



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2022

**Body as relation: queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle
Monáes**

Chakkalakal, Silvy

DOI: <https://doi.org/10.33057/CHRONOS.1699/69-88>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-252924>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Chakkalakal, Silvy (2022). Body as relation: queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáes. Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 118(2):69-88.

DOI: <https://doi.org/10.33057/CHRONOS.1699/69-88>

SAVK ASTP

2022/2

Schweizerisches Archiv
für Volkskunde

Archives suisses des
traditions populaires

Pop,
empirisch*emphatisch

Herausgegeben von / Édité par
Sabine Eggmann, Konrad J. Kuhn

Herausgeberteam / Editeurs / Editors

Dr. Sabine Eggmann

Ass.-Prof. PD Dr. Konrad J. Kuhn

Beirat / Comité scientifique / Scientific Board

Prof. Dr. Regina Bendix (Göttingen)

Prof. Dr. Simona Boscani Leoni (Bern)

Prof. Dr. Moritz Ege (Zürich)

Prof. Dr. Ellen Hertz (Neuchâtel)

Prof. Dr. Timo Heimerdinger (Freiburg i. Br.)

Prof. Dr. Reinhard Johler (Tübingen)

Prof. Dr. Walter Leimgruber (Basel)

Prof. Dr. Andrea Leonardi (Trient)

Prof. Dr. Christine Lötscher (Zürich)

Prof. Dr. Johannes Moser (München)

Prof. Dr. Dorothy Noyes (Columbus, Ohio)

Prof. Dr. Jacques Picard (Basel)

Prof. Dr. Johanna Rolshoven (Graz)

Prof. Dr. Brigitta Schmidt-Lauber (Wien)

Prof. Dr. Friedemann Schmoll (Jena)

Prof. Dr. Bernhard Tschofen (Zürich)

Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak (Zürich)

Prof. Dr. Harm-Peer Zimmermann (Zürich)

Redaktionskommission / Comité de rédaction / Editorial Board

Lic. phil. Thomas Antoniotti (Sion)

Dr. Suzanne Chappaz-Wirthner (Sion)

Dr. Meret Fehlmann (Zürich)

Dr. Mischa Gallati (Zürich)

Dr. des. Sibylle Künzler (Basel)

Dr. Ulrike Langbein (Basel)

Dr. Nikola Langreiter (Kattau)

Grégoire Mayor, MA (Neuchâtel)

Dr. Nicole Peduzzi (Basel)

Dr. Isabelle Raboud-Schüle (Bulle)

Dr. Serge Reubi (Berlin)

Dr. Tobias Scheidegger (Zürich)

Sabine Eggmann, Konrad J. Kuhn (Hg.)

Pop, empirisch*emphatisch

Herausgeber des Themenhefts:
Christian Elster, Maximilian Jablonowski

Schweizerisches Archiv für Volkskunde

Halbjahresschrift im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
118. Jahrgang (2022), Heft 2

Archives suisses des traditions populaires

Semestriel de la Société suisse des traditions populaires
118^e année (2022), n° 2



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch

Die wissenschaftliche Zeitschrift *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* (SAV_k) ist indiziert im European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH-PLUS), in Scopus und im Arts & Humanities Citation Index (A&HCI). Sie erscheint unter einer Gold-Open-Access-Policy mit einer Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND. Alle Ausgaben des SAV_k seit 1897 sind zugänglich unter www.e-periodica.ch.

La revue scientifique *Archives suisses des traditions populaires* (ASTP) est indexée au European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH-PLUS), dans Scopus et au Arts & Humanities Citation Index (A&HCI). Elle est publiée sous une politique d'accès libre «dorée» avec une licence CC-BY-NC-ND. Tous les numéros des ASTP dès 1897 sont accessibles sur www.e-periodica.ch.

© 2022 Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, www.volkskunde.ch



Chronos Verlag, Zürich, www.chronos-verlag.ch

Print: ISBN 978-3-0340-1699-5

E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1699

ISSN 0036-794X

Inhaltsverzeichnis

CHRISTIAN ELSTER, MAXIMILIAN JABLONOWSKI: Pop, empirisch*emphatisch. Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung	7
CATHARINA RÜß: Vom Streetstyle zum Streetfight. Faschismus im Hipstergewand	31
JULIAN SCHMITZBERGER: Alles vibriert. «Vibes» als Paradigma der Pop- und Clubkultur	51
SILVY CHAKKALAKAL: Body as Relation. Queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáes	69
JOHANNES MÜSKE: Schlager und Pop. Ethnografisch-kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Annäherungen und Abstossungen	89
Buchbesprechungen / Comptes rendus des livres	109
AutorInnen	130

Pop, empirisch*emphatisch

Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung

CHRISTIAN ELSTER, MAXIMILIAN JABLONOWSKI

Abstract

Pop und Popkultur haben sich in den letzten zwei, drei Jahrzehnten stark verändert: Galt Popkultur lange als kulturelle Nische oder Jugendkultur, ist sie zuletzt zu einer zentralen, wenn nicht sogar zur dominanten kulturellen Formation in relativer Unabhängigkeit von der Populär- und Hochkultur geworden. Deshalb ist Kulturanalyse in der Gegenwart immer auch (zumindest teilweise) Popkulturanalyse. In unserem Beitrag vollziehen wir die akademischen Diskurse um Popkultur in der Volkskunde und der empirischen Kulturwissenschaft von den 1970er-Jahren bis in die Gegenwart nach. Trotz früher Anfänge und einer Anzahl einschlägiger Publikationen kann von einer systematischen und umfassenden Auseinandersetzung immer noch keine Rede sein. Im zweiten Teil des Artikels stellen wir deshalb zwei begriffliche Schärfungen – Abstandsbestimmungen – vor, um 1. Popforschung als ein eigenständiges Forschungsfeld (in Abgrenzung von Populärkulturforschung) vorzuschlagen, das 2. sowohl von emphatischen Popdiskursen wie von kulturanalytischen Sensibilitäten profitieren kann.

Keywords: Pop culture, popular culture, pop studies, cultural studies, cultural analysis, history of cultural studies

Popkultur, Populärkultur, Popforschung, Cultural Studies, Kulturanalyse, Fachgeschichte

Schon ein flüchtiger Blick auf einige Medienphänomene der letzten Jahre macht deutlich, dass Pop keineswegs mehr eine Sache cooler Kids, nischiger Subkulturen oder distinktionsbewusster Hipster:innen ist: Der Song *Ghen Cô Vy* des vietnamesischen Instituts für Gesundheit am Arbeitsplatz und Umwelt erklärt ziemlich catchy und mit animiertem Musikvideo den Ausbruch der Pandemie und was man dagegen tun kann.¹ Auf Tiktok wurde dazu schnell eine Choreografie mit Handwaschbewegungen entwickelt. Vorher hatten schon die Obamas Pop als einen zentralen Identifikations- und Kommunikationsmodus für ihre Zeit im Weissen Haus und da-

1 Ghen Cô Vy | NIOEH x K.HUNG x MIN x ERIK | WASHING HAND SONG | CORONA SONG (2020), www.youtube.com/watch?v=BtuIL3oArQw, 25. 6. 2022.

nach etabliert: vom Mic-Drop über Spotify-Playlists bis hin zum Podcast mit Bruce Springsteen. Die US-amerikanische Politik war freilich schon immer popaffiner als die europäische – häufig ein Ansatzpunkt für den Antiamerikanismus linker wie konservativer kontinentaler Bildungsbürger:innen.² Aber auch in Europa mehren sich die Anzeichen dafür, dass man mit Pop Staat machen kann.³ Zum französischen Nationalfeiertag 2017 spielte die Militärkapelle ein Daft-Punk-Medley – zur sichtlichen Freude von Emmanuel Macron, während der wenig popkulturell orientierte Donald Trump unberührt daneben sass.⁴ Wirkte der Versuch der SPD, Anfang der 2000er-Jahre einen Popbeauftragten (Sigmar «Siggi Pop» Gabriel) zu etablieren, noch gezwungen, wurde Angela Merkels Wahl von Nina Hagens Popschlager *Du hast den Farbfilm vergessen* für den grossen Zapfenstreich zu ihrer Verabschiedung überrascht, aber allgemein sehr positiv aufgenommen.

Allein diese wenigen weltpolitischen Schlaglichter machen deutlich, dass wir seit einiger Zeit in einem «popkulturell durchdrungenen Alltag»⁵ oder in der «Pop-moderne»⁶ leben; Pop ist zu einem zentralen ästhetischen, kommunikativen und identifikatorischen Modus der Gegenwart geworden. In Verbindung steht diese Veralltäglicung mit einer mehrdimensionalen Entgrenzung des Zugriffs auf und der Zirkulation von popkulturellen Produkten, die auf biografisch-generationellen, sozialen und nicht zuletzt medientechnischen Umbrüchen beruhen. Nicht nur im Feuilleton wird deshalb diskutiert, ob Pop die «Leitkultur» der Gegenwart sei.⁷

Wir haben es seit zehn, zwanzig Jahren mit grundlegenden Veränderungen im «Popfeld»⁸ zu tun. Mit «Popfeld» bezeichnen wir die dynamische kulturelle Formation, deren Spuren sich aus den ästhetischen, sozioökonomischen und medientechnischen Bedingungen der Entstehung von Popmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts und deren (Selbst-)Reflexionen zurückverfolgen lassen.⁹ Wir schliessen damit an einen relativ konzentrierten und musikzentrierten Popbegriff an, der sich nicht nur auf musikalische Praktiken bezieht, diese aber als einen notwendigen Ausgangspunkt versteht. Popkultur befindet sich also immer in der

2 Maase, Kaspar: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den 1950er-Jahren. Hamburg 1992.

3 Vgl. Ege, Moritz et al. (Hg.): Die Popkultur und der Staat. Kulturanalytische Einblicke. München 2018.

4 French army band medleys Daft Punk following Bastille Day parade (2017), www.youtube.com/watch?v=vhQkku7jLfo, 25. 6. 2022.

5 Ege, Moritz: Ethnologie. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 311–315, hier S. 313.

6 Bonz, Jochen: Vorwort. In: ders. (Hg.): Sound Signatures. Pop-Splitter. Frankfurt am Main 2001, S. 9–16, hier S. 10.

7 Vgl. Baßler, Moritz: Leitkultur Pop? Populäre Kultur als Kultur der Rückkopplung. In: Albert Drews (Hg.): Kulturpolitik für die Popkultur. 60. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium. Rehburg-Loccum 2019, S. 57–70.

8 Elster, Christian: Pop-Musik sammeln. Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal. Bielefeld 2021, S. 22 und öfters.

9 Pop ist auch als Genrebezeichnung gebräuchlich und als solche stärker sub- und alternativkulturell orientierten Stilen wie zum Beispiel Rock und Punk als kommerziell und oberflächlich entgegengesetzt. Wenn vom Popfeld die Rede ist, ist damit nicht nur der Gegenstandsbereich der Genrebezeichnung gemeint, sondern eine umfassende kulturelle Formation, die sub- und gegenkulturelle Genres und Stile mit einschliesst.

Nachbarschaft von Popmusik und ist «von deren Logiken und Dynamiken inspiriert und geprägt».¹⁰

Zur Entgrenzung des Pop gehört auch, dass viele akademische Disziplinen den Pop für sich entdeckt haben, als Thema, zunehmend auch als Diskursstil – die Germanistik über den Seitenpfad der Popliteratur schon etwas länger, in jüngerer Zeit auch die Geschichte und die Soziologie. Angesichts dieser breiten Wahrnehmung in den klassischerweise bildungskulturell orientierten Disziplinen verwundert es, dass Pop in der empirischen Kulturwissenschaft, die doch intuitiv eine «natürliche» Zuständigkeit für Popkultur behaupten sollte, vergleichsweise wenig bearbeitet wird. Auch wenn eine inzwischen beachtliche Zahl von Einzelstudien äusserst produktive Berührungspunkte erkennen lässt, kann von einer systematischen Auseinandersetzung keine Rede sein. Während die Populärkulturforschung in den letzten Jahren institutionell und programmatisch deutlich an Kontur gewonnen hat,¹¹ fehlt weiterhin eine vergleichbar konturierte Vorstellung von Popforschung in der kulturwissenschaftlichen Forschung.

Ein Grund für diese Leerstelle liegt an der fehlenden begrifflichen und empirischen Differenzierung zwischen Pop- und Populärkultur. Dass eine solche notwendig ist, ergibt sich nicht nur aus den Veränderungen des Popfelds seit den 1990er-Jahren selbst, sondern auch aus einem über die letzten Jahre steigenden Interesse an explizit – präziser: *emphatisch*¹² – popkulturellen Themen im Fach. Dies zeigt sich insbesondere in studentischen Abschlussarbeiten sowie Studienprojekten und schlägt sich zunehmend auch auf der Ebene von Dissertationen, Forschungsprojekten und Tagungen nieder. Auch in der Lehre haben wir die Erfahrung gemacht, dass popkulturelle Themen immer stärker nachgefragt werden.¹³

- 10 Ege, Moritz: Die populäre Kultur, die Popkultur und der Staat – zur Einleitung. In: ders. et al. (Anm. 3), S. 15. Vgl. auch Kleiner, Marcus: Die Methodendebatte als «blinder Fleck» der Populär- und Popkulturforschungen. In: ders., Michael Rappe (Hg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Münster 2020, S. 11–42, hier S. 14. Unsere Verwendung von «Popfeld» weist Ähnlichkeiten mit Diedrich Diederichsens Begriff von «Pop-Musik» auf, vgl. Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014.
- 11 Vgl. Bareither, Christoph; Maase, Kaspar; Nast, Mirjam: Populäre Unterhaltung und Vergnügung als Forschungsfeld der Europäischen Ethnologie. In: dies. (Hg.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung. Würzburg 2013, S. 10–22.
- 12 Mit Emphase ist ein zentraler Begriff deutschsprachiger Poptheorie angesprochen, der eine idealtypische Haltung popforschender Personen zum Popfeld beschreibt. Zum Verhältnis eines emphatischen Popbegriffs zur ethnografischen Popforschung siehe unten, S. 24–27.
- 13 Vgl. aus Abschlussarbeiten entstandene Publikationen: Massmünster, Michel: «Do you wanna touch the night tonight?» Erkundungen zum nächtlichen Vergnügen der Turbojugend Basel. In: kuckuck. Notizen zur Alltagskultur 2/2009, S. 14–18; Hinrichs, Peter: Wacken. Ein Dorf wird Metropole und Marke. Göttingen 2012; Ludewig, Bianca: Utopie und Apokalypse in der Popmusik. Gabber und Breakcore in Berlin. Wien 2018; Mack, Konstantin: Politischer Pop. Der Eurovision Song Contest 2018 im Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Antisemitismus. Würzburg 2019; Schnöll, Edith: Ein Manifest der Erlebnisse. Über Praktiken und Bedeutungen rund um das Szenemedium Metallkutte. In: Gemischter Satz aus der Wiener Europäischen Ethnologie. Wien 2020 (Veröffentlichungen 49), S. 113–162; Bossard, Andrea-Luca: White Cubes, Black Spaces. In: das bulletin für Alltag + Populäres (2022), www.dasbulletin.ch/post/white-cubes-black-spaces, 25. 6. 2022; Stapfer, Christoph: Pop in der Provinz, die Provinz im Pop. In: das bulletin für Alltag + Populäres (2022), www.dasbulletin.ch/post/pop-in-der-provinz-die-provinz-im-pop, 25. 6. 2022. Vgl. für Studienprojekte Ege et al. (Anm. 3); Moser, Johannes; Egger, Simon: Sounds like Munich. Vom Klang der Stadt, Wintersemester 2009/10; die Ausstellung *pop*

Wir möchten deshalb mit unserem Artikel und als Herausgeber dieses Themenhefts bisherige Ansätze aus dem Fach bündeln und systematisieren sowie vielversprechende Zugänge und Themen skizzieren. Unser Ziel ist es, Begriffe und Haltungen einer empirisch-kulturwissenschaftlichen Popforschung zu konturieren. Wir argumentieren, dass eine solche als eigenständiges Forschungsfeld, in relativer Autonomie hinsichtlich verwandter Felder wie etwa der Populärkulturfor- schung, der Jugendkulturfor- schung, der Stadtforschung oder der Populärmusikfor- schung, konzipiert werden muss. Nur so können überfällige konzeptuelle Schärfungen und Aktualisierungen für eine empirische Kulturwissenschaft erreicht werden, die einen entscheidenden Beitrag zu einer historisch informierten und gegenwartsbezogenen Kulturanalyse des «popkulturell durchdrungenen Alltags»¹⁴ liefern kann. Dies verspricht auch stärkere Wahrnehmung durch die interdisziplinäre und internationale Popforschung.

Im ersten Teil dieses Beitrags gehen wir den Spuren nach, die Pop seit den späten 1960er-Jahren in der Volkskunde und ihrer Nachfolgedisziplin, der empirischen Kulturwissenschaft, hinterlassen hat. Wir haben nicht den Anspruch, einen umfassenden Forschungsstand zu präsentieren. Vielmehr identifizieren wir drei Momente, in denen Transformationen des Popfelds auch Konjunkturen der Popforschung im Fach artikulieren. Im zweiten Teil des Textes nehmen wir zwei Abstandsbestimmungen vor, um eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popfor- schung konzeptionell voranzubringen. Wie oben angedeutet, argumentieren wir erstens für eine prononcierte begriffliche Differenzierung von Pop und Populärkultur, um Pop als kulturelle Formation und als Forschungsfeld herauszuarbeiten. Zweitens plädieren wir für eine Annäherung der empirischen Popforschung an emphatische Popbegriffe und angrenzende Theoriediskussionen sowie damit verbundene Haltungen.

Drei Momente des Pop

Die Entstehung von Pop wird auf die Mitte der 1950er-Jahre datiert, teilweise sogar exakt auf das Jahr 1955.¹⁵ Pop ist somit ein Produkt der Nachkriegsmoderne.¹⁶ Der Begriff Pop zur Bezeichnung der neuen Musikstile und dazugehörigen Jugendkul- turen setzte sich erst in den 1960er-Jahren durch und wurde aus dem Bereich der bildenden Kunst auf Jugendkultur übertragen.¹⁷ Davor wurden Rock 'n' Roll und

is a 4-letter-word in der Roten Fabrik, Zürich, 2019; die Beiträge in Bonz, Jochen (Hg.): Pop. Bricolage 10 (2019); die Beiträge von Nils Gebauer, Malaika Winzheim und Julian Schmitzberger in Kulturen. Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2020): Jugend- und Musikkultur.

14 Ege (Anm. 5), S. 313.

15 Vgl. Peterson, Richard: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music 9/1 (1990), S. 97–116; Baßler (Anm. 7), S. 57 f.; Diederichsen (Anm. 10), S. xii.

16 Vgl. Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009. Bielefeld 2009; Diederichsen (Anm. 10).

17 Vgl. Kleiner, Marcus S.: Populär und Pop. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 246–251, hier S. 247.

vor allem Beat als Bezeichnung verwendet. Es liessen sich auch weiter zurückgehende ästhetische Genealogien plausibel nachzeichnen: Thomas Hecken verfolgt die Vorgeschichte des Pop bis in die kulturellen Avantgarden des 19. Jahrhunderts zurück,¹⁸ Jörg Scheller versteht Popkultur als «legitime Erbin der Romantik», da sie vergleichbare ästhetische und affektive Intensitäten ermögliche.¹⁹ Solche Genealogien helfen, Pop als populär-ästhetische Bewegung in die Kulturgeschichte der europäischen Moderne einzuschreiben, sagen jedoch wenig über die konkreten Entstehungsbedingungen von Pop als kultureller Formation aus. Entscheidend dafür waren die sozialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen moderner Populärkultur, wie sie sich seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts in den nordamerikanischen und europäischen Gesellschaften etabliert haben: (quasi) industrielle, das heisst serielle und arbeitsteilige Herstellung, massenmediale Vermittlung durch Tonträger, Magazine, Radio und Fernsehen,²⁰ die Entstehung aufnahmebereiter Publika durch steigende Bildung und zunehmende kulturelle wie politische Offenheit der westlichen Gesellschaften.²¹

Die populärkulturellen Entwicklungen der Zwischenkriegszeit 1918–1939, insbesondere der 1920er-Jahre, können als ästhetische Frühgeschichte des Pop oder als «Proto-Pop»²² gelten; eine Entwicklung, die in Deutschland und weiten Teilen Europas durch den nationalsozialistischen Terror und Krieg nicht nur unterbrochen, sondern durch Vertreibung und Ermordung sehr vieler Akteur:innen abgebrochen wurde. Der deutlichste Effekt davon ist, dass Pop in den deutschsprachigen Ländern Mitte der 1950er-Jahre ein zunächst US-amerikanischer, dann britischer Import gewesen ist. Die Popkulturalisierung der deutschsprachigen Jugend, und in der Folge der gesamten deutschsprachigen Länder hat sich, ähnlich wie die erfolgreiche Demokratisierung Deutschlands und Österreichs, somit primär als (Afro-)Amerikanisierung vollzogen.²³ Der Impuls wurde allerdings schnell von lokalen Akteur:innen aufgegriffen, zunächst stark an US-amerikanischen und britischen Vorbildern orientiert, ab den späten 1960er-Jahren zunehmend auch international als ästhetisch eigensinnig wahrgenommen.

18 Vgl. Hecken (Anm. 16).

19 Scheller, Jörg: PROP. Pop I–V und die Poptheorie als paradoxer Barbar. In: POP. Kultur und Kritik 10 (2017), S. 110–131, hier S. 119.

20 Für die Entstehung des Pop Mitte der 1950er-Jahre waren die individualisierenden und dezentralisierenden Medientechnologien der «zweiten Kulturindustrie», vor allem Transistorradios und Plattenspieler, von grosser Bedeutung, vgl. Diederichsen (Anm. 10), S. xxiii.

21 Wegweisend für dieses Verständnis von Populärkultur in der empirischen Kulturwissenschaft, aber auch darüber hinaus, sind die Arbeiten von Kaspar Maase, vgl. insbesondere Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Semantik eines Forschungsfeldes. In: Bareither/Maase/Nast (Anm. 11), S. 24–36; Populärkulturforschung. Eine Einführung. Bielefeld 2019; Populärkultur. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster 2020, S. 380–407.

22 Scheller (Anm. 19), S. 122.

23 Vgl. Maase (Anm. 2).

Die «langen 1970er-Jahre»: Der gegenkulturelle Moment

In seinem 1979 erschienenen Roman *Das Zusammenspiel* lässt der Schweizer Schriftsteller Kurt Guggenheim seinen Protagonisten, den Zürcher Volkskundeprofessor Hans Hiersinger, in seinem Notizbuch einige Bemerkungen über die Notwendigkeit einer Erforschung der «industrielle[n] Massengesellschaft der Gegenwart» machen. Hiersinger stellt rhetorische Fragen an sich und an das Fach: «Gab es eine Arbeit über das Verhalten in den Poplokalen? Gab es Untersuchungen über Hitparaden, die Hitjockeys, die Kassettenverkäufer [...]?»²⁴ Selbst der etwas betuliche Professor Hiersinger hat also Pop als relevantes Gegenwartsphänomen ausgemacht. Ansätze für solche Arbeiten gab es in der Tat: Am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut bot Jochen Zimmer im Wintersemester 1978/79 ein Seminar zu Rockrezeption an,²⁵ Werner Mezger ein Jahr darauf eines über «Probleme der Discokultur».²⁶ Jochen Zimmer wurde Anfang der 1970er-Jahre mit einer Arbeit zur Sozialgeschichte und zur Theorie des Pop bei Gerhard Heilfurth in Marburg promoviert.²⁷ Somit wurde einer der ersten Versuche, Poptheorie im deutschsprachigen Raum zu entwickeln, in einer volkskundlichen Dissertation unternommen. Rolf Lindner gab bereits 1978 einen Band heraus, der sich dem zu der Zeit noch jungen Phänomen Punk widmete.²⁸ Begleitet wurde diese Beschäftigung mit Popphänomen im engeren Sinne von einer schon in den späten 1950er-Jahren begonnenen Debatte um den Schlager und das populäre Lied. Diese wurde zwar unter dem Volksliedparadigma geführt, war in der Wahrnehmung der Folklorebewegung aber durchaus gegenwartsorientiert und interessiert an Phänomenen, von denen man einige aus heutiger Sicht auch dem Popfeld zuschlagen würde.²⁹

Die «langen 1970er-Jahre»,³⁰ von etwa 1967/68 bis 1982, waren für die Popkultur in den deutschsprachigen Ländern sehr bedeutsam. Es bildeten sich zunehmend popmusikalische Zusammenhänge, die auch die internationale Popwelt beeinflussen konnten.³¹ In diesem Zeitraum lagen die Anfänge sowohl analytischer

24 Guggenheim, Kurt: *Das Zusammenspiel*. Frankfurt am Main 1979, S. 50.

25 Vgl. Ege, Moritz: Birmingham – Tübingen. Cultural Studies und Empirische Kulturwissenschaft in den 1970er-Jahren. In: *Historische Anthropologie* 22/2 (2014), S. 149–181, hier S. 155.

26 Vgl. Mezger, Werner: *Discokultur. Die jugendliche Superszene*. Heidelberg 1980, S. 7.

27 Zimmer, Jochen: *Popmusik. Zur Theorie und Sozialgeschichte*. Dortmund 1973.

28 Lindner, Rolf (Hg.): *Punk Rock*. Berlin 1978; siehe auch ders.: *Punk rules, OK!* In: *Ästhetik und Kommunikation* 31 (1978), S. 57–63.

29 Etwa Bob Dylan oder Joan Baez. Der Beat – dies die gebräuchliche zeitgenössische Bezeichnung für Popmusik im engeren Sinn – wurde allerdings noch aus dem Gegenstandsbereich der Volksmusikforschung ausgeschlossen. Vgl. Bose, Fritz: *Volkslied – Schlager – Folklore*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 62/2 (1966), S. 40–49, sowie die sich in der Ausgabe anschließenden Diskussionsbeiträge etwa von Wolfgang Suppan und Wolfgang Brückner.

30 Ege (Anm. 25), S. 153.

31 In der Bundesrepublik war dies bereits Anfang der 1970er-Jahre der Fall, in der Schweiz erst zum Ende der Dekade (vor allem Kleenex/LiLiPut, später Yello). Die inzwischen umfassend heritagisierten Stichworte dieser Zeit sind, in chronologischer Reihenfolge: Can, Rätiger Hof, Connie Plank, Kraftwerk, Neu!, Bowie in Berlin, Giorgio Moroder und die Musicland Studios, DAF, NDW; vgl. zum Beispiel Schütte, Uwe (Hg.): *German Pop Music*. Berlin 2017; Ahlers, Michael; Jacke, Christoph (Hg.): *Perspectives on German Popular Music*. London 2017. Zum Fehlen einer Schweizer Popgeschichtsschreibung vgl. Keller, Erich: *Pop, der Soundtrack der Zeitgeschichte?* In: *traverse* 26/2 (2019), S. 7–14.

Auseinandersetzungen mit Pop³² als auch eines deutschsprachigen Popjournalismus mit der Gründung von *Sounds* (1966–1983), *Spex* (1980–2020) und, zunächst im Schweizer Kontext, *POP – Zeitschrift für uns* (1966–1980),³³ in denen Denk- wie Schreibstile des im deutschsprachigen Raum neu entstehenden «Genres»³⁴ Poptheorie ihren Ausgangspunkt nahmen, das sich dann in den späten 1980er- und in den 1990er-Jahren voll entfaltete.³⁵ Auch für die Volkskunde waren die 1970er-Jahre eine «theorieintensiv[e] Zeit»,³⁶ denn der im Vollzug befindliche «Abschied vom Volksleben»³⁷ machte die Suche nach neuen Begriffen, Gegenständen und Subjekten erforderlich.

Ein in den späten 1960er-, frühen 1970er-Jahren viel diskutierter und für die volkskundliche Wahrnehmung von Popkultur relevanter Begriff war Subkultur.³⁸ Auch wenn der Subkulturbegriff damals noch nicht in dem Masse popkulturell verstanden wurde wie heute, befand er sich in enger semantischer Nachbarschaft zu den stärker popmusikalisch grundierten Begriffen Gegenkultur und Jugendkultur. Dieter Kramer, der die Volkskunde am liebsten gleich ganz in «Subkulturforschung» umbenannt hätte, forderte, man müsse unter diesem Label auch «Gegenkultur-Formen» untersuchen.³⁹ Auch Jochen Zimmer verstand Popmusik «hauptsächlich» als «Musik jugendlicher Subkulturen».⁴⁰ Zwar wies Hermann Bausinger bereits 1969 die Erforschung von Subkulturen als zentralen Gegenstand der zu modernisierenden Volkskunde zurück, brachte allerdings mit Populär- beziehungsweise Popularkultur zwei Begriffe ins Spiel, die eine starke Annäherung an die «Gegenstandsdefinitionen der Cultural Studies» erkennen liessen.⁴¹ Die Rezeption der Cultural Studies sollte ab den 1980er-Jahren «wesentlich zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Popkultur»⁴² beitragen, fand in der Volkskunde allerdings in Form einer rezeptionsorientierten Massenmedienforschung statt.⁴³ Die ersten Ansätze der Popforschung kamen noch ohne Cultural-Studies-Bezüge aus: Jochen Zimmer rezipiert gar keine Arbeiten aus Birmingham, obwohl er englischsprachige Quellen wahrnimmt. Rolf Lindner bedient sich für die aus dem britischen

32 Vgl. Baacke, Dieter: *Beat – die sprachlose Opposition*. München 1968; Salzinger, Helmut: *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?* Frankfurt am Main 1972; Faulstich, Werner: *Rock – Pop – Beat – Folk. Grundlagen der Textmusikanalyse*. Tübingen 1978; international: Melly, George: *Revolt into Style. The Pop Arts*. London 1970; Warhol, Andy; Hackett, Pat: *Popism*. Orlando 1980.

33 Vgl. Fehlmann, Meret: *Pop ist mehr als Sound. Eine Relektüre von POP – die Zeitschrift für uns*. In: *traverse* 26/2 (2019), S. 52–71.

34 Zum Verständnis von Theorie als spezifischem Genre vgl. Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. Frankfurt am Main 2015.

35 Vgl. Kleiner, Marcus S.: *Pop-Theorie*. In: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 252–255.

36 Ege (Anm. 25), S. 168.

37 Vgl. Jeggle, Utz; Geiger, Klaus; Korff, Gottfried: *Abschied vom Volksleben*. Tübingen 1970.

38 Exemplarisch Bausinger, Hermann: *Kritik der Tradition. Anmerkungen zur Situation der Volkskunde*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 65/2 (1969), S. 232–250, insbesondere S. 242.

39 Kramer, Dieter: *Wem nützt Volkskunde?* In: *Zeitschrift für Volkskunde* 66/1 (1970), S. 1–16, hier S. 7, Anm. 19, und S. 8 f.

40 Zimmer (Anm. 27), S. 19 f.

41 Ege (Anm. 25), S. 171.

42 Kleiner (Anm. 35), S. 252.

43 Vgl. Ege (Anm. 25).

Magazin *New Society* übersetzten Beiträge (unter anderem von Simon Frith) im intellektuellen Umfeld des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), stellt darüber hinaus aber keine weiteren Bezüge her. Dies liegt darin begründet, dass sich eine explizit popkulturell orientierte Forschung auch am CCCS erst in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre herausbildete.⁴⁴ Bei allen Unterschieden zur etwa zeitgleich stattfindenden Auseinandersetzung in Birmingham gibt es eine interessante Ähnlichkeit: die Emphase.⁴⁵ Die Autoren beidseits des Ärmelkanals waren selbst an popkulturellen Zusammenhängen beteiligt, also «fans with special skills».⁴⁶ Jochen Zimmer etwa hat als Discjockey gearbeitet und war Teil des «Marburger und Frankfurter «Undergrounds»».⁴⁷ Rolf Lindners Buch orientiert sich gestalterisch und diskursiv an Fanzine-Ästhetiken, nicht an akademischen Zeitschriften.⁴⁸ Daraus resultierte ein «normativer»⁴⁹ Zugang zu Pop: Die (vor allem politischen) Versprechen der Gegenkultur, inklusive der benachbarten kritischen Theorien, stellen sowohl für Zimmer als auch für Lindner die Kriterien bereit, mit denen Popkultur bewertet wird.

Bei aller Emphase entsteht aus der Politisierung der gegenkulturellen Orientierung eine «(ideologiekritische) Populärkulturforschung»,⁵⁰ die sich stark am Kulturindusbegriff orientierte. Für diese kann exemplarisch Werner Mezgers «halb-akademische[s]»,⁵¹ «kulturkritisch-psychologisierende[s]»⁵² Buch zur sogenannten Disco-Welle der späten 1970er-Jahre stehen. Liest Dieter Baake die vermeintliche «Sprachlosigkeit» der Jugend noch als oppositionelle Praxis,⁵³ ist sie bei Mezger nur noch Ausdruck eines «restringierten» Codes, der in eine «sprachliche Armseligkeit der Discokultur» mündet,⁵⁴ die der pädagogischen Intervention bedarf. Ab Ende der 1970er-Jahre verlor die Medienforschung in Tübingen und im Fach generell wieder an Bedeutung.⁵⁵ Zeitgleich damit fand auch der «kurze Sommer der Poptheorie» in der Volkskunde sein vorläufiges Ende. Für die sich rasant vervielfältigenden Popdiskurse der 1980er-Jahre spielten die in der Volkskunde gemachten Anfänge keine weitere Rolle.

44 Vgl. Willis, Paul: *Profane Culture*. London 1978; Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979.

45 Siehe unten, S. 24–27.

46 Vgl. Rolf Lindner: *Die Stunde der Cultural Studies*. Wien 2000, S. 58.

47 Zimmer (Anm. 27), S. 6.

48 Vgl. Lindner, *Punk Rock* (Anm. 28).

49 Diederichsen, Diedrich: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: *Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation*. In: *Literaturmagazin 37* (1996), S. 36–44, hier insbesondere S. 41.

50 Ege (Anm. 25), S. 173.

51 Ebd., S. 174.

52 Nathaus, Klaus: «Moderne Tanzmusik» für die Mitte der Gesellschaft. Diskotheken und Diskjockeys in Westdeutschland 1960–1978. In: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel, Jürgen Danyel (Hg.): *Popgeschichte*, Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988. Bielefeld 2014, S. 155–176, hier S. 163.

53 Vgl. Baake (Anm. 32).

54 Mezger (Anm. 26), S. 20.

55 Ege (Anm. 25), S. 174.

Jahrtausendwende: Der lebensstilistische Moment

In den folgenden Jahrzehnten erfuhr das Popfeld signifikante Veränderungen. Jochen Bonz bezeichnet den historischen Moment um die Jahrtausendwende gegenwartsanalytisch als «Popmoderne».⁵⁶ In Anlehnung an das Konzept der Postmoderne, das eine Verflüssigung vormals relativ stabil imaginiertes sozialer und berufsbiografischer Strukturen postuliert, beobachtet er eine Vervielfältigung popkultureller Phänomene sowie damit verbundener Subjektivierungsweisen. Diese sind gleichermaßen als Folge wie als Triebkraft der Pluralisierung westlicher Gesellschaften und der damit einhergehenden Ausbildung kleinteiliger Lebensstile zu sehen. Bonz zeichnet ein eindrückliches und ambivalent-affirmatives Bild von dieser Aufsplitterung. Pop sei einmal eine grosse Schaufensterscheibe gewesen, in deren attraktiver Auslage sich die Betrachter:innen spiegeln und sich zum Schein in sie hineinbegeben konnten. Diese Scheibe sei in der Popmoderne zerbrochen, es sind nun kleinteilige Splitter, die Reflexionen und somit Selbstbezüge erlauben, doch «[e]s heißt aufpassen, dass man sich nicht noch verletzt».⁵⁷ Pop erfuhr also eine Zersplitterung in zahlreiche Mikrogenres. Diese lassen sich nicht mehr als Subkulturen im Wortsinn verstehen, die etwa einer bürgerlich geprägten dominanten Kultur untergeordnet wären und in Opposition zu dieser stünden. Sie werden nun vielmehr als netzwerkartig strukturierte Szenen gefasst, die mit bestimmten Lebensstilen und damit assoziierten ästhetischen und weltanschaulich motivierten Abgrenzungs- und Aushandlungsprozessen verknüpft sind.⁵⁸ Bonz schliesst damit an weitverbreitete Diagnosen an, die gleichermaßen eine Ausdifferenzierung von Pop in zahlreiche Stile, Genres und blühende Nischen beobachten, wie auch eine Verallgemeinerung und Veralltäglichen von Pop attestieren.⁵⁹

Das sich seit den 1980er-Jahren etablierende Feld der Popular-Music-Studies, das sich zwischen Musiksoziologie, Musikkritik, Musikwissenschaft und Cultural Studies verorten lässt, lieferte zu dieser Entwicklung vielfältige Beiträge, beispielsweise zu Zusammenhängen von Musik und Identität,⁶⁰ zu soziologischen Fragen der Kollektivierung durch und innerhalb popkultureller Felder,⁶¹ zu medientheore-

56 Bonz (Anm. 6), S. 10.

57 Ebd., S. 9.

58 Exemplarisch Hitzler, Ronald; Bucher, Thomas; Niederbacher, Arne (Hg.): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen 2001, und in kritischer Weiterentwicklung Schwanhäußer, Anja: *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*. Frankfurt am Main 2010; international: Hesmondhalgh, David: *Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above*. In: *Journal of Youth Studies* 8/1 (2005), S. 21–40.

59 Vgl. zum Beispiel Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1996; Lindner (Anm. 46). Ausdruck findet diese Zersplitterung im Nebeneinander «paradigmatischer» Popstars wie Madonna und Michael Jackson, einer Vielzahl musikalischer Genres wie Hip-Hop, Grunge, Techno, Indie, Diskurspop, Garagerock, Nu-Metal/Crossover und einer Erweiterung medientechnischer Kanäle (Musikfernsehen, MP3, Napster).

60 Vgl. etwa Frith, Simon: *Musik und Identität*. In: Jan Engelmann (Hg.): *Die kleinen Unterschiede*. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt am Main 1999, S. 149–169; DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*. Cambridge 2000.

61 Exemplarisch Willis, Paul E.: *Jugend-Stile*. Hamburg 1999; Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979; Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge 1996.

tischen Perspektiven auf Popkultur⁶² sowie zur Sphäre der «Production of Culture» und popkulturellen Ökonomien.⁶³ Im deutschsprachigen Raum waren es zunächst Musikjournalist:innen wie Diedrich Diederichsen, Clara Drechsler, Andreas Banaski, Mark Terkessidis und andere, die einige dieser Stränge aufgriffen und nach angloamerikanischem Vorbild eine Theoretisierung von Pop aus dem Feld heraus anstellten.⁶⁴ Langsam aber nachhaltig fanden ihre Themen auch an Universitäten Widerhall – nicht zuletzt durch biografische Entwicklungen, die einige dieser Akteur:innen von den Sesseln der Musikredaktionen auf akademische Lehrstühle führten. Ende der 1990er-Jahre und teils bis weit in die 2000er-Jahre hinein schlug auch im deutschsprachigen Raum die «Stunde der Cultural Studies»⁶⁵ und mit ihr ein zunehmendes Interesse an popkulturellen Themen. Das lässt sich auch für volkskundliche beziehungsweise empirisch-kulturwissenschaftliche Institute attestieren, wo sich dieser Trend in Vorlesungsverzeichnissen und Abschlussarbeiten niederschlägt. Exemplarisch illustriert dies eine Reihe von Arbeiten, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends im Fach veröffentlicht wurden. So haben Jochen Bonz⁶⁶ und Anja Schwanhäußer⁶⁷ zu Technoszene(n) geforscht, Bonz mit einem stärkeren Interesse an Subjektkulturen, Schwanhäußer aus der Perspektive der Stadt- und Subkulturforschung.⁶⁸ Heike Jenß forschte aus der Perspektive der materiellen Kultur zur Retromode der Mods.⁶⁹ Bereits etwas früher hatte Ute Bechdorf mit einer Studie zu Musikvideos an die Rezeptionsstudien der Cultural Studies angeschlossen und dabei gendertheoretische Überlegungen mit einbezogen.⁷⁰ Stärker auf medientechnische Aneignungen konzentriert sind die Ausstellungs- und Publikationstätigkeiten von Gerrit Herlyn und Thomas Overdick, die in einem Projektseminar die Ausstellung *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes* samt Begleitband konzipierten, indem sie das Mixtape als «Zeugnis der Auseinandersetzung mit dem popkulturellen Alltag» in den Blick nahmen.⁷¹ Johannes Moser gab den ebenfalls aus einem Studienprojekt resultierenden Band *Jugendkulturen* heraus, der sich teils explizit popkulturellen Themen widmet.⁷²

62 Du Gay, Paul: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London 1997; Bull, Michael: *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*. London, New York 2007.

63 Frith, Simon: *The industrialization of music*. In: Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee (Hg.): *The Popular Music Studies Reader*. London, New York 2006, S. 231–238; Hesmondhalgh, David: *The Cultural Industries*. Los Angeles 2013.

64 Wichtige Medien dieser Strömung waren die Musikmagazine *Sounds*, *Spex* und *Testcard*.

65 Vgl. Lindner (Anm. 46).

66 Bonz, Jochen: *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer anderen/postmodernen Subkultur*. Berlin 2008.

67 Schwanhäußer (Anm. 58).

68 Ebenfalls mit stadtforschendem Fokus Tödt, Daniel: *Vom Planeten Mars. Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt*. Wien 2011.

69 Jenß, Heike: *Sixties dress only. Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods*. Frankfurt am Main 2007.

70 Bechdorf, Ute: *Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim 1999; Bechdorf, Ute: *Verhandlungssache «Geschlecht». Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos*. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen 1999, S. 213–226.

71 Herlyn, Gerrit; Overdick, Thomas (Hg.): *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*. Münster 2003.

72 Vgl. Moser, Johannes (Hg.): *Jugendkulturen. Recherchen in Frankfurt am Main und London*. Frankfurt

Diese Studien verdeutlichen durch ihre verschiedenen epistemischen und methodischen Ansätze die Relevanz popkultureller Wissens- und Erlebnisweisen für zeitspezifische Subjektkulturen sowie deren Verwobenheit in alltägliche, medientechnisch grundierte Lebenswelten, die weit über die in den «langen 1970er-Jahren» beschriebenen subkulturellen Zusammenhänge hinausreicht. Pop gerät als essenzieller Bestandteil von Lebensstilen in den Blick der Forscher:innen, die sich im beständigen Spannungsfeld zwischen Subversion (Underground, Szene) und Affirmation (Pop als Unterhaltung, Konsum, Kommerz, Mainstream) bewegen.⁷³ Dennoch bleibt Pop ein Randthema in der empirischen Kulturwissenschaft, das auf studentische Arbeiten und vereinzelte Dissertationen beschränkt bleibt.

Jetzt!: Der «leitkulturelle» Moment

Pop ist heute als «Leitkultur»⁷⁴ der Gegenwartsgesellschaft zu verstehen, unsere Alltage als tief greifend popkulturell grundiert und durchdrungen.⁷⁵ Auch wenn Pop ein Feld der Distinktionen und sozialen Aushandlungen bleibt, erscheinen die Grenzen zwischen popkulturellen Szenen, die Jochen Bonz 2001 noch als «unüberbrückbare Differenzen»⁷⁶ beschrieben hat, gegenwärtig ästhetisch wie sozial durchlässiger. Das bedeutet nicht, dass Szenen als «Welten» nicht nach wie vor grosse Identifikationskraft bergen.⁷⁷ Die Veralltäglichung von Pop hat sich zu einer mehrdimensionalen Entgrenzung von Pop entwickelt, die sich eindrücklich auf 1. medientechnischer, 2. generationeller, 3. historischer 4. und politisch-sozialer Ebene beobachten lässt.

1. Die Digitalisierung hat grossen Einfluss auf die Produktion und Rezeption popkultureller Produkte genommen. Musik und Videos können kostengünstiger und schneller produziert und distribuiert werden als noch in analogen Kontexten. Das hat eine enorme Verbreiterung des Angebots zur Folge, allein auf der Streamingplattform Spotify werden täglich rund 60 000 neue Songs bereitgestellt. Das hat auf Angebotsseite weitreichende Auswirkungen auf popkulturelle Ökonomien und Künstler:innen-Karrieren. Auf Rezeptionsseite führte die Popularisierung des Musik- und Videostreamings zu einer zeitlichen und räumlichen Entgrenzung des Zugriffs auf popkulturelle Produkte. Deren Rezeption wird für viele Menschen zu einer omnipräsenten Praxis, die Alltage ästhetisch prägt, Stimmungen beeinflusst, Subjektivierungen hervorbringt – in der U-Bahn, im Auto, bei der Arbeit, im Ur-

am Main 2000, insbesondere den Beitrag von Banu Karaca und Yasemin Yüksel «Egal wie es läuft, bin ich und bleibe ich an Techno gebunden», ebd., S. 161–198.

73 Vgl. Kleiner (Anm. 10), S. 14.

74 Vgl. Baßler (Anm. 7).

75 Vgl. Ege (Anm. 5).

76 Bonz (Anm. 6), S. 10.

77 Vgl. zum Beispiel Trummer, Manuel: *Sympathy for the devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*. Münster 2011; Schulze, Marion: *Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur*. Bielefeld 2015; Ludewig (Anm. 13); Mueller, Alain: *Construire le monde du hardcore*. Zürich 2019; Tauschek, Markus: *Aushandlungen des Ästhetischen. Das Beispiel Gothicszene*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 116/2 (2020), S. 7–23; Hinrichs, Peter: «Dancers to a discordant system». *Kreativität und Praxis in der Metal- und Hardcore-Szene*. Göttingen 2022.

laub und auch (aber eben nicht mehr nur) im Konzert, im Club oder zu Hause im Wohnzimmer.

2. Die Gleichung «Popkultur = Jugendkultur»⁷⁸ geht schon lange nicht mehr auf. Ganze Generationen sind inzwischen mit Pop erwachsen geworden und für viele ist diese kulturelle Sphäre weit über die Lebensphase der Jugend hinaus von Bedeutung. Ausdruck findet das sowohl im Lebensphasen übergreifenden Interesse an neuen Trends und Künstler:innen wie auch in bisweilen nostalgischen Erinnerungskulturen, die Pop als Ressource für Biografisierungen nutzen. Mit dieser generationalen Ausweitung ist eine umfassendere Akzeptanz popkultureller Kapitalien zu attestieren, die sich nicht mehr auf «Jugendcliquen» beschränkt, sondern zunehmend in «professionellen» Kontexten, etwa Politik, Werbung und Stilen der Creative Class, und damit gesamtgesellschaftlich an Bedeutung und Marktwert gewinnt.

3. Im Zusammenhang mit diesen (pop)biografischen Entwicklungen hat Pop in seiner über siebzigjährigen Geschichte ein historisches Bewusstsein ausgebildet, das kulturelle Validierungen und Kanonisierungen hervorbringt.⁷⁹ Das Internet erscheint dabei als ein eigentliches «Anarchiv»,⁸⁰ in dem sich Musik, Tonträger, Musikvideos und Konzertmitschnitte aus allen popkulturellen Epochen auffinden, kaufen, verkaufen, kommentieren, teilen, weiterverarbeiten und einordnen lassen. Dieser Popgeschichtsschreibung und Kanonisierung «von unten» stehen seit rund zwei Jahrzehnten auch institutionalisierte Bestrebungen einer Archivierung von Pop zur Seite. Sammlungen, Museen und Archive mit sehr unterschiedlichen Ausrichtungen und Ansprüchen beginnen popkulturelle Produkte als zeithistorische Quellen zu verstehen und zu sammeln.⁸¹ Dieser Entwicklung wiederum schlägt aus dem Feld Kritik entgegen, die unter dem Stichwort «Retromania»⁸² auf einen viel zitierten Nenner gebracht werden kann. Die Orientierung von Pop an seiner eigenen Vergangenheit und damit verbundene Musealisierungstendenzen widersprechen

78 Herlyn, Gerrit: «Too old to die young». Praktiken des Biografisierens jugendkultureller Erfahrungen. In: Cordula Endter, Sabine Kienitz (Hg.): *Alter(n) als soziale und kulturelle Praxis. Ordnungen – Beziehungen – Materialitäten*. Bielefeld 2017, S. 7–26, hier S. 99–118. Vgl. auch Jennings, Ros: «Rock On». *Women, Ageing and Popular Music*. Farnham 2012; Marcus S. Kleiner: *Help the aged! Popmusik und Alter(n)*. In: Udo Göttlich, Winfried Gebhardt, Clemens Albrecht (Hg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln 2010, S. 309–328.

79 Es hat sich eine Art Popklassik herausgebildet. Die Schallplatten von David Bowie, Brian Eno, Brian Ferry, Morrissey, Kraftwerk, Pink Floyd, Michael Jackson, Madonna, Kate Bush, neuerdings Beyoncé und vielleicht noch Lady Gaga stehen inzwischen genauso für zeitlose ästhetische Qualität wie Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright und der Mid-Century-Retromodernismus der Vintagemöbelabteilung.

80 Reynolds, Simon: *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz 2013, S. 62.

81 Vgl. Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: *Curating Pop. Exhibiting Popular Music in the Museum*. New York 2019; *Gehört «deutsche» Popmusik ins Museum? Materialien zu und von der Fünften Pop-Dekadentagung*. Hamburg 2021.

82 Vgl. Reynolds (Anm. 80); vgl. im deutschsprachigen Kontext Spilker, Frank: *Pop im Museum*. In: *Spex* 355 (2014), S. 50–54; Holert, Tom: *Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst*. In: *POP. Kultur und Kritik* 6 (2015), S. 128–147.

der angenommenen Gegenwartsorientierung von Pop im emphatisch-emanzipatorischen Sinne.

4. Viele politische Forderungen, die Pop explizit oder implizit gestellt hat (zum Beispiel bezüglich Queerness, Coolness, Lässigkeit), sind «im Mainstream angekommen» – immer im Spannungsfeld von lebensweltlich spürbarem gesellschaftlichem Fortschritt und ökonomischer Vereinnahmung. Angesichts einer insgesamt «subkultureller gewordenen Gesellschaft»⁸³ hat die subkulturell und tendenziell linke emphatische Popkultur dabei an Intensität und «edginess» verloren. Das rebellische Popmoment der 1970er- bis 1990er-Jahre, das mit einer Guerilla der Zeichen hantierte, ist heute auch in rechtsextremen und populistischen Popaneignungen zu finden, die gegen die «Mainstreamisierung» linker Pophemen aufbegehren und dazu, teils sehr gezielt, auf popkulturelle Ästhetiken zugreifen.⁸⁴ Im emanzipatorisch orientierten Pop ist hingegen ein Wandel der dominanten Gefühlsstruktur zu beobachten. An die Stelle des einerseits rauschhaften, eskapistischen und selbstzerstörerischen, andererseits ironischen, indifferenten, spielerischen Pop der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint eine grössere Ernsthaftigkeit getreten zu sein. Diese artikuliert sich in einer starken Sensibilität für inklusive Sprache, für psychische Gesundheit,⁸⁵ für identitätspolitische Kontinuitäten und Ausweitungen⁸⁶ und damit verbundene Vulnerabilitäten sowie einer durchaus lustvollen Neigung zur «Vernunft».⁸⁷ Die Rebellion weicht der Wokeness, eine Emphase der Ekstase und Transgression einer Emphase der Achtsamkeit und Regelbefolgung, weil klar wird, dass mit Eskapismus und semiotischen Guerillakämpfen angesichts gegenwärtiger politischer Krisen und existenzieller globaler Bedrohungen in Zeiten des Anthropozäns nichts zu gewinnen ist. Dennoch schreiben sich in der woken Sensibilität bestehende gegenkulturelle Forderungen fort (Gleichheit, Wärme, Gemeinschaft), die sich, verbunden mit Geheimwissen (Sternchen) und symbolischen Grenzziehungen auf der «Innenseite», konservativer Empörung und feuilletonistischer Erregung auf der «Aussenseite», zu neuen Avantgarden formieren. Wokeness erscheint als zentrales Element einer Reformulierung popkultureller Emphase.

Neben diesen explizit popkulturellen Tendenzen ist Pop in seinen Entgrenzungen als Forschungsgegenstand auch ein Stück weit «unsichtbar» und «unspektakulär» geworden. Ein Indiz hierfür sind zahlreiche Arbeiten aus verschiedenen Forschungsfeldern, die nicht zwingend der Popforschung zuzuschreiben sind,

83 Schwanhäuber (Anm. 58), S. 261.

84 Das zeigt der Beitrag von Catharina Rüb in diesem Band eindringlich.

85 Paradigmatisch für diese Entwicklung steht die Musikerin Billie Eilish. Auch der Podcast *Pop und Psyche* des WDR veranschaulicht diese Entwicklung.

86 Das zeigt der Beitrag von Silvy Chakkalal in diesem Band.

87 Im Zusammenhang mit der Coronapandemie verdeutlichte sich das sloganhaft: Tocotronic texteten ihren Song «Pure Vernunft darf niemals siegen» in «Pure Vernunft muss diesmal siegen» um. Egotronic und Chicks on Speed, beides Bands, die sich vorher dem rauschhaften Substanzgebrauch stark verbunden fühlten, adaptieren die Rauschrhetoriken in ihren Songs «Nadel verpflichtend» und «Vaccinate me, baby» für lustvolle Impfaufrufe. Vgl. auch Walter, Klaus: Der Sieg der puren Vernunft. In: taz, 29. 6. 2020, <https://taz.de/Pop-und-Corona/!5691522>, 25. 6. 2022.

jedoch nicht ohne popkulturelle Perspektiven auskommen. Michel Massmünster zeigt, dass die Nacht ohne Sensibilität für popkulturelle Wissens- und Erlebnismodi nicht verstanden werden kann.⁸⁸ Ebenso basieren Moritz Eges und Stefan Wellgrafs Ethnografien von Berliner marginalisierten Lebenswelten auf der Analyse popkulturell geprägter Stilregister.⁸⁹ Auch Anja Schwanhäußers Analyse von Pferdewädchen als Angehörigen einer spezifischen Subkultur bezieht sich auf popkulturelle Referenzen.⁹⁰ Sebastian Dümling wiederum bezieht popkulturelle Diskurse in seine Diskussion des Narrativs sich verändernder Gesellschaften ein.⁹¹ Diese und weitere Studien zeigen, dass Kategorien wie Klasse, Habitus, Gender, Migration und auch Religion⁹² stark in popkulturellen Registern produziert und alltäglich ausgehandelt werden. Viele gegenwärtige gesellschaftliche Phänomene sind deshalb ohne Kenntnis von und Sensibilität für popkulturelle Entwicklungen und Logiken kaum adäquat analysierbar. Für Gegenwartsanalysen und die jüngere Alltags- und Zeitgeschichte ist somit eine begriffliche und theoretische Auseinandersetzung mit Pop unerlässlich.

Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung: Zwei Abstandsbestimmungen

Pop und Popkultur werden durch zwei oft als Abgrenzung beschriebene Relationen gekennzeichnet, nämlich von der «Hoch-/Bildungskultur» und von der «Populärkultur», wobei Letztere, so Maase, nochmals aufgeteilt sei in die legitimen und die gefährlichen Sektoren des Populären.⁹³ Popkultur als kulturelle Formation ist, ebenso wie die anderen Formationen, relational,⁹⁴ das heisst nicht aus sich selbst heraus, sondern nur in ihrer Beziehung zu den anderen zu konturieren. Mit dem Ziel, die Begriffe für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung zu schärfen, widmen wir uns in diesem zweiten Abschnitt unseres Beitrags zwei begrifflichen Relationierungen – oder Abstandsbestimmungen, denn es geht um das Justieren von Nachbarschaften. Zunächst geht es um den Abstand von Pop zum

88 Vgl. Massmünster, Michel: Im Taumel der Nacht. Urbane Imaginationen, Rhythmen und Erfahrungen. Berlin 2017; siehe auch Julian Schmitzbergers Beitrag in diesem Band.

89 Vgl. Ege, Moritz: «Ein Proll mit Klasse». Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main 2013; Wellgraf, Stefan: Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten. Bielefeld 2018.

90 Vgl. Schwanhäußers, Anja: «Bist du bissi süß?» Sweet talk auf dem Ponyhof. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1 (2022), S. 69–90.

91 Vgl. Dümling, Sebastian: Changing Societies, Changing Narratives. Wie man über gesellschaftlichen Wandel spricht und verstanden wird. In: Zeitschrift für Volkskunde 116/1 (2020), S. 46–66.

92 Vgl. Sagir, Fatma: «Wrap my Hijab!» Music and Muslim Female Embodiment of Cool in Digital Culture. In: dies. (Hg.): Rocking Islam. Music and the Making of New Muslim Identities. Münster 2021, S. 173–185; Peranic, Meltem: More than a Feeling. Fusions of Popular Music and Piety in Islam. In: Sagir, Rocking Islam (Anm. 92), S. 161–172.

93 Vgl. Maase: Der Mainstream der Populärkultur. Feld oder Feind kultureller Bildung? In: Kulturelle Bildung online (2015), o. S., www.kubi-online.de/artikel/mainstream-populaerkultur-feld-oder-feind-kultureller-bildung, 25. 6. 2022.

94 Vgl. Maase (Anm. 21), S. 384.

Populären, also um die Unterscheidung der beiden Felder. Hier argumentieren wir für einen grösseren Abstand. Dann geht es um den Abstand zwischen Empirie und Emphase, also um die Unterscheidung der Haltungen und Methoden. Hier argumentieren wir für einen geringeren Abstand.

Abstandsbestimmung 1: Pop – Populäres

Die Begriffe Popkultur und Populärkultur werden im alltäglichen Sprachgebrauch – und oft auch im wissenschaftlichen – weitgehend synonym verwendet. Der gefühlte und gelebte Abstand ist jedoch grösser und «bedeutender»,⁹⁵ als der kleine Unterschied von bloss zwei Silben vermuten lässt: «Die Verkürzung (Pop) *macht also einen Unterschied.*»⁹⁶ Pop ist, so Diedrich Diederichsen, nicht einfach Populärkultur, «sondern mehr und etwas anderes».⁹⁷ Es gibt lebensweltlich wie kulturanalytisch eine deutliche Differenzwahrnehmung, die allerdings kaum näher bestimmt wird oder sich in spezifischer Begriffsverwendung niederschlägt. Zwar hat sich Pop historisch-genealogisch aus dem Feld des Populären entwickelt und kann somit rein systematisch als «historisch und ästhetisch spezifischere *Teilmenge* der *populären Musik*, der *populären Kultur* beziehungsweise der *Populärkultur*»⁹⁸ verstanden werden. Gerade aufgrund der verschränkten Genese sind präzise Begriffe zur Differenzierung aber notwendig. Wir schliessen uns deshalb Moritz Eges Plädoyer für eine differenzierende Begriffsverwendung von Popkultur und Populärkultur als «Fachvokabular»⁹⁹ an. Wir spitzen die rein begriffliche Unterscheidung sogar zu, indem wir betonen, dass Pop nicht vollständig (als Teilmenge oder «Segment»)¹⁰⁰ im Populären aufgeht.¹⁰¹ Pop und Popkultur bilden, so möchten wir argumentieren, vielmehr eine relativ eigenständige oder «eigensinnige»¹⁰² kulturelle Formation; und das aus zwei Gründen: 1. hat sich Pop in Abgrenzung sowohl von klassischer Bildungskultur als auch von traditioneller Populärkultur formiert; 2. zeichnet sich das Popfeld durch eine viel prononciertere Selbstreflexivierung und Selbsttheoretisierung aus.

1. Popkultur entstand aus Gesten der Abgrenzung und Ablehnung, die die «Möglichkeit der Nonkonformität» einführten «inmitten einer Epoche, die Konformismus lehrt, predigt und zu erzwingen versucht».¹⁰³ Pop forderte «den tradierten Hochkultur-Kanon» heraus, und zwar «auf Augenhöhe» und «in zeitgemäßer ästhetischer Sprache».¹⁰⁴ Gleichzeitig probte Pop von Anfang an auch den Widerstand

95 Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart 2017, S. 263.

96 Ege (Anm. 10), S. 15 (Hervorhebung im Original).

97 Diederichsen (Anm. 49), S. 37.

98 Ege (Anm. 10), S. 14 (Hervorhebung im Original).

99 Ebd.

100 Vgl. Maase (Anm. 93), o. S.

101 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 23.

102 Vgl. Kleiner (Anm. 10), S. 17.

103 Diederichsen (Anm. 10), S. xii f.

104 Maase (Anm. 93), o. S. Auf Augenhöhe meint in unserem Verständnis vor allem ästhetisch und sozial selbstreflexiv, siehe unten.

gegen die populäre Kultur,¹⁰⁵ und zwar «auf deren Terrain und mit deren Mitteln».¹⁰⁶ Pop nutzte also die erfolgreichen Mittel des Populären (vor allem Kulturindustrie, Medientechnik, Versprechen grösserer Intensität im Leben), um sich sowohl gegen die bürgerliche Bildungskultur als auch gegen die vermeintlich volkstümliche Populärkultur aufzulehnen, und zwar mit dem gleichen Vorwurf: dass Gegenwartigkeit fehle, sowohl formal-ästhetisch wie mikropolitisch-lebensstilistisch, woraus Biederkeit, Langeweile, fehlende «edginess», kurz: zu wenig Energie, resultierten.¹⁰⁷ Es ging zu Beginn gleichzeitig gegen die «hochnäsige Hochkultur» und den «schlechten Geschmack der Massen».¹⁰⁸ Dies führte nicht bloss zu einer Vergrößerung des Felds des Populären,¹⁰⁹ sondern zur – zunächst behaupteten, dann zunehmend eingelösten – Eroberung eines neuen Raumes, der nach oben und nach unten Geländegewinne machen konnte.

Die relative Autonomie der neuen kulturellen Formation erkennt man einerseits daran, dass sie sich keineswegs nur über Abgrenzung stabilisieren konnte. Sie hat früh souveräne Beziehungen zu anderen kulturellen Feldern, etwa Kunst, Mode, Werbung und auch zur grossen Konkurrenz, der Bildungs- und der Populärkultur, hergestellt. Andererseits hat sie, auch das ein Ausweis relativer Autonomie, intern wieder wertende Differenzierungen vorgenommen: Diederichsen hat mit der Unterscheidung von Pop I (progressiv) und Pop II (kommerziell)¹¹⁰ eines der «Leitparadigmen»¹¹¹ der Poptheorie eingeführt. Dieser Leitdifferenz entsprechen andere Formulierungen, etwa Pop als Rebellion oder Markt,¹¹² Pop und Avantpop,¹¹³ POP in Grossbuchstaben und Mainstream.¹¹⁴ Das Popfeld wiederholt somit partiell die von den konkurrierenden Formationen der Bildungs- und der Populärkultur gelernte (und auch von der Volkskunde lange gehegte) Unterscheidung zwischen einer organisch-nichtkommerziellen und einer artifiziell-kommerziellen Kultur innerhalb des eigenen Terrains.¹¹⁵ Marcus Kleiner hat allerdings bereits zu Beginn der 2010er-Jahre einen «partielle[n] Bedeutungsverlust»¹¹⁶ dieser Leitdifferenz konstatiert. Die gegenwärtige Entgrenzung von Pop ist somit als weitere Emanzipation des Popfelds von den Formationen der Bildungs- und Populärkultur verstehbar.

105 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 23.

106 Diederichsen (Anm. 10), S. xii.

107 Jörg Scheller spricht in diesem Zusammenhang von der barbarischen Energie des Pop, vgl. Scheller (Anm. 19), S. 113 f.

108 Vgl. Elster (Anm. 8), S. 24.

109 Diederichsen (Anm. 10), S. xiii.

110 Vgl. Diederichsen, Diederich: Ist was Pop? In: ders.: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt. Köln 1999.

111 Kleiner (Anm. 10), S. 26, Anm. 22.

112 Vgl. Kleiner (Anm. 10).

113 Vgl. Hecken (Anm. 16); Hecken, Thomas: Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück. Berlin 2012.

114 Maase (Anm. 21). Nicht mit solchen gegenstandsbezogenen Leitdifferenzen zu verwechseln sind die akteurszentrierten Differenzierungen von Jochen Bonz («Pop im allgemeinen Sinne» und «Pop im stark identifizierenden Sinne») und Moritz Ege («romantische» und «abgebrühte» Sicht auf Pop).

115 Diese inneren Grenzziehungen sind ein Spezifikum des deutschsprachigen Popdiskurses. Im englischsprachigen Raum ist eine vergleichbar rigide Grenzziehung innerhalb des Popfelds nicht gegeben.

116 Kleiner (Anm. 10), S. 26, Anm. 22.

2. Für seine Formation nutzt Pop, das ist offensichtlich, Mittel des Populären. Häufig übersehen wird, dass Pop sich Mitteln der traditionellen Bildungskultur bedient, nämlich einer feldimmanenten Selbstreflexion und Selbsttheoretisierung. Pop machte sich sehr schnell eine «kulturtheoretische Metaebene»¹¹⁷ zunutze, um sich selbst bewusst (und selbstbewusst) als einen Zusammenhang zu etablieren, der etwas über die Welt aussagen will: «[...] pop culture came about as the result of a *deliberate* search for objects, clothes, music, heroes and attitudes which could help to define a stance.»¹¹⁸

Wichtige Medien dieser Selbstreflexion und -theoretisierung waren zunächst metapoetische Statements der Künstler:innen selbst und verschiedene Formate des Popjournalismus. Die haben im Laufe der Jahrzehnte ihren Weg in die etablierten Feuilletons und an die Universitäten gefunden, sich aber gleichwohl von Anfang an deren diskursiver Mittel bedient. Poptheorie und Popkritik sind somit Artikulationen des Felds, keine – und das unterscheidet sie von der Populärkulturforschung – vom Gegenstand getrennten Deutungen von aussen: «Die Theorie fließt, wie das in ästhetischen Dingen häufig der Fall ist, mit in ihren Gegenstand ein, ohne jedoch gänzlich mit ihm identisch zu werden.»¹¹⁹ Dies ist auch der Grund, warum die «eher kunsttheoretische und politisch-feuilletonistisch geschulte Poptheorie häufig inhaltlich ergiebiger»¹²⁰ ist für das Verständnis popkultureller Zusammenhänge als einige Konzepte der Populärkulturforschung. Dies ist keine Aussage über die Qualität, interpretatorische «Tiefe» oder Werthaltigkeit der kulturellen Produkte. Populärkultur ist nicht weniger aussagekräftig oder generell anspruchsloser als Pop, nur weil das Popfeld, anders als populärkulturelle Felder, in viel stärkerem Masse eigenständige, feldimmanente Vokabulare, Praktiken und Medien der Theorieproduktion hervorgebracht hat, die Relationierungsarbeit zu den «konkurrierenden» Formationen der Hoch- und Populärkultur geleistet haben.

Aufgrund dieses strategischen Einsatzes hochkultureller Mittel konnte Pop, so Kaspar Maase, von neuen Kultureliten als «*die* Bildungskultur der Postmoderne» oder als popmoderne «Variante von Hochkultur» aufgewertet werden.¹²¹ Pop sei «zum elitären Kulturmuster auf gleicher Stufe mit dem Bildungskanon avanciert»¹²² und falle damit nicht mehr in den Zuständigkeitsbereich der empirischen Kulturwissenschaft, die sich vornehmlich auf «den «massenhaften» Alltag der «gewöhnlichen» Bevölkerung»¹²³ konzentrieren solle. Der Medienkonsum letzterer, der populäre Mainstream, werde nämlich abgewertet und auch von Kulturwissenschaftler:innen weitgehend ignoriert. Auch Christofer Jost moniert,

117 Elster (Anm. 8), S. 24.

118 Melly (Anm. 32), S. 2 (unsere Hervorhebung).

119 Ege, Moritz: Die antinationale Mikropolitik der Popkultur als Schreckbild und Verheissung. Über Pop-Figurationen und gespaltene Gesellschaften. In: Manuel Trummer, Marketa Spiritova (Hg.): Pop the Nation. Das Nationale als Ressource und Argument in Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung. München 2022, S. 43–71, hier S. 56.

120 Ege (Anm. 10), S. 14, Anm. 5.

121 Maase (Anm. 93), o. S.

122 Ebd.

123 Maase (Anm. 21), S. 389.

dass der musikalische Mainstream für die meisten Forschenden «lediglich eine musikalische Residualkategorie» darstelle, weil sie sich lieber «musikalischen Spezialdiskursen» – damit meint Jost «genrebezogene Arbeiten, etwa zu Heavy Metal oder elektronischer Tanzmusik» – widmeten.¹²⁴ Maases Beobachtung, dass Pop ins «kulturelle Zentrum»¹²⁵ der Gegenwart gerückt ist, ist zutreffend und entspricht Eges Diagnose vom popkulturell durchdrungenen Alltag, verkennt allerdings die Effekte der Entgrenzung von Pop: Das Verhältnis des Mainstreams zu vermeintlich elitären Avantgarden und spezialisierten Subkulturen ist viel uneindeutiger, als dass es sich mit einer schlichten Opposition beschreiben liesse. Etwa seit den 1990er-Jahren lässt sich eine Subkulturalisierung des Mainstreams¹²⁶ feststellen, die subkulturelle Ästhetiken, Codes und Sounds zunehmend von der Bindung an spezifische Genres und Communities ablöste. Formen elektronischer Tanzmusik oder des Hip-Hop sind keineswegs mehr spezialisierte Genres, sondern die Musik, die millionenfach gestreamt den «massenhaften» Alltag der «gewöhnlichen» Bevölkerung¹²⁷ begleitet. Popmusikalischer Mainstream reicht heute von Helene Fischer bis Kendrick Lamar, von Beyoncé bis Andreas Gabalier, von Billie Eilish bis Rammstein. Dieser Prozess wird zuletzt zugespitzt durch eine umfassende Popkulturalisierung der Alltags- und Populärkultur, in der Pop zum zentralen Referenzpunkt für populäre wie bildungskulturelle Ästhetiken geworden ist.¹²⁸ Natürlich gibt es weiterhin Kämpfe um guten Geschmack und richtiges Leben (ob im falschen oder einfach nur so), Popkultur ist als Terrain für diese Kämpfe so wichtig wie nie zuvor. Natürlich bleiben Positionierungen und Zuschreibungen wie «Mainstream» oder «Underground» in Selbstbeschreibungen von Individuen und Gruppen wirksam und deshalb auch noch teilweise von analytischem Wert. Sie beschreiben jedoch nicht mehr adäquat die Funktionsweise des transformierten Popfelds. Diese Transformationen und ihre Auswirkungen auf Distinktionsprozesse zu verstehen, ist eine relevante Aufgabe für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung.

Abstandsbestimmung 2: Empirisch – emphatisch

Empirie und Emphase stehen im Kontext der Popkulturforschung wissenschaftshistorisch wie gegenwärtig in einem epistemisch wirkmächtigen Verhältnis. Der Begriff Pop erscheint hier selten rein deskriptiv, etwa um ästhetische oder soziale Phänomene zuzuordnen. In seiner Verwendung schwingen häufig Wertungen, Erwartungen, bisweilen auch Enttäuschungen mit.¹²⁹ Den Begriff Emphase

124 Jost, Christofer: Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung. In: POP. Kultur und Kritik 8 (2016), S. 152–172, hier S. 154.

125 Maase (Anm. 93), o. S.

126 Vgl. Schwanhäußer (Anm. 58), S. 261. Genreästhetiken haben freilich immer ein Paradigma für den Mainstream dargestellt und sind vielfältige Verbindungen mit anderen Stilen eingegangen. In den 1970er- und 80er-Jahren war Soul die für den Mainstream dominante Genreästhetik, in den 1990er- und 2000er-Jahren Rock. Seit den 2010er-Jahren ist nun Hip-Hop das dominante Popparadigma.

127 Maase (Anm. 21), S. 389.

128 Vgl. den Beitrag von Johannes Müske in diesem Band.

129 Vgl. zum Begriff emphatisch-urban Ege, Moritz: «Urban-sein». Zur Kulturanalyse und Ethnografie des

führte Diederich Diederichsen in den deutschsprachigen Popdiskurs ein, erläutert ihn jedoch eher am Rande, in einer Fussnote. Ihn interessiere Pop vor allem als «große Chance, Katastrophe, Ausnahmesituation, Epiphanie etc., nicht nur als soziologische Selbstverständlichkeit».¹³⁰ Dieses Popverständnis leitet sich aus den gesellschaftskritischen Forschungen der Cultural Studies und dem von dieser Forschungsrichtung beeinflussten, jedoch stärker kunsttheoretisch argumentierenden Popessayismus ab.¹³¹ Rolf Lindner zeigt in seiner Wissenschaftsgeschichte der Cultural Studies auf, dass auf eine Pop(ulär)kultur-*empathische* erste Forschergeneration der Cultural Studies (Richard Hoggart, Stuart Hall, Paul Willis) in den 1970er- und 80er-Jahren eine sich stark mit Popkultur identifizierende, man könnte auch sagen: Pop(ulär)kultur-*emphatische* Forscher:innengeneration folgte (Dick Hebdige, Angela McRobbie und andere).¹³² Diese kulturwissenschaftlich informierten Akteure brachten den Typus des in den 1980er-Jahren auch im deutschsprachigen Raum populär werdenden Popintellektuellen hervor.¹³³ Diese «selbstreflexive[n] Meta-Fan[s]» verstünden es, «aus Erfahrungswissen («Szenewissen») kombiniert mit einer angesagten Theorie («Poststrukturalismus») akademisches Kapital zu schlagen».¹³⁴ Die Emphase, das Involviertsein und die affirmative Haltung zu Pop, steht hier in enger Verbindung zur Empirie im Sinne persönlichen Erfahrungswissens, das bei Akteur:innen der frühen Cultural Studies, anders als im Feld der journalistischen Popkritik, auch ethnografisch grundiert war. Die transformativen, utopischen und widerständigen Potenziale, die Pop analytisch zugeschrieben wurden, spiegeln sich also auch im «Glauben» dieser Akteur:innen an Pop. Dieser emphatische Zugang prägt Poptheorie und Popkritik bis in die Gegenwart. Allerdings beschränkt sich die empirische Basis hier weitgehend auf biografische Erfahrungen der Autor:innen. Zudem verliert sich, das lässt sich spätestens seit den frühen 1990er-Jahren beobachten, die analytische Deckungsgleichheit von Empirie (der beobachteten popkulturellen «Realität») und Emphase (der affirmativen Haltung zu dieser «Realität»). Auch wenn Pop nie «automatisch» mit der politisch «richtigen» Seite verbunden war, sehen Vertreter:innen der emphatischen Popkritik Pop einer starken Konkurrenz seitens konservativer, populistischer, antisemitischer Kräfte ausgesetzt, die eben nicht ausserhalb von Pop stehen, sondern sich in dessen Ästhetik und mit dessen Mitteln artikulieren.¹³⁵ Bisweilen wird die

emphatisch Städtischen. In: Claudia Öhlschläger (Hg.): Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld 2020, S. 233–254, hier S. 235.

130 Diederichsen (Anm. 97), S. 40.

131 Bonz (Anm. 66), S. 16.

132 Lindner (Anm. 46); siehe oben, S. 14, für ähnliche Bewegungen innerhalb der Volkskunde.

133 Vgl. Geer, Nadja: «If you have to ask, you can't afford it». Pop als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er-Jahre. In: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel, Jürgen Danyel (Hg.): Popgeschichte, Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988. Bielefeld 2014, S. 327–357; siehe auch Melly (Anm. 32), insbesondere S. 2.

134 Lindner (Anm. 46), S. 58.

135 Vgl. Ege (Anm. 119); Balzer, Jens: Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik. Hamburg 2019; Diederichsen, Diederich: The Kids Are Not Alright. Abschied von der Jugendkultur. In: Elke Gaegele, Sarah Held (Hg.): Rechte Angriffe – toxische Effekte. Umformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur [1992]. Bielefeld 2021, S. 201–212.

Emphase in diesen Zusammenhängen so zu einer (nostalgischen) Behauptung, einer Forderung, die mit der empirisch zu beobachtenden popkulturellen Gegenwart lediglich noch Schnittmengen aufweist und methodischere Betrachtungen vermischen lässt.

Aus Sicht der empirischen Kulturwissenschaft sind solche emphatischen Zugänge, die oft von einer starken Nähe zwischen Autor:innen und ihrem Forschungsgegenstand geprägt sind, fraglos kritisierbar – als normativ, unwissenschaftlich und nicht (im methodisch elaborierten Sinn) empirisch. Dabei waren und sind es gerade die emphatischen Forschungen und Theorieentwicklungen, die massgeblich zum Verständnis von Pop beigetragen haben und das bis heute tun. Die Emphase darf deshalb keineswegs als epistemischer «Fehler»¹³⁶ missverstanden werden, den Autor:innen durch ihr affirmatives Nahverhältnis zum Feld erzeugen. Sie ist vielmehr ein Charakteristikum des Popfeldes, das in den Analysen und Theorien reflektiert wird, indem «emphatische [...] Sprechweisen und Ästhetiken»¹³⁷ als Erkenntnismittel eingesetzt werden.¹³⁸ In ethnografisch-kulturwissenschaftlicher Forschung ist die Beziehung der Forschenden zum Feld immer von grosser epistemischer Bedeutung und Gegenstand von Reflexion und Theoriebildung. Stefan Hirschauer spricht in diesem Sinne von einem «emphatischen Erfahrungsbegriff der Ethnografie». Die Emphase bestehe darin, «dem Feld während eines langwährenden Nahkontaktes maximale Chancen zu geben, sich dem Forscher und Autor (einzuschreiben)».¹³⁹ Biografische Verbindungen und ein persönliches Sich-zum-Forschungsthema-hingezogen-Fühlen ist nicht untypisch für die empirische Kulturwissenschaft, weshalb es doch erstaunlich ist, dass die

136 Ege (Anm. 129), S. 224.

137 Ebd.

138 Schon lange bestehen Rückkoppelungseffekte zwischen akademischer Wissensproduktion und popkultureller Praxis. Das zeigt sich im Diskurspop der Hamburger Schule oder in Musikprojekten wie Fehler Kuti des Kulturwissenschaftlers Julian Warner, das als popkulturelle Produktion kulturwissenschaftlichen Wissens verstanden werden kann. Der Zusammenhang zwischen EKW und popkultureller Praxis lässt sich auch personell nachvollziehen, siehe die Bands Knabenkraut (Johannes Müske, Gerrit Herlyn), Aloa Input (Marcus Grassl), Schrottgrenze (Alex Tsitsigias) oder Fehler Kuti, im Popjournalismus Leif Gütschow (Byte FM) und Steffen Greiner (Intro). Die «Akademisierung des Pop» führte vor allem in den 1990er-Jahren in einer «fast Hegelschen Inversion – zur Popularisierung der Akademie». Einige Popforscher:innen wurden selbst zu Popstars, die in der Lage sind, «in einem Atemzug Deleuze, Habermas, Donna Haraway, Lyotard und LL Cool J zu zitieren», Lindner (Anm. 46), S. 109. Dick Hebdige galt und gilt in diesem Genre als eine Art Superstar, «dessen Vorträge ein Montagemix aus Dias, Videos, Musiksamples, Wordraps und Vortragspassagen bilden», ebd., S. 107. Auch eine Person wie Diederich Diederichsen, dem als Professor an der Wiener Akademie für Bildende Künste längst der Habitus eines «klassischen» Intellektuellen anhaftet, geniesst nicht zuletzt durch die jahrelange Herausgeberschaft von *Spex* eine mit subkulturellem Kapital unterfütterte Aura und Szeneprominenz. Ausdruck findet das beispielsweise im Song *Diedrich Diederichsen* der Gruppe Saalschutz. Im Refrain heisst es: «Diedrich Diederichsen wir lieben Dich / Aber Deine Bücher verstehen wir nicht / Sie sind so introvertiert und originell / Wir kaufen sie und stellen sie ins Büchergestell.»

139 Hirschauer, Stefan: Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung. In: Zeitschrift für Soziologie 30/6 (2001), S. 429–451; vgl. für ähnliche Figuren des Emphatischen in der Ethnografie Willis, Paul: *The Ethnographic Imagination*. Cambridge 2000; Chakkalakal, Silvy: *Sensible Ethnografien*. Modernistische Empfindsamkeit als Modus einer ethnografischen Ästhetik. In: Hanna Katharina Göbel, Sophia Prinz (Hg.): *Die Sinnlichkeit des Sozialen*. Wahrnehmung und materielle Kultur. Bielefeld 2015, S. 341–362.

emphatische Hinwendung zu popkulturellen Themen als illegitimes Verfolgen eines «persönliche[n] Interesse[s] der Autor:innen»,¹⁴⁰ die selber «Fan- und Hipsterszenen»¹⁴¹ angehören, abgewertet wird. Sie findet am ehesten Akzeptanz im Rahmen studentischer Forschungen, weniger jedoch auf späteren akademischen Karrierestufen, was sich auch in der verhältnismässig geringen Zahl entsprechender Publikationen widerspiegelt. Es gilt also, die Popforschung vor dem Hintergrund der dargestellten Entwicklungen des Popfeldes vom Image des «Hipster- und Jugendthemas» zu befreien.

Dazu bietet sich ein Zugang an, der ethnografische und medienanalytische Methoden verbindet und offen theoretische und methodische Kompetenzen benachbarter Disziplinen und Forschungsprogramme einbezieht, wie der Musikwissenschaft, der Sound-Studies sowie insbesondere der Poptheorie und der Popkritik, die im Fach bisher nur wenig Beachtung fanden. Eine so verstandene empirisch angeleitete emphatische Forschungshaltung kann das in Transformation befindliche Popfeld in seinen vielfältigen subjektivierenden, affizierenden und kollektivierenden Dimensionen verstehbar machen – über dessen Eigenschaften als «soziologische Selbstverständlichkeit»¹⁴² oder als Feld der «Unterhaltung und Vergnügung» hinaus, was Pop fraglos *auch* ist. Das Ziel einer empirisch-kulturwissenschaftlichen Popforschung ist folglich nicht, die Emphase herauszuschreiben, «sondern sie explizit zu machen, sie genauer zu durchdenken und damit einerseits zu entschärfen und andererseits, wo angebracht, möglicherweise auch zuzuspitzen».¹⁴³ Es ist an der Zeit, an die empirisch grundierte emphatische Forschungstradition der frühen Cultural Studies anzuknüpfen und für die empirische Kulturwissenschaft als empirisch*emphatische Popforschung zu aktualisieren.

Anschlüsse

Pop ist in den letzten zwanzig Jahren zu einer der zentralen kulturellen Formationen und somit auch zum Gegenstandsbereich der empirischen Kulturwissenschaft geworden. Die Nachfrage ist gross, sowohl von Studierenden als auch aus dem medialen Diskurs, das Angebot an Forschungsliteratur im Fach zwar vielfältig, aber immer noch überschaubar. Die epistemischen und methodischen Potenziale der Popforschung sind erst ansatzweise ausgeschöpft und können über die Analyse popkultureller Phänomene zur Kulturanalyse gegenwärtiger Alltage beitragen. Die Bedingungen und Effekte der Entgrenzung der Popkultur sind noch nicht annähernd vollständig beschrieben oder gar begriffen. Hier liegt ein weites und relevantes Forschungsfeld für die empirische Kulturwissenschaft, für das wir abschlies-

140 Maase (Anm. 21), S. 385.

141 Maase (Anm. 21), S. 33. Unverkennbar schwingt die Unterstellung mit, es ginge lediglich um die Affirmation des eigenen subkulturellen Kapitals. Dies verkennt völlig, wie wenig das vermeintliche subkulturelle Kapital im Fachzusammenhang in Karrieren oder Anerkennung umsetzbar (gewesen) ist.

142 Diederichsen (Anm. 96), S. 40.

143 Ege (Anm. 129), S. 235.

send drei Anschlüsse skizzieren wollen: 1. die Diversifizierung von Popkultur, 2. uneindeutiger werdende politische Bezugnahmen auf Pop, 3. Strukturwandel in der Bedeutung von Popmusik.

1. Die bisherige kanonisierte Popgeschichte und Popforschung – auch in der empirischen Kulturwissenschaft, wie wir hier skizziert haben – ist immer noch vorwiegend eine Geschichte der Poppraktiken und –erfahrungen junger, weisser Männer aus Europa oder Nordamerika (wie wir selbst welche sind). Das muss sich ändern, denn diese Narrative entsprechen schon lange nicht mehr den gelebten popkulturellen Realitäten. Zum einen wächst, immer noch gegen viele Widerstände und Klischees, die Wahrnehmung von Frauen* und nichtbinären Menschen in der Popkultur,¹⁴⁴ zum anderen beginnen sich die globalen Zentren der Popkultur zu vervielfältigen und zu verschieben. Eine Popforschung im 21. Jahrhundert muss neben London und New York auch Lagos, Seoul und viele andere (auch spekulative) Orte berücksichtigen.¹⁴⁵

2. Es verschieben sich lange unverrückbar geglaubte politische Formen und dazugehörige Stile. Wir haben bereits auf die Verschiebung in der Gefühlsstruktur der emanzipatorischen Poplinken zu Diskursen der Achtsamkeit und Rücksichtnahme hingewiesen. Etablierte (maskuline) Posen der Rebellion und Transgression scheinen vermehrt in konservativen und links- wie rechtspopulistischen Popaneignungen Resonanz zu finden.¹⁴⁶ Auch die Globalisierung des Pop führt zu widersprüchlichen Effekten: Einerseits ermöglichen sie vorher weniger stark wahrgenommene Bezugnahmen auf «race», Religion, postkoloniale und indigene Kontexte, andererseits wird der westliche Konnex «Pop, Liberalismus und Kapitalismus»¹⁴⁷ durch staatlich geförderte Popkulturen totalitärer Staaten (etwa China, Nordkorea, Russland, Belarus) herausgefordert.

3. Moritz Ege hat auf einen bedeutsamen «Strukturwandel» im Popfeld hingewiesen, «in dem die musikalische Seite der Popkultur ihre zentrale Stellung zunehmend einzubüßen scheint».¹⁴⁸ Was bedeutet dies für einen historisch-genealogischen, musikzentrierten Popbegriff, wie wir ihn hier verwenden? Wie hängen diese Transformationen des Hörverhaltens mit den gegenwärtigen medientechnischen Infrastrukturen des Pop (zum Beispiel Kopfhörer,¹⁴⁹ Spotify, Shazam, Vinyl, NFTs) zusammen und wie verknüpfen sich diese mit Prozessen der Subjekt- und Identitätskonstitution? Empirisch fordert dieser Strukturwandel zudem weitere

144 Vgl. etwa Initiativen wie female:pressure, www.femalepressure.net.

145 Siehe etwa emphatisch-empirische Projekte wie Norient, <https://norient.com/about>, 27. 6. 2022; vgl. auch Scheller (Anm. 19), S. 127.

146 Vgl. Dümling, Sebastian: «I want to live like common people». Populismus und das multiple Begehren nach den «einfachen Leuten». In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 116/1 (2020), S. 9–19; Wietschorke, Jens: Rechtspop? Über Populismus, Metapolitik und das Phänomen Andreas Gabalier. In: Trummer/Spiritova (Anm. 119), S. 113–130.

147 Hecken, Thomas: Popkonzepte in der Gegenwart. In: POP. Kultur und Kritik 1 (2012), S. 88–107, hier S. 91.

148 Ege (Anm. 10), S. 19.

149 Vgl. Holfelder, Ute et al.: Mit Kopfhörern unterwegs. Ein ethnografisch-künstlerisches Forschungsprojekt. Zürich 2017, www.isek.uzh.ch/dam/jcr:30dbe6a6-d6cb-428a-892c-5a0b6f54b8a3/reader_kopfhoerer.pdf, 27. 6. 2022.

Abstandsmessungen ein, von Popkultur zur digitalen Kultur¹⁵⁰ (Ausgangspunkte sind hier zum Beispiel Vaporwave, Soundcloudrap, Memekultur, Apps wie Tiktok), zu Videospielen (etwa Pop als Soundtrack von Games oder Game-Ästhetiken in Musikvideos) oder zu Comics.¹⁵¹ Unser Leben in der Popmoderne hält viele neue Fragen für eine empirisch*emphatische Popforschung innerhalb der empirischen Kulturwissenschaft bereit.

150 Vgl. zum Beispiel Hesmondhalgh, David; Meier, Leslie: What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector. In: *Information, Communication & Society* 21/11 (2018), S. 1555–1570.

151 Zum Beispiel Büsselberg, Michael; Engelmann, Jonas (Hg.): *Sie wollen uns erzählen. Zehn Tocotronic Songcomics*. Mainz 2020.

zurück

Vom Streetstyle zum Streetfight

Faschismus im Hipstergewand

CATHARINA RÜB

Abstract

Dieser Beitrag verhandelt den Style der Alt-Right-Bewegung, insbesondere den der Proud Boys, einer 2016 gegründeten Organisation mit Anhängern in Amerika und Europa, die neben anderen faschistischen Gruppen nachweislich am Angriff auf das US-Kapitol beteiligt war. Es wird deutlich, wie der Style der Gruppe als Nazipop in Kombination mit dem Konzept des Hipsters mit guerillaähnlichen Strategien verbreitet wird. Dabei zeigt sich, dass sich die affektive Vermittlung einer vermeintlich subversiven Hipness als einer von vielen Gründen erweist, warum es diesen Männern innerhalb weniger Jahre gelungen ist, zu einer relevanten Gruppe in der amerikanischen politischen Landschaft aufzusteigen. Im Mittelpunkt der Analyse stehen die in visuellen Medien präsentierten Outfits, verschiedene Publikationen des ehemaligen Anführers Gavin McInnes sowie der Onlineversandhandel 1776, über den die Organisation Textilien vertreibt. Ausgehend von modetheoretischen Überlegungen fragt dieser Beitrag danach, welche Bedeutungskonstruktionen dem Style der Proud Boys zugrunde liegen. Dabei werden auch Haltungen aufgedeckt, die dem Hipsterdiskurs entstammen. Entgegen der Annahme, die Alt-Right habe nur verschiedene Moden «appropriert», wird die These verfolgt, dass sich die Proud Boys ganz speziell Dinge aneignen, die aus ihrer Sicht nicht als Moden, sondern als Antimoden erscheinen und die an rechtspopulistische Ideologien anschliessbar sind.

Keywords: fashion, Alt-Right, hipster, communication guerilla, pop culture, fascism

Mode, Alt-Right, Kommunikationsguerilla, Popkultur, Faschismus

Nach dem Sturm auf das Kapitol am 6. Januar 2021 erschienen in den Medien zahlreiche Artikel, in denen das Aussehen einzelner Anhänger Donald Trumps in den Vordergrund gerückt wurde. Besonders häufig gingen Bilder um die Welt, auf denen der Aktivist Jakob Anthony Angeli Chalsey zu sehen war, der als «Büffelmann» zum «Gesicht» des Putschversuchs avancierte.¹ Vor allem die Boulevardisierung der Kuriosität seiner Aufmachung täuschte darüber hinweg, dass die Mehrheit des

1 www.tagesschau.de/ausland/qanon-129.html; Kreye, Adrian: Die Spur der Hörner. In: Sueddeutsche.de, 8. 1. 2021, www.sueddeutsche.de/kultur/jake-angeli-sturm-aufs-kapitol-bueffelmann-qanon-1.5168555.

Mobs weniger auffällig gekleidet war. Die überwiegend männlichen Extremisten marschierten weder als Wilde in Wikingerkostümen noch im stereotypen Outfit des Skinheads mit Bomberjacke und Springerstiefeln auf, das bis heute in den Medien zahlreiche Ikonografien von rechtsradikalen Schlägertrupps prägt. Vielmehr changierte das Aussehen der meisten Gewalttätigen zwischen Stilen, die von Normcore² bis Hardcore reichten sowie an linksalternative Looks erinnerten. Ihr Erscheinungsbild sorgte für eine derartige Verwirrung, dass das Gerücht verbreitet wurde, es habe sich bei einigen Krawallmachern um Anhänger der Antifa gehandelt.³ Laut dem FBI gibt es für diese Annahme keine Hinweise.⁴ Auch eine Datenbank des National Public Radio mit Festnahmeprotokollen belegte,⁵ dass keine der Personen, die bisher im Kontext der Ausschreitungen angeklagt wurden, Verbindungen zur Antifa besass, wohl aber zu rechtsextremistischen Organisationen.

Insgesamt offenbarte sich am Erscheinungsbild der Aufrührer:innen eine typische Methode des Stylens der transnationalen «New Global Far Right»-Bewegung:⁶ die Verkörperung einer «obscurity in style».⁷ Sie rekurriert auf die Strategie, kulturelle Konfigurationen von Moden und politischer Identität zu vervielfältigen und zu verschieben, nicht zuletzt mit dem Ziel, zugleich Grenzen des Sagbaren und der Gewalt zu verrücken.⁸ Styles fungieren dabei als Elemente einer rechtspopulistischen «Vermittlungsstrategie», die rechtsextreme Inhalte in die «Mitte» der Gesellschaft rückt.⁹ Durch Übernahmen, Permutationen und Überschreibungen von Dingen, Symbolen und Emblemen der politischen Linken und der Popkultur werden Semiotiken vestimentärer Rechts-links-Koordinaten unterminiert. Das Durcheinanderbringen von Kleiderordnungen ist also Programm. Diese Art des rechtsextremen «Etikettenschwindel[s]» wird seit Jahren aus verschiedenen Blickwinkeln erforscht.¹⁰ Sie lässt sich als Facette eines gesamtgesellschaftlichen

2 Der Begriff Normcore wird 2013 von der Trendagentur K-Hole geprägt und mit einem unauffällig wirkenden Stil bestehend aus Casual- und Outdoorkleidung verbunden. K-Hole: Youth Mode. A Report on Freedom, 2013, khole.net/issues/youth-mode.

3 Qiu, Linda: Fact Check. A Year After the Breach, Falsehoods About Jan. 6 Persist. In: Nytimes.com, 5. 1. 2022, www.nytimes.com/live/2022/01/05/us/jan-6-fact-check.

4 Alba, Davey: F. B. I. says there is no evidence antifa participated in storming the Capitol. In: Nytimes.com, 8. 1. 2021, www.nytimes.com/2021/01/08/technology/fbi-says-there-is-no-evidence-antifa-participated-in-storming-the-capitol.html?searchResultPosition=12.

5 NPR.org, 28. 1. 2022, www.npr.org/2021/02/09/965472049/the-capitol-siege-the-arrested-and-their-stories.

6 Miller-Idriss, Cynthia: Hate in Homeland. The New Global Far Right. Princeton 2020.

7 Gaugele, Elke: The New Obscurity in Style. Alt-Right Faction, Populist Normalization, and the Cultural War on Fashion from the Right. In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture 23/6 (2019), S. 711–731; Hermansson, Patrik; Lawrence, David; Mulhall, Joe; Murdoch, Simon (Hg.): The International Alt-Right. Fascism for the 21st Century? New York 2020, S. 116–122.

8 Gaugele, Elke; Held, Sarah: Rechte Angriffe, toxische Effekte, neue Unübersichtlichkeiten. In: dies. (Hg.): Rechte Angriffe – toxische Effekte. Uniformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur. Bielefeld 2021, S. 11–38, hier S. 18.

9 Möller, Julia: Rechtsextremismus im Kontext rechter Ideologie und dessen Einfluss auf die «Mitte» der Gesellschaft – Aufgabe, Funktion und Interventionspotential. In: Lukas Boehnke, Malte Thran, Jacob Wunderwald (Hg.): Rechtspopulismus im Fokus. Theoretische und praktische Herausforderungen für die politische Bildung. Wiesbaden 2019, S. 216.

10 Schulze, Christoph: Etikettenschwindel. Die Autonomen Nationalisten zwischen Pop und Antimo-

Prozesses des Shifting Image¹¹ und der wechselseitigen Aneignungen von Styles und «multivokal[en]» Symbolen¹² beschreiben.

Dass die Strategie der Bild- und Dingwanderung in Richtung Stilverwirrung nicht neu ist, zeigte Diederich Diederichsen in seinem Aufsatz «The Kids Are Not Alright». Schon Anfang der 1990er-Jahre, so Diederichsen, hätten Neonazis sämtliche Ideen von «Pop, Underground, [...] Tribalismus, Revolte, Abgrenzung etc.» adaptiert.¹³ Doch aktuell erhält dieses Phänomen eine besonders toxische Qualität im Kontext einer transatlantischen rechten Kulturrevolution, die neue, dynamische Allianzen rechter Bewegungen grundiert und eine systematische Diskursverschiebung verfolgt. Das Ziel ist die Mobilisierung breiter Bevölkerungsschichten auf dem vermeintlich vopolitischen Aktionsfeld des Emphatischen der populären Kultur.¹⁴ Das Spiel mit (Anti-)Moden lässt sich dabei als Element vieler Strategien verstehen, bei denen sämtliche popkulturelle und linkspolitisch geprägte Narrative und Theorien besetzt und an faschistische Ziele und Zwecke angepasst werden.

In diesem Beitrag richtet sich der Fokus speziell auf die medialisierten Styles der Proud Boys, einer 2016 gegründeten rechtsextremen Organisation, die über Anhänger in Amerika und Europa verfügt¹⁵ und neben anderen rechtsextremen Fraktionen nachweislich am Sturm auf das US-Kapitol beteiligt war.¹⁶ Die Zahl der Mitglieder dieser Gruppierung kann laut der Organisation ACLED kaum präzise angegeben werden,¹⁷ denn es handelt sich bei den Proud Boys zwar um eine hierarchisch strukturierte Bruderschaft mit in verschiedenen Bundesstaaten der USA organisierten «Chaptern», gleichzeitig treten die Proud Boys aber auch als Teil einer international verzweigten Alt-Right-Szene mit Mitgliedern in anderen Ländern auf. Die Grade der Mitgliedschaft in dieser Organisation scheinen zu variieren. Sie

derne. Baden-Baden 2017; Batzer, Jan: Zur Ästhetik der Identitären Bewegung. In: Lukas Boehnke, Malte Thran, Jacob Wunderwald (Hg.): Rechtspopulismus im Fokus. Theoretische und praktische Herausforderungen für die politische Bildung. Wiesbaden 2019; Hornhuff, Daniel: Neue Rechte und ihr Design. Bielefeld 2019; Miller-Idriss, Cynthia: The Extreme Gone Mainstream. Commercialisation and Far Right Youth Culture in Germany. Princeton 2017; Watzlawik, Jan C.: Gegenstände. Zur materiellen Kultur des Protests. Berlin 2016.

- 11 Richard, Birgit: Vom Hipster zum Black Metal: True vs. Fake auf YouTube und flickr. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.): Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden 2014, S. 48.
- 12 Korff, Gottfried: Antisymbolik und Symbolanalytik in der Volkskunde. In: Rolf Wilhelm Brednich, Heinz Schmitt (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. Münster 1997, S. 12.
- 13 Diederichsen, Diederich: The Kids Are Not Alright. In: Elke Gaugele, Sarah Held (Hg.): Rechte Angriffe – toxische Effekte. Uniformierungen extremer Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur [1992]. Bielefeld 2021, S. 201–214, hier S. 202.
- 14 Strick, Simon: Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus. Bielefeld 2021; Nagle, Angela: Kill All Normies. Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right. Croyden 2017.
- 15 Die Proud Boys pflegen Verbindungen nach Deutschland und zur Identitären Bewegung Österreich (IBÖ). Kinsky, Carl: Proud Boys. Trumpismus und der Aufstieg ultranationalistischer Bruderschaften. Münster 2021, S. 50, 84 f.
- 16 Reid, Shannon E.; Valasik, Matthew: Alt-Right-Gang. A Hazy Shade of White. Oakland 2020, S. 28; Austen, Ian: Canada Formally Declares Proud Boys a Terrorist Group. In: Nytimes.com, 3. 2. 2021, www.nytimes.com/2021/02/03/world/canada/canada-proud-boys-terror-group.html.
- 17 <https://acleddata.com/2021/04/22/actor-profile-proud-boys>. The Armed Conflict Location and Event Data Project (ACLED) ist eine amerikanische Nichtregierungsorganisation, die sich auf die Sammlung und Auswertung von Daten im Zusammenhang mit politischen Konflikten konzentriert.

reichen von öffentlichen Initiationsritualen über Tattoos als Erkennungszeichen bis hin zu Teilnahmen an Demonstrationen. Erschwert wird die Schätzung der Mitgliederzahl nicht zuletzt dadurch, dass einige Anhänger ihre Verbindung zur Organisation leugnen.¹⁸

Der Begriff Style verweist hier auf ein Ensemble aus Textilien und Körpermodifikationen, wozu auch Frisuren, Bärte, Tätowierungen und Muskeln zählen. Er bezieht sich auf die Symbiose einer Kleid-Körper-Gestaltung, die in der kulturanthropologischen Forschung als Körpertechnik und Modekörper theoretisiert wird.¹⁹ Das Interesse richtet sich vor allem auf den kommunikativen Charakter des Erscheinungsbildes der Proud Boys, dessen Bedeutung sich aus Tradierungszusammenhängen und Positionierungen in kulturellen und historischen Kontexten ergibt. Eine besondere Rolle spielt dabei das ambivalente Konzept des Hipsters, auf das sich die Gruppierung einerseits mit ihrem Style zu beziehen, von dem sie sich andererseits gleichzeitig abzugrenzen scheint. Im Zentrum der Analyse stehen neben den in Bildmedien visualisierten Outfits der Männer verschiedene Publikationen des ehemaligen Anführers Gavin McInnes sowie der Onlineversandhandel 1776, den die Proud Boys selbst betreiben und über den sie Textilien verkaufen. Durch die Analyse der unterschiedlichen Quellen wird deutlich, wie der Style der Gruppe mit guerillaartigen Strategien als Nazipop verbreitet wird.²⁰

Im Folgenden geht es im ersten Schritt darum, die Proud Boys im Kontext der internationalen Alt-Right (Alternative Right) zu lokalisieren. Im zweiten Schritt wird dargelegt, wie der Style der Organisation in Relation zum medialen Genre der Streetstyles zu verorten ist und wie er mit Konzepten der Antimode und des Hipsters korrespondiert. Denn die Proud Boys erscheinen als Prototypen des sogenannten Nipsters – des Nazis im Hipstergewand. Dieser Konnex scheint brisant angesichts der Tatsache, dass die Gruppe 2016 von demselben Mann gegründet wird, der 1994 mit zwei Freunden das Magazin *Vice* ins Leben gerufen hat, dem selbst ernannten «Punk» und «Godfather of Hipsterdom»²¹ Gavin McInnes. Obwohl mit dieser Fokussierung die Gefahr verbunden ist, dass zur Glorifizierung dieses Mannes beigetragen wird, liegt darin das Potenzial, beispielhaft an einer Person Ambivalenzen, Motive und Verschränkungen von Popkultur, Medien, Mode und Faschismus zu verdeutlichen. An McInnes lässt sich das Hybriditätspotenzial linker und rechter Distinktionspraxen im Bereich der emphatischen Popkultur

18 Im Mai 2021 sollen dem Telegram-Kanal der Proud Boys 35 500 Abonnent:innen gefolgt sein. Kinsky (Anm. 15), S. 39 f.

19 Craik, Jennifer: *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*. London 1993, S. 4 f.; Haller, Melanie: *Mode, Macht, Körper. Wie sich Mode-Körper-Hybride materialisieren*. In: *Body Politics* 3/6 (2015), S. 187–211.

20 Eco, Umberto: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen* [1985]. München 2020, S. 146–156; Denk, Larissa; Spille, Jan: *Kleidsamer Protest – Medium und Moden des Protestes*. In: Klaus Schönberger, Ove Sutter (Hg.): *Kommt herunter, reiht euch ein. Eine kleine Geschichte der Protestformen sozialer Bewegungen*. Berlin, Hamburg 2009, S. 211; Schröder, Burkhard: *Nazis sind Pop*. Berlin 2000; Schölzel, Hagen: *Guerillakommunikation. Genealogie einer politischen Konfliktform*. Bielefeld 2013.

21 *The Daily Caller*: «Godfather of Hipsterdom» Gavin McInnes: *Feminism makes women miserable*, 23. 10. 2013, <http://dailycaller.com/2013/10/23/godfather-of-hipsterdom-feminism-makes-women-miserable>.

besonders deutlich illustrieren. Denn der medienaffine Mann ist repräsentativ für diejenigen Rechtsaktivist:innen, die nicht popkulturelle Phänomene vom Rand aus kopieren, sondern die gleichsam aus der Mitte eines «hippen» Popdiskurses heraus faschistische Narrative mit einem weiten Resonanzradius entwickeln. Er beherrscht als ehemaliges Mitglied einer Punkband, als Medienunternehmer, Musik- und Modekritiker sämtliche Register der Popkultur sowie der Werbung.²² Dank seiner Erfahrungen, Kontakte und medialen Netzwerke mit globaler Reichweite kann er seine politischen Ziele besonders dynamisch und effizient vorantreiben.

Auf der Grundlage modetheoretischer Überlegungen wird danach gefragt, welche Sinnkonstruktionen und Geschlechterbilder dem Style der Proud Boys zugrunde liegen, wobei auch misogyne, mode- und modernefeindliche Haltungen freigelegt werden, die dem Diskurs des Hipsters inhärent sind. Entgegen der Annahme, dass die Alt-Right Moden «appropriert»,²³ wird die These vertreten, dass sich die Proud Boys nur solche Dinge aneignen, die aus ihrer Sicht nicht als Mode erscheinen, sondern als Antimode an rechtspopulistische Ideologien anschlussfähig sind. Im dritten Schritt wird an einzelnen Outfits verdeutlicht, wie sich die affektive Vermittlung einer vermeintlich subversiven Hipness als einer von vielen Gründen erweist, warum es diesen Männern innerhalb weniger Jahre gelungen ist, zu einer relevanten Gruppe in der politischen Landschaft Amerikas zu avancieren. Dem Konzept der Antimode kommt hier eine Schlüsselrolle als Agent der Entfesselung von Affekten zu. Denn das Attraktivitätspotenzial rechtspopulistischer Bewegungen basiert weniger auf einer explizit kommunizierten Doktrin als auf einem «Erregungspotential»²⁴ von Bildern und Narrativen, die mit Textilien verwoben sind. Es lässt sich auf einem postfaktischen Terrain des Imaginären verorten, auf dem sich Gefühle, Mentalitäten und Identifikationsprozesse entfalten.²⁵ Diese These knüpft sowohl an neuere Forschungen über die Alt-Right-Bewegung als auch an Analysen über den Faschismus von Saul Friedländer und Theodor W. Adorno an.²⁶ Mit Rekurs auf Christoph Schulzes Monografie über die Strategien der deutschen Autonomen Nationalisten verfolgt dieser Beitrag den Ansatz, dass den Dingpolitiken im Schein faschistischer Coolness Fragmente rechtsradikaler Praxis von *longue durée* inhärent sind.²⁷ Die Transfers und Umdeutungen von Styles als symbolische Dingpolitiken zu denken, zielt dabei auf die Betonung

22 Zu solchen Persönlichkeiten können auch die aus «Hipster-Playlists» bekannten Indierocker John Maus und Ariel Pink gezählt werden, die sich am 6. 1. 2021 unter den Anhänger:innen Trumps am Kapitol versammelten. Skrobala, Jurek: Indiegrösse und Trump-Fan – wie passt das zusammen? In: Spiegel.de, 16. 1. 2021. www.spiegel.de/kultur/musik/ariel-pink-indiegroesse-und-trump-fan-wie-passt-das-zusammen-a-c9065137-4e71-446e-b3b9-fd4e5fe1efc1.

23 Gaugele/Held (Anm. 8), S. 63.

24 Korff (Anm. 12), S. 12.

25 Frischlich, Lena: «Propaganda». Einblicke in die Inszenierung und Wirkung von Online-Propaganda auf der Makro-Meso-Mikro-Ebene. In: Klaus Sachs-Hombach, Bernd Zywiets (Hg.): Fake News, Hashtags & Social Bots. Neue Methoden populistischer Propaganda. Wiesbaden 2018, S. 159 f.

26 Adorno, Theodor W.: Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag [1967]. Berlin 2019; Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München 1984.

27 Hermansson/Lawrence/Mulhall/Murdoch (Anm. 7), S. 11–23.

einer reziproken Symbol-Subjekt-Objekt-Relation.²⁸ Neu sind dabei die globalen Dynamiken der Alt-Right sowie die digitalen Formate, welche von Influencer:innen über Telegram-Kanäle bis hin zu Trolls und Guerillamarketing reichen und die Einflussphäre dieser Gruppen massgeblich erweitern.²⁹ Schlussendlich zeigt sich aber, dass die (anti)modischen «Männerphantasien», die den Kleid-Körper-Konstruktionen des rechtsextremen «men's club» der Proud Boys zugrunde liegen, so neu nicht sind.³⁰

Rechtspopulismus, Rechtsextremismus und Alt-Right

Die Proud Boys lassen sich im Spannungsfeld zwischen Rechtspopulismus, Rechtsextremismus und Alt-Right verorten. Bei allen drei Konzepten handelt es sich um Sammelbezeichnungen, die mit «kontroversen wissenschaftlich-analytischem [...] Gehalt aufgeladen sind».³¹ Daher ist es zentral, diese Begriffe zunächst im Zusammenhang der Aktion und der Position der Proud Boys zu präzisieren. Zahlreiche Arbeiten betonen die Hybridität der «New Global Right», die «amorph» und wandlungsreicher erscheint, als es Untersuchungen nahelegen, die von klar isolierbaren Vereinigungen ausgehen.³² Die Proud Boys werden als Strömung der internationalen Alt-Right-«Manosphere» betrachtet.³³ Der Begriff Alt-Right erlangte 2008 durch den Nationalisten Richard Spencer Popularität. Spencer begreift ihn als US-amerikanische Variante der europäischen neuen Rechten. Als Vordenker und «Stichwortgeber» dieser Strömung gilt der Philosoph Alain de Benoist, der Initiator der Nouvelle droite.³⁴ Er steht für eine Scheinreformation des Rechtsradikalismus im Sinne einer Anpassung an moderne Diskurse, ein intellektuelles Verwirrspiel im Modus der Verschleierung von Bezügen zum Nationalsozialismus. Eine ideologische Nähe zum Dritten Reich stellt de Benoist dennoch her, indem er sich auf die «konservativen Revolutionäre» der Weimarer Republik und «Wegbereiter des Nationalsozialismus» wie Ernst Jünger, Oswald Spengler und Carl Schmitt bezieht.³⁵ Statt von «Rassen» spricht de Benoist von Identitäten und einem Ethnopluralismus,

28 Watzlawik (Anm. 10), S. 144.

29 Dickson, E. J.: The Rise and Fall of the Proud Boys. In: Rollingstone.com, 15. 6. 2021, www.rollingstone.com/culture/culture-features/proud-boys-far-right-group-1183966; Miller-Idriss (Anm. 10), S. 53.

30 Reid (Anm. 16), S. 24; Theweleit, Klaus: Männerphantasien [1977]. 2 Bände. Hamburg 2005.

31 Braun, Stephan; Geisler, Alexander; Gerster, Martin: Die extreme Rechte. Einleitende Betrachtungen. In: dies. (Hg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten. Wiesbaden 2009, S. 15.

32 Strick (Anm. 14), S. 22.

33 Ebd., S. 210. Zu Manosphere vgl. Hermansson/Lawrence/Mulhall/Murdoch (Anm. 7), S. 163–180.

34 Boehnke, Lukas: Rechter Kulturkampf heute: Identitätskonstruktion und Framing-Strategien der Identitären Bewegung. In: ders., Malte Thran, Jacob Wunderwald (Hg.): Rechtspopulismus im Fokus. Theoretische und praktische Herausforderungen für die politische Bildung. Wiesbaden 2019, S. 97.

35 Funke, Hajo: Rechtsextreme Ideologien, strategische Orientierung und Gewalt. In: Stephan Braun, Alexander Geisler, Martin Gerster (Hg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten. Wiesbaden 2009, S. 26 f.

worunter er die Vorstellung, «jede ‹Ethnie›, jedes ‹Volk› habe einen eigenen, natürlich angestammten Raum im Weltgefüge», versteht.³⁶

Auf diese Ideologie Bezug nehmend versammeln sich unter dem Oberbegriff Alt-Right selbst ernannte Anwält:innen der «European American culture».³⁷ Der Philosoph Jason Stanley sieht in ihnen eine faschistische Bewegung und warnt, dass sich die USA in einer Phase der systematischen Legalisierung des Faschismus befänden.³⁸ Auch wenn sich die Proud Boys als «Alt-Lite» bezeichnen, also angeblich weniger extremistisch, zählen sie als «Alt-Right-Gang» eindeutig dazu.³⁹ Die kanadische Regierung stuft die «all-male organization» als terroristische Vereinigung ein, deren Mitglieder frauenfeindliche, islamfeindliche, antisemitische und einwanderfeindliche Ideologien vertreten sowie mit weiss-suprematistischen Gruppen sympathisieren. Die Organisation strebt mit anderen Anhänger:innen der «Global Far Right» Synergieeffekte an.⁴⁰

Der Begriff Populismus ohne das Präfix «Rechts» bezieht sich auf eine Art der Kommunikation, die auf Dichotomisierungen wie «gutes Volk»/«korrupte Eliten» beruht.⁴¹ Als zentrales Merkmal des Rechtspopulismus der Proud Boys erweist sich ein Denken in Antagonismen, das sich folgendermassen strukturiert: Die Abwehr richtet sich gegen ein Oben, das sogenannte Establishment, worunter sie einen Komplex von Wirtschaftsunternehmen, Demokrat:innen und Mainstreammedien, Intellektuellen und #MeToo-Aktivist:innen verstehen. Die Abgrenzung der ultrachauvinistischen Proud Boys, die sich im Kern als Kämpfer für eine männliche Hegemonie verstehen, zielt jedoch nicht nur auf ein Oben, sondern auch auf ein Unten im Sinne der Abwertung von Einwander:innen, Minderheiten und Bewegungen von Black Lives Matter bis hin zur Antifa.⁴² Diese Doppelabwehr nach oben und nach unten tritt als Doppelhass in Erscheinung, der sich einerseits gegen Erfolgsträger:innen und andererseits gegen Verlierer:innen und Gegner:innen des Kapitalismus richtet. Diese Paradoxie kennzeichnet sowohl den Rechtspopulismus als auch den Rechtsradikalismus, den Adorno zufolge «Theorielosigkeit» kennzeichne: Rechtsradikale würden die «Schuld an ihrer eigenen potentiellen Deklassierung» nicht auf die «Apparatur» schieben, die ihre soziale Abwärtsbewegung bewirkt.⁴³ Vielmehr richten sie ihre Attacken gegen Gruppen, von denen sie glauben, dass sie

36 Grigori, Eva; Trebing, Jerome: Jugend an die Macht – Zugriffe neurechter Bewegungen auf die Jugendarbeit am Beispiel der Gruppen «Identitäre Bewegung» und «KontraKultur». In: Lukas Boehnke, Malte Thran, Jacob Wunderwald (Hg.): Rechtspopulismus im Fokus. Theoretische und praktische Herausforderungen der politischen Bildung. Wiesbaden 2019, S. 140.

37 Strick, Simon: The Alternative Right, Masculinities, and Ordinary Affect. In: Gabriele Dietze, Julia Roth (Hg.): Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond. Bielefeld 2020, S. 207.

38 Stanley, Jason: America is now in fascism's legal phase. In: TheGuardian.com, 22. 12. 2021, www.theguardian.com/world/2021/dec/22/america-fascism-legal-phase.

39 Reid/Valasik (Anm. 16), S. 7.

40 Strick (Anm. 37), S. 210; Hermansson/Lawrence/Mulhall/Murdoch (Anm. 7), S. 3–7.

41 Boehnke, Lukas; Thran, Lukas: Defizitäre Populismusbegriffe: Von der Defizitperspektive zur ideologietheoretischen Analysekompetenz. In: Lukas Boehnke, Malte Thran, Jacob Wunderwald (Hg.): Rechtspopulismus im Fokus. Theoretische und praktische Herausforderungen für die politische Bildung. Wiesbaden 2019, S. 13.

42 Kinsky (Anm. 15), S. 17.

43 Adorno (Anm. 26), S. 10.

ihre «naturgegebenen» Herrschaftsansprüche bedrohen könnten. Sie unterstellen ihnen Lügen und legitimieren dadurch Gewalt als Notwehr. Als häufiges Motiv erweist sich dabei die Selbstviktimsierung als Werkzeug der «affektive[n] Mobilmachung».⁴⁴

Typische Merkmale des Rechtspopulismus sind mediamilitärische Operationen, die den Anweisungen des *Handbuchs der Kommunikationsguerilla* zu folgen scheinen.⁴⁵ Diesem ist ein Zitat von Roland Barthes vorangestellt: «Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu entstellen, statt sie zu zerstören?»⁴⁶ Es scheint sich zu bewahrheiten, was Diedrich Diederichsen 1992 feststellte: Der Poststrukturalismus und die Dekonstruktion sind längst «in rechte Hände gefallen».⁴⁷ Als zentrale Ursache für die guerillaartigen Stilverwirrungen der Alt-Right lässt sich diese Strategie der operationalen Anpassung an aktuelle Diskurse identifizieren.⁴⁸ Diese Methode geht mit einem Relativismus als Durchsetzungsstrategie einher, bei der ein dogmatischer Rassismus durch einen sogenannten weicheren Kulturalismus ersetzt wird.⁴⁹ Er hat das Ziel, Stigmatisierungen zu vermeiden und diverse Verbündete, zu denen übergangsweise auch People of Color, Feminist:innen⁵⁰ und Homosexuelle zählen können, für den Kampf gegen ein übergeordnetes Feindbild zu akquirieren. Aus dem Mangel an programmatischer Präzision folgt ein Selbstwiderspruch, der vorläufig zugunsten eines höheren Ziels strategisch instrumentalisiert wird.⁵¹ Mit dem Verweis, People of Color in ihrer Organisation aufgenommen zu haben, blocken etwa die Proud Boys sämtliche Vorwürfe ab, eine weiss-suprematistische Bewegung zu sein.⁵² So fungieren People of Color als willkommene «Kronzeug:innen» der vermeintlichen Abwesenheit von Rassismen.⁵³ Als propagandistischer Vorteil erscheint es dann, wenn sich etwa der Nachfolger von McInnes, der Afrokubaner Enrique Tarrio, als Vorsitzender der Proud Boys in Szene setzt.⁵⁴ Dieses Phänomen bezeichnet die Politikwissenschaftlerin Christina Beltrán als «multiracial whiteness».⁵⁵ Sprachlich drückt sich dieser Relativismus in einer Begriffsverschiebetaktik aus, die ihre Entsprechung in Motivwanderungen

44 Gaugele/Held (Anm. 8), S. 11.

45 Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe; Blisset, Luther; Brünzels, Sonja: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Berlin, Hamburg 2012, <http://kguerilla.org/virtual/ueber.htm>.

46 Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe et al. (Anm. 45).

47 Diederichsen (Anm. 13), S. 206.

48 Funke (Anm. 35), S. 27.

49 Zorn, Daniel-Pascal: Ethnopluralismus als strategische Option. In: Jennifer Schellhöf, Jo Reichertz, Volker M. Heins, Armin Flender (Hg.): *Grosserzählungen des Extremen. Neue Rechte, Populismus, Islamismus*. Bielefeld 2018, S. 28.

50 Farris, Sara R.: Femonationalismus. Konvergenzen und ideologische Formationen im Namen der Frauenrechte. In: Gaugele/Held (Anm. 8), S. 107–128; Kaiser, Susanne: *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobil machen*. Berlin 2020.

51 Dennoch verwenden die Proud Boys «White Power»-Symbole wie das O.-K.-Handzeichen, um Rassisten ihre Sympathie zu bekunden. Reid/Valasik (Anm. 16), S. 25.

52 Kinsky (Anm. 15), S. 21.

53 Ebd., S. 13.

54 Coasten, Jane: *The Proud Boys, Explained*. In: Vox.com, 1. 10. 2020, www.vox.com/2018/10/15/17978358/proud-boys-trump-biden-debate-violence. Über Hintergründe von Charlottesville Hermansson/Lawrence/Mulhall/Murdoch (Anm. 7), S. 251–258.

55 Beltrán, Cristina: *Opinion: To understand Trump's support, we must think in terms of multiracial*

der Mode findet. Wiederholt wird der Terminus «Westen» anstelle des «verpönten Ausdrucks Rasse» gesetzt.⁵⁶ Wie zahlreiche Anhänger:innen der internationalen Alt-Right vertreten auch die Proud Boys einen Nativismus⁵⁷ nach dem Motto «The West is the Best».⁵⁸ Und wie viele Rechtspopulisten inszenieren sie sich dabei als Opfer. Im Namen der Freiheit verwenden sie Begriffe und Zeichen «der linken Emanzipationsbewegungen» und des Empowerments mit dem Effekt, dass demjenigen, der «nicht genau aufpasst, [...] die Verabsolutierung des Eigenen», die dabei gefordert wird, entgeht.⁵⁹ Als politische Ziele der Proud Boys lassen sich folgende Punkte nennen: westlicher Chauvinismus, Reduzierung der Macht des Staats, Maximierung der Macht von Männern, geschlossene Grenzen, «Anti-Politische Korrektheit, Anti-Rassenschuld»⁶⁰ mit der gleichzeitigen Suggestion eines angeblichen Antirassismus.

Zu den zentralen Persönlichkeiten der Propagierung dieser Programmatik zählte bis 2018 der Begründer der Organisation, Gavin McInnes. Als Mitherausgeber eines globalen Massenmediums, zu dem *Vice* in den 2000er-Jahren heranwächst, verfügt er über weitreichende Kenntnisse über die Inszenierung einer coolen und popaffinen «cutting edge»-Ästhetik.⁶¹ McInnes ist bis zu seiner Trennung von der Firma im Jahr 2008⁶² mitverantwortlich dafür, dass sich das Magazin *Vice*, welches als Fanzine gegründet wurde, als Sprachrohr von Punk- und alternativen Szenen vermarktet. Diese Subkulturen, die in den 1980er-Jahren in der Tradition des Situationismus «laienhafte» Formen semiotischer Widerständigkeit herausgebildet haben, gelten als «wichtige Stationen» zwischen «Avantgardekunst und Guerillakommunikation».⁶³ *Vice* scheint sich am Vorbild der britischen Zeitschrift *i-D* zu orientieren. *i-D* gilt als erstes Nischenmagazin, das sich in den 1980er-Jahren mit einer vom Punk beeinflussten Ästhetik des Ordinären auf Musik- und Jugendkulturen spezialisierte.⁶⁴ Ende der 1990er-Jahre überführen *Vice* und *i-D* das Genre

Whiteness. In: Washingtonpost.com, 15. 1. 2021, www.washingtonpost.com/opinions/2021/01/15/understand-trumps-support-we-must-think-terms-multiracial-whiteness/.

56 Zorn (Anm. 49), S. 28.

57 Zum Nativismus vgl. Boehnke/Thran (Anm. 41), S. 19.

58 Gollner, Adam Leith: The Secret History of Gavin McInnes. In: Vanityfair.com, 29. 6. 2021, www.vanityfair.com/news/2021/06/the-secret-history-of-gavin-mcinnnes.

59 Zorn (Anm. 49), S. 30.

60 Kinsky (Anm. 15), S. 84.

61 Steel, Emily: At Vice, Cutting-Edge Media and Allegations of Old-School Sexual Harassment. In: Nytimes.com, 23. 12. 2017, www.nytimes.com/2017/12/23/business/media/vice-sexual-harassment.html.

62 Über die Gründe für McInnes' Zerwürfnis mit seinen Kollegen Suroosh Alvi und Shane Smith vom Magazin *Vice* kursieren diverse Gerüchte. Angeblich gab es eine Schweigevereinbarung. Im Kontext der #MeToo-Bewegung war *Vice* mit zahlreichen Klagen von Mitarbeiter:innen konfrontiert, die sich über die sexistische Firmenkultur beschwerten. 2018 übernahm Nancy Dubuc die Rolle des CEO. Heute positioniert sich *Vice* gegen Frauenhass und die Alt-Right. Vgl. Gollner/Leith (Anm. 58).

63 Schölzel (Anm. 20), S. 226.

64 Lyng-Jorlén, Ane: Niche Fashion Magazines. Changing the Shape of Fashion. London 2017; Rocamora, Agnès; O'Neill, Alistair: Fashioning the Street: Images of the Street in the Fashion Media. In: Eugenie Shinkle (Hg.): Fashion as Photograph. Viewing and Reviewing Images of Fashion. London, New York 2008, S. 186 f.; Watzlawik, Jan C.: Strassen, Stile, Sensationen. Die Präsenz des Streetstyles in Weblogs. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges (Hg.): Medien der Mode. Berlin 2010, S. 127 f.

Streetstylefotografie in digitale Formate.⁶⁵ Stärker als *i-D* grenzt sich *Vice* mit einem «edgy content» ab, worunter die Verbindung von Mode und Gewalt, «Sex, Drugs and Rock 'n' Roll» verstanden wird.⁶⁶ McInnes nimmt eine Schlüsselposition zwischen «alternativen» Modemedien und der Diffusion rechtsradikaler Inhalte ein, indem er sich als Richter von Streetstylefotografien inszeniert. Seine als Humor kaschierten Auf- und Abwertungen der fotografierten Personen sind von rassistischen und sexistischen Kommentaren geprägt. Sie erscheinen 2004 im Bildband *Vice Dos and Don'ts. 10 Years of Vice Magazine's Street Fashion Critiques*.⁶⁷ Nach seiner Trennung von *Vice* setzte er seine Modekritiken auf seiner eigenen Website *streetcarnage.com* fort und brachte 2010 eine Sammlung seiner Statements im Buch *Street Boners. 1,764 Hipster Fashion Jokes*⁶⁸ heraus.

Dass sich McInnes' Weg vom Streetstyle zum Streetfight als kurz erweist, zeigt sich, als er 2016 kaum als Fashion-Joke getarnt mit den Proud Boys in Erscheinung tritt. Die Alt-Right-Gang verkörpert einen Style, den die Presse als «hipster racism»⁶⁹ bezeichnet und mit dem Wort Nipster auf den Begriff bringt.⁷⁰ Bereits zwei Jahre vor der Entstehung der Gruppe taucht diese Wortschöpfung in einem Artikel des *Rolling Stone* auf, in dem das Erscheinungsbild der deutschen Neonaziszene verhandelt wird: «Heil Hipster: The Young Neo-Nazis Trying to Put a Stylish Face on Hate».⁷¹ McInnes und seine Mitstreiter, etwa der schwule Proud Boy und ehemalige Breitbart-Redakteur Milo Yiannopoulos,⁷² beherrschen diese Technik der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie virtuos, indem sie die Differenzpolitik der Alt-Right als punkige Provokationsform des *épater le bourgeois* ins rechte Lager übersetzen.⁷³ Die Alt-Right wird als neue Coolness, Hassrede als Anarchie, Gewalt als ein «1968 von rechts» verkauft, um die Bewegung vom Ruch des verpönten «Nazis» zu befreien.⁷⁴ Exemplarisch hierfür ist auch McInnes' Selbstinszenierung als Seelenverwandter des verstorbenen The-Clash-Sängers Joe Strummer: «We got along smashingly.»⁷⁵ Als das FBI die Proud Boys 2018 als rechtsextremistische Gefahr einstuft sowie Twitter und Facebook alle Konten von McInnes sperren, trat

65 Heute gehört *i-D* zu Vice Media.

66 Steel (Anm. 61).

67 Alvi, Suroosh; McInnes, Gavin (Hg.): *Vice Dos and Don'ts. 10 Years of Vice Magazine's Street Fashion Critiques*. New York 2004.

68 McInnes, Gavin: *Street Boners. 1,764 Hipster Fashion Jokes*. New York 2010.

69 Hemmer, Nicole: Tweedy racists and «ironic» anti-Semites: the alt-right fits a historical pattern. In: *Vox.com*, 2. 12. 2016, www.vox.com/the-big-idea/2016/12/2/13814728/alt-right-spencer-irony-racism-punks-skinheads.

70 Reid/Valasik (Anm. 16), S. 24.

71 Rogers, Thomas: Heil Hipster: The Young Neo-Nazis Trying to Put a Stylish Face on Hate. In: *Rollingstone.com*, 23. 6. 2014, www.rollingstone.com/culture/culture-news/heil-hipster-the-young-neo-nazis-trying-to-put-a-stylish-face-on-hate-64736.

72 Kinsky (Anm. 15), S. 49, 59. Siehe zu Yiannopoulos Paula-Irene Villas Artikel «Eure Gefühle sind mir schnuppe». In: *Zeit.de*, 10. 2. 2017, www.zeit.de/kultur/2017-02/milo-yiannopoulos-populis/mus-usa-donald-trump-breitbart-10nach8.

73 Marantz, Andrew: *Anti Social. How Online Extremists Broke America*. New York 2019, S. 13.

74 Strick (Anm. 37), S. 207; Kinsky (Anm. 15), S. 49, 59; Marantz (Anm. 73), S. 25.

75 McInnes, Gavin: *The Death of Cool*. New York 2013, S. 117.

er als Führer der Organisation zurück, um Strafprozessen zu entgehen.⁷⁶ Dennoch blieb er im medialen Diskurs als «Strippenzieher» sichtbar.⁷⁷

Streetstyles, Hipster und Frauenhass

Für das Verständnis des Nipsterstyles der Proud Boys ist es zentral, die häufig unscharfe Bedeutung der Sozialfigur Hipster in Relation zur Oppositionskonstruktion Mode – Antimode zu exemplifizieren. Denn die Gruppe verkörpert einen Holzfällerlook, der zwar als nicht modisch intendiert war, aber in den 2010er-Jahren als hip und modisch rezipiert wurde. Während einige Medien McInnes unterstellten, im Magazin *Vice* dem Hipster zur weltweiten Popularität verholfen zu haben, bezeichnete er sich selbst nicht als solchen und distanzierte sich auch in seinen Kritiken wiederholt von der zeitgenössischen Vorstellung vom Hipster als Modetypus. Vielmehr bezog er sich mit den Proud Boys auf ein nostalgisches Konzept von Hipness, das im 20. Jahrhundert in Popromanen von einer literarischen Figur repräsentiert wird, die sich durch Subversivität, Ironie, eine Antihaltung, Ressentiments gegen den sogenannten Mainstream und nicht zuletzt einen «Hang zur Aggressivität» auszeichnet.⁷⁸

Insgesamt koexistieren im Mode- und Popdiskurs zwei Hipsterbegriffe.⁷⁹ Auf diese beziehen sich auch die Proud Boys: Sie identifizieren sich nämlich mit dem positiv gewerteten Hipster des 20. Jahrhunderts als männlich cooler Antimode-rebell und grenzen sich von dem negativ gewerteten Hipster des 21. Jahrhunderts als effeminiertes Modeopfer ab.

Der historische Hipster des 20. Jahrhunderts wird häufig mit der Beat Generation und den Beatniks der 1940er- bis 1960er-Jahre verbunden.⁸⁰ Dieser Typus ist Gegenstand von zahlreichen Aufsätzen und wird 1957 von Norman Mailer mit dem rassistischen Konzept des «White Negroe» belegt.⁸¹ Nach wie vor taucht es in Feuilletons als Definition für weisse, männliche Jazzenthusiasten auf.⁸² Mit dieser Figur des Hipsters wird heute ein überwiegend positives Image US-amerikanischer

76 Kinsky (Anm. 15), S. 60.

77 Gollner (Anm. 58). McInnes betreibt aktuell den Podcast *Get Off My Lawn*.

78 Geer, Nadja: Gelebte Pop-Ästhetiken. Dandy, Flaneur, Hipster. In: Claudia Benthien, Ethel Matala de Mazza, Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin 2019, S. 284–303.

79 Greif, Mark: Positionen. In: ders. (Hg.): *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*. Frankfurt am Main 2012, S. 28.

80 Diederichsen, Dierich: Coolness. Souveränität und Delegation. In: Jörg Huber (Hg.): *Person/Schauplatz*. Zürich 2003 (Interventionen 12), S. 246.

81 Broyard, Anatole: *Portrait of the Hipster*. In: *Partisan Review* 15/6 (1948), S. 721–727; Diederichsen (Anm. 80), S. 243–254; Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style* [1979]. London 2007, S. 46–51; Mailer, Norman: *The White Negro* [1957]. In: *Dissent*, 20. 6. 2007, www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957.

82 Der «erste Hipster», Mezz Mezzrow, wird als «white negro» bezeichnet, der von «schwarzen Musikern und Drogendealern angezogen» war. Fischer, Jonathan: *Der erste Hipster*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23. 1. 2022, S. 51.

Coolness imaginiert.⁸³ Coolness, so könnte man für den historischen Hipster zusammenfassen, wird dort lokalisiert, wo das weisse Spiessertum und der Bürokratismus nicht sind.⁸⁴ Diese Vorstellung findet sich auch im Aussehen des historischen Hipsters wieder, das als «down-dressing» in Opposition zum Karrieristen im Anzug geschildert wird.⁸⁵ Es handelt sich dabei um einen Männlichkeitsentwurf, was auch im grammatikalischen Geschlecht des Hipsters angelegt ist: Es gibt keine Hipsterin. Der historische Hipster wird mit ungeordnetem Haar, Breton-Shirts, schwarzen Rollkragenpullovern, «baggy chino trousers», «faded blue jeans» sowie Tattoos verknüpft und als rebellisch interpretiert.⁸⁶ Coolness erweist sich in diesem Kontext als ein «mode of masculinity»⁸⁷ einer lässigen «I don't-care»-Attitüde gegenüber bürgerlichen Werten.⁸⁸ Gleichzeitig wird diese Coolness als Befreiung vom bourgeoisien «Modediktat», als Ablehnung der weiblich codierten Hysterie der Mode gedeutet und mit dem Konstrukt Antimode verbunden.⁸⁹

Denn Mode wird seit dem 19. Jahrhundert in dichotomischer Differenz zu Männlichkeit konzeptualisiert⁹⁰ und repräsentiert in der westlichen Moderne nicht nur Feminität und Effemination, sondern auch Unbeständigkeit, Inhaltsleere und Oberflächlichkeit, während Antimode Maskulinität, Beständigkeit, Geist und Substanz signalisiert.⁹¹ Obwohl Antimode «nichts anderes ist als der dialektische Gegenschlag *innerhalb* eines modischen Prozesses, «Antimode als Mode»,⁹² herrscht dennoch im Alltagsverständnis die Vorstellung von der Antimode als Gegensatz zur Mode vor. Dieser binären Logik zufolge werden als Modeopfer diejenigen bezeichnet, die sich mit Haut und Haaren der Mode ausliefern und ihre Autonomie verlieren.⁹³ Während dem Modeopfer «no distance to his objects»⁹⁴ unterstellt wird, bedeutet Coolness, eine kühle Distanz gegenüber Trends zu wahren.⁹⁵

83 Rüß, Catharina: Hipster and (Anti-)Fashion. In: Heike Steinhoff (Hg.): Hipster Culture. New York 2021, S. 108.

84 Diederichsen (Anm. 80), S. 243–254; Polhemus, Ted: Fashion and Anti-Fashion. Exploring Adornment and Dress from an Anthropological Perspective. London 2011, S. 17.

85 Polhemus (Anm. 84), S. 7.

86 Geczy, Adam; Karaminas, Vicki: Fashion and Masculinities in Popular Culture. New York 2018, S. 60.

87 Fraiman, Susan: Cool and the Second Sex. New York 2003, S. xii.

88 Hebdige (Anm. 81), S. 46–51.

89 Hollander, Anne: Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. Berlin 1995, S. 258–261; Polhemus (Anm. 84), S. 17.

90 Simmel, Georg: Philosophie der Mode. In: ders.: Die Philosophie der Mode. Die Religion, Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche (Gesamtausgabe, Bd. 10), hg. von Michael Behr et al. Frankfurt am Main 1995, S. 23 f.; Veblen, Thorstein: The Theory of the Leisure Class [1899]. Oxford 2007, S. 118–123.

91 Rüß (Anm. 83), S. 112.

92 Bausinger, Hermann: Zu den Funktionen der Mode. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 68/69 (1972/73). Festschrift für Robert Wildhaber zum 70. Geburtstag am 3. 8. 1972, S. 24 (Hervorhebung im Original).

93 Schiermer, Bjørn: Fashion Victims: On the Individualizing and Deindividualizing Powers of Fashion. In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture 14/1 (2010), S. 89.

94 Ebd., S. 87.

95 Coolness ist vielschichtig und kann an divergierende Kulturen und Geschlechter geknüpft sein. Hier handelt es sich um eine Facette der Coolness im westlichen Modediskurs. Vgl. Rüß, Catharina: Looking Cool in Black Leather. In: Fashion Studies Journal, 4. 2017, www.fashionstudiesjournal.org/4-essays-2017/7/28/cool-poses-with-leather-jackets.

Mit dieser Dichotomie ist auch ein Männlichkeitsmythos verknüpft, der Coolness an Maskulinität bindet, Maskulinität wiederum an Farblosigkeit und Uniformität koppelt.⁹⁶ Ignoriert wird dabei die Tatsache, dass Uniformen «auch modischen Charakter besitzen».⁹⁷ Coolness prägt nicht zuletzt das Konzept der Antimode vom historischen Hipster bis hin zu diversen «Distinktionsästhetik[en]»⁹⁸ der Jugend- und Subkulturen des 20. Jahrhunderts. In seiner Untersuchung über Antimoden stellt Fred Davis fest, dass diese ihren Style als ein Ausserhalb der kommerziellen Bekleidungsmoden begreifen, dabei aber die wechselseitigen Dynamiken der Textilien im Konsum- und Modeprozess verdrängen.⁹⁹ Diese Art der Externalisierung des Eigenen bezeichnet Bjørn Schiermer als Hybris, als ein absolutes, aber illusionäres Vertrauen in die eigene Autonomie.¹⁰⁰ Wenig erstaunlich ist es daher, dass weiblich codierte Moden in Präsentationen von Subkulturen weniger vorkommen und Jugendkulturen oft als Boy-Clubs dargestellt werden.¹⁰¹ Ähnlich argumentiert Sarah Thornton in ihrer Studie *Club Cultures*. Thornton zeigt, wie Hipness als männlicher Habitus imaginiert wird, der mit einem Geheimwissen über popkulturelle Codes verwoben als Opposition zum weiblich konnotierten Mainstream erscheint.¹⁰² Auf diese Hipness referieren auch die Proud Boys mit ihrem Style.

Seit Ende der 1990er-Jahre taucht im Sprachgebrauch vermehrt der Hipster als Bezeichnung für einen «inner city chic» einer «creative-minded, neo-liberal youth» auf.¹⁰³ Mit Hipstern werden nun «indie», «arty-looking, vintage-clad inhabitants» assoziiert,¹⁰⁴ weniger aber Akteure einer spezifischen Subkultur verbunden. Vielmehr erweist sich der Hipsterbegriff als eine narrative Figur des «Otherings», die in Sprechakten erzeugt wird und dazu dient, Milieus wie die Creative Industry oder Creative Class¹⁰⁵ zu stereotypisieren oder als «Sündenbock» für Gentrifizierungen zu karikieren.¹⁰⁶ Die in diesem Kontext Hipstern zugeschriebenen Moden wechseln zwischen den 2000er- und den 2020er-Jahren von Nerds¹⁰⁷ über mus-

- 96 Kaiser, Susan; Hethorn, Janet; Freitas, Anthony: Masculinities in Motion: Beyond the Fashion-versus-Uniformity Binary. In: Gabriele Mentges, Dagmar Neuland-Kitzerow, Birgit Richard (Hg.): Uniformen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade. Münster 2007, S. 203.
- 97 Bausinger (Anm. 92), S. 25.
- 98 Korff (Anm. 12), S. 26.
- 99 Davis, Fred: Antifashion. The Vicissitudes of Negation. In: Malcolm Barnard (Hg.): Fashion Theory. A Reader. New York 2020, S. 99. Zum Modesystem vgl. Entwistle, Joanne: The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge 2000, S. 44.
- 100 Schiermer (Anm. 93), S. 84.
- 101 McRobbie, Angela; Garber, Jenny: Girls and Subcultures. In: Stuart Hall, Tony Jefferson (Hg.): Resistance Through Rituals in Post-War Britain [1976]. London 2006, S. 177–188.
- 102 Thornton, Sarah: Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge 1995, S. 13, 114 f.
- 103 Geczy, Adam; Karaminas, Vicki: Fashion and Masculinities in Popular Culture. New York 2018, S. 62 f.
- 104 McCauley, Jay Bowstead: Menswear Revolution. London 2018, S. 15.
- 105 Florida, Richard: The Rise of the Creative Class. New York 2002, S. 190–210; McRobbie, Angela: Everyone is Creative: Artists as New Economy Pioneers? In: Tony Bennett, Elizabeth Silva (Hg.): Everyday Life in Contemporary Culture. Durham 2003, S. 184–210.
- 106 Rüß (Anm. 83), S. 106; Steinhoff, Heike: Hipster Culture: A Definition. In: dies. (Hg.): Hipster Culture. New York 2021, S. 21.
- 107 Kohut, Annkathrin: Nerds. Eine Popkulturgeschichte. München 2022, S. 208 f.

kulöse Holzfällertypen bis hin zu «Shipstern» mit Schiffermützen.¹⁰⁸ Regelmässig werden diese Trendwechsel in den Medien mit der Proklamierung des Todes des Hipsters begleitet. Gemeint ist damit nur die Verabschiedung einer Mode. Denn transformiert in einen neuen Look ersteht die narrative Figur des Hipsters wieder von den Toten auf.¹⁰⁹

Der Hipsterbegriff der Gegenwart lässt sich also in einem Spannungsfeld zwischen Mode und Antimode verorten. Er taucht im Modediskurs wiederholt als pejorative Bezeichnung für Akteure auf, denen unterstellt wird, Antimode nur vorzutäuschen, in Wahrheit aber wie Modenarren im In-und-out-Karussell der Mode gefangen zu sein.¹¹⁰ Der Hipster der Gegenwart wird zum Synonym für eine «männliche Modepuppe».¹¹¹ Wie Modekritik dabei in Hipsterkritik kippen und sich bis zum Hipsterhass steigern kann, zeigt sich Mitte der 2000er-Jahre, als Streetstyleblogs an Konjunktur gewinnen.¹¹² Während in dieser Ära modisch gekleidete Streetstylefotografen wie The Sartorialist als Hipster¹¹³ typisiert werden, tauchen zeitgleich Hipsterbashings auf Websites wie «Look at this fucking Hipster» oder in McInnes' «DOs & DON'Ts»-Kritiken des Magazins *Vice* sowie auf seiner Plattform *streetcarnage.com* auf.¹¹⁴ Vielfach richtet sich der dort geteilte Hipsterhass gegen männliche «fashionable scenesters», die nicht als «wahrhaft coole» Kerle erscheinen.¹¹⁵ McInnes spielt in diesem Diskurs eine zentrale Doppelrolle. Obwohl er sich selbst im hippen Vintagelook eines «mod from the 70s»¹¹⁶ inszeniert, verbreitet er die Rhetorik des Otherings, das heisst des Hipster-Bashings und der Ressentiments gegen genderfluide Akteure der Creative Class. Als kulturpessimistischer «Hipster» institutionalisiert er gleichsam den Hipsterhass, «aus retro wird reaktionär».¹¹⁷ Immer wieder lässt er in seinen Streetstylekritiken seinen Ressentiments gegen «would-be-trendsetters»¹¹⁸ und queere Personen freien Lauf. Vor allem Männer in bunten Textilien kommentiert er als «stupid asshole» oder «hippie faggot pig boy».¹¹⁹ Dagegen zeigt er sich fasziniert vom Kleidungsstil der Rechtsextremen auf einer Neonazidemonstration in Berlin: «The Nazis have amazing graphic design

108 Rüß (Anm. 83), S. 105.

109 Ebd., S. 115.

110 Ebd., S. 116.

111 Deutschlandfunk: Das Phänomen Hipster. Eine männliche Modepuppe, 21. 11. 2016, www.deutschlandfunk.de/das-phaenomen-hipster-eine-maennliche-modepuppe-100.html.

112 Rocamora, Agnès; O'Neill, Alistair: Fashioning the Street: Images of the Street in the Fashion Media. In: Eugénie Shinkle (Hg.): Fashion as Photograph. Viewing and Reviewing Images of Fashion. London, New York 2008, S. 185–199.

113 Richard (Anm. 11), S. 46.

114 Die Seite *StreetCarnage.com* ist gelöscht worden. Nur der Twitter-Kanal @Street_Carnage ist auffindbar. Der letzte Post stammt vom 7. 2. 2018.

115 McCauley (Anm. 104), S. 14.

116 McInnes (Anm. 68), S. 3.

117 Ingold, Simon M.: Was haben Hipster mit amerikanischen Rechtsnationalisten zu tun? In: Neue Zürcher Zeitung, 9. 3. 2021, www.nzz.ch/feuilleton/hipster-gavin-mcinnnes-gruender-der-proud-boys-gehorte-zu-ihnen-ld.1601020.

118 Hart, Hugh: Snarky Hipster, Skewers Fashion, Blunders in Street Boners. In: *Wired.com*, 9. 6. 2010, www.wired.com/2010/06/street-boners.

119 McInnes (Anm. 68), S. 241.

skills and their outfits are neat as a pin.»¹²⁰ Die coole Antihaltung als Provokation und Distinktion um jeden Preis führt in McInnes' Fall zur Bejahung einer faschistischen Uniformästhetik, die auch im Erscheinungsbild der Proud Boys zum Ausdruck kommt. Diejenigen, die nicht McInnes' Vorstellungen einer heteronormativen Geschlechterbinarität entsprechen, werden Spott und Häme ausgesetzt. Zudem sind seine Kommentare von einem misogynen männlichen Blick geprägt. Frauen werden in der Regel als Sexobjekte angesehen: «you will get so horny your pants will rip», «[f]ucking them is like raping Tinkerbell», «put those boobs in your hand».¹²¹ Insgesamt lässt sich an diesen Streetstylekritiken ein Weltbild freilegen, das sich im Style der Proud Boys widerspiegelt. Es handelt sich um das Erscheinungsbild des Nipsters: die Verkörperung einer rückwärtsgewandten, westlich-chauvinistischen «Coolness» im Gewand der Antimode.

Nipsterkitsch in Uniformen

«I am a Western chauvinist who refuses to apologize for creating the modern world.»¹²² So lautet das Glaubensbekenntnis, das jeder Proud Boy im Rahmen seines Aufnahmezeremonie aufspricht. Ist er Mitglied des Männerbundes geworden, präsentiert er sich in einem Outfit, das weniger die moderne Welt der 2020er-Jahre zu repräsentieren scheint. Besessen von einem Kult des Kampfs¹²³ beteiligt sich die Bruderschaft regelmässig an Strassenschlachten und organisiert Angriffe auf politische Gegner:innen.¹²⁴ Gewalt kennzeichnet auch das Körperbild der Gruppe, die tätowierte Fäuste schwingend ihre Initiationsriten und Prügeleien in sozialen Netzwerken zur Schau stellt.¹²⁵ Zahlreiche publizierte Fotos dokumentieren, wie sich die Proud Boys mit breitschultriger Körperstatur und muskulösen Armen in gleichförmig schwarz-gelber Einheitskleidung als stählerne Krieger und «Fels[en] in der Brandung»¹²⁶ präsentieren. Diese «quasi-Uniformierung[en]»¹²⁷ lassen sich im Kontext der Kampffrituale der Gang als Insignien des Nazikitschs interpretieren. Typisch hierfür ist die Selbsterhöhung des Mannes als Held vor einer Schauerkulisse des Untergangs: «Als Bannerträger [...] eines Kultes der hehren Grundwerte» steht der Proud Boy gleichsam «aufrecht im Kampf» gegen die Ruchlosigkeit der Postmoderne und rüstet sich als Mitglied einer «Elite» für den «Zusammenprall» der «Kulturen».¹²⁸ Archaisch mutet in dieser Konfiguration auch der Nipsterstyle vieler Mitglieder an. Mit dem Wort Nipster sind hier Vollbärte, das Stereotyp des Holzfäller-Hipsters gemeint, der in den späten 2000er-Jahren mit einem «desire

120 Ebd., S. 20.

121 Ebd., S. 250, 26, 38; vgl. auch McInnes (Anm. 68), S. 309.

122 Kinsky (Anm. 15), S. 40.

123 Vgl. Miller-Idriss (Anm. 6), S. 93–110.

124 Reid/Valasik (Anm. 16), S. 25 f.

125 Ebd., S. 25.

126 Theweleit (Anm. 30), S. 276 f.

127 Kinsky (Anm. 15), S. 41.

128 Friedländer (Anm. 26), S. 29.

for something pre-industrial» und Retromode assoziiert wird.¹²⁹ Dieser Look erweist sich als «Mythenbricolage»¹³⁰ einer faschistischen Männerfantasie, die einen «Gegensinn zur Moderne» darstellt.¹³¹ Sie zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Zum einen zielt sie auf eine Tradition, Uniformierungspraxen als Handlungsformen politischen Protests einzusetzen.¹³² Mit dem Versuch, durch gleichförmige Kleidungsschnitte, Farben und Körpermodifikationen eine Vereinheitlichung des Erscheinungsbildes zu erzielen, kommunizieren die Proud Boys eine hypermaskuline Gruppenidentität. Als Markenzeichen der Alt-Right-Gang gelten das Schriftkürzel POYB, das Motiv eines Hahns, der auf einem nach Westen weisenden Pfeil sitzt, sowie schwarze Fred-Perry-Shirts mit gelben Streifenbündchen und gelben Lorbeerkränzen. Die Farbe Schwarz symbolisiert wehrhafte Männlichkeit und lässt die Gruppe bei Aufmärschen als «schwarzen Block» erscheinen, während Gelb als Aufmerksamkeit generierende Akzentfarbe fungiert. Zum anderen zeichnet sich der Style der Organisation durch eine Bricolage von subkulturellen Referenzen aus, die dem Hierarchisch-Autoritären, das durch Uniformierungen tendenziell vermittelt wird, scheinbar zuwiderlaufen. Vor allem die längeren Haare, Bärte und Tattoos einiger Mitglieder erinnern nicht nur an linksliberale Hipster, sondern auch an die antiautoritären Gegenbewegungen der 1960er- und 70er-Jahre, aber auch an Styles von Hardcore- und Punkbands, deren politische Orientierungen heterogen und nicht immer als eindeutig links zu verorten sind. Diese Ähnlichkeit der Looks ist kein Zufall, da die Proud Boys wiederholt ihre Begeisterung für Hardcorebands betonen.¹³³

Mit ihrem Auftreten scheinen sie der Aufforderung von Andrew Anglin zu folgen, der 2017 auf der Website *The Daily Stormer* allen Alt-Rights empfiehlt: «We simply must be cool [...]. That will make us look like bad boys and heroes.»¹³⁴ Angesichts der Tatsache, dass McInnes bei der Gründung seiner Bruderschaft 46 Jahre alt ist und mit Berücksichtigung einiger Fotografien, die Proud Boys mit grauen Bärten und Ansätzen von «Bierbäuchen»¹³⁵ zeigen, stellt sich jedoch die Frage, «how youth-centric the alt-right as a social movement actually is».¹³⁶ Dennoch betrachtet sich die Organisation als coole «Boys», die mit ihren Shirts, Jeans und Chinos, Dr.-Martens-Stiefeln und Yellow Boots von Timberland einen «Supermarket-Style»¹³⁷

129 Fischer, Molly: The Tyranny of Terrazzo. In: Thecut.com, 3. 3. 2020, www.thecut.com/2020/03/will-the-millennial-aesthetic-ever-end.html; Ingold (Anm. 117).

130 Gaugele und Held beziehen sich mit dem Begriff auf Claude Lévi-Strauss und John Clarke. Vgl. Gaugele/Held (Anm. 8), S. 22.

131 Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: Gudrun König (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen 2005, S. 40.

132 Vgl. auch Denk/Spille (Anm. 20), S. 222 f.

133 Vgl. Schulze (Anm. 10), S. 236–258.

134 Zitiert nach Conti, Allie: Neo-Nazi to Troll Army. In: Vice.com, 9. 8. 2017, www.vice.com/en/article/599zmx/neo-nazi-to-troll-army-we-have-to-be-sexy-at-the-big-alt-right-rally.

135 Vgl. Abasi, Ares: Proud Boys sind wieder da – diesmal mit neuer Strategie. In: Fr.de, 15. 12. 2021, www.fr.de/politik/usa-proud-boys-rechtsextreme-gruppe-comeback-neue-strategie-91181270.html.

136 Reid/Valasik (Anm. 16), S. 7.

137 Polhemus, Ted: Street Style. London 1995, S. 130 f.

«bricolagieren»,¹³⁸ der sowohl auf Jugendkulturen als auch auf Dresscodes bürgerlicher Eliten anspielt.¹³⁹ Die roten MAGA-Caps («Make America Great Again») einiger Proud Boys ähneln zudem Trucker-Caps, die Anfang der 2000er-Jahre mit einer White-Trash-Ästhetik der Hipster konnotiert wurden. Zu diesem Look kombiniert die Gang bei Strassenkämpfen militärische Ausrüstungen wie schwarze Sturzhelme, kugelsichere Westen, Camouflage-Jacken, Arm- und Beinschützer.

Speziell im Fred-Perry-Shirt, das sich in seinem Design seit fast siebzig Jahren nicht verändert hat, verdichtet sich die semiotische Doppeldeutigkeit, die insgesamt die Styleverwirrungen der Proud Boys auszeichnet. Denn es kommuniziert zweierlei: Rebellion und Konservativität. Ähnlich wie die Marke Timberland verweist es wegen seines Polo-Shirt-Schnitts auf die Preppy-Kultur des konservativen Establishments.¹⁴⁰ Andererseits erinnert Fred Perry an historische Subkulturen der britischen Working Class wie die Rude Boys, Mods und Ska-Punks.¹⁴¹ Ausserdem zählt das Label zum klassischen Stylearsenal rechtsradikaler Skinheads. Auffällig ist, dass alle Stilelemente der Proud Boys einem Symbolrepertoire entstammen, das mit dem Konzept Antimode verwoben ist. Der Philosoph Nickolas Pappas zählt zu diesem Repertoire neben Tätowierungen, der Farbe Schwarz, Jeans und Uniformen auch die Negation bunter Töne, die, obwohl sie Teil der Mode ist, Antimode, Maskulinität und Zeitlosigkeit behauptet.¹⁴² Kleidungsstile von Rechtsradikalen zeichnen sich generell durch das Fehlen von extravaganten Ästhetiken aus: «Es gibt kein modisches Versuchsfeld oder die etablierte Norm infrage stellende Experimente. Das Bunte und die Vielfalt fehlen. Fluide Geschlechter fehlen.»¹⁴³ Integriert in ein Bezugssystem rechter Stylelogiken und Geschlechterbinaritäten referiert das Erscheinungsbild der Proud Boys auf einen Stylebegriff, der keine Diffusion von Vielfalt und Neuheiten meint, sondern Abwehr und Antisozialität.¹⁴⁴ Sechs Merkmale kennzeichnen diesen Style: die Behauptung von Jugendlichkeit, Popularität, Maskulinität, Aggressivität, Rebellion sowie die Verbindung zur proletarischen Pose.¹⁴⁵ Ihre vestimentäre Entsprechung finden diese Aspekte im modischen Genre der Streetwear.¹⁴⁶ Unter diesem Begriff werden sportliche Kleidungsstile subsumiert, denen zugeschrieben wird, auf «der Strasse» entstanden zu sein.¹⁴⁷ Streetwear implizierte im 20. Jahrhundert auch männliche Reviermarkierungen in

138 Vgl. Levy, Rachael; Ailworth, Erin: Who Are the Proud Boys? In: Wsj.com, 5. 2. 2021, www.wsj.com/articles/who-are-proud-boys-11601485755.

139 Zum Begriff Bricolage siehe Hebdige (Anm. 81), S. 103.

140 Adz, King; Stone, Wilma: This is not Fashion. Streetwear. Past, Present and Future. London 2018, S. 91–105.

141 Rüß (Anm. 83), S. 120 f.

142 Pappas, Nickolas: The Philosopher's New Clothes. New York 2016, S. 130–155.

143 Lange, Valerie; Patz, Jana: Kritische Analyse rechter Mode aus der Perspektive des Modedesigns. Modedesignerinnen im Expertinnengespräch. In: Gaugele/Held (Anm. 8), S. 98.

144 Marantz bezeichnet die Alt-Right als asoziale Bewegung. Vgl. Marantz (Anm. 73).

145 Schulze zählt diese Punkte als Style-Merkmale der Autonomen Nationalisten auf. Vgl. Schulze (Anm. 10), S. 301 f.

146 Alle Kleidungsstücke der Proud Boys gelten als «Essentials» der Streetwear. Vgl. Adz/Stone (Anm. 140), S. 33–75.

147 Ebd., S. 23.

Szenevierteln: «What you wore [...] was especially important for boys with their macho territorial bullshit.»¹⁴⁸

Ziel der Proud Boys ist es, mit Kleidung eine Banden-Coolness zu suggerieren. Dementsprechend gibt sich auch der Versandhandel 1776 der Organisation das Gepräge eines Distributionskanals von Antimoden. Dort werden Oberbekleidung und Accessoires bis hin zu Waffen als Fanprodukte verkauft.¹⁴⁹ Zudem verortet sich der Laden mit der Behauptung, eine Revolutionsplattform darzustellen, als düstere Heterotopie des Modesystems.¹⁵⁰ Dies wird sofort auf der ersten Seite des Shops signalisiert, die sich mit dem Slogan «The Revolution starts here» öffnet. Sie zeigt ein Ölgemälde von Emanuel Leutze aus dem Jahr 1851, das George Washington bei der Überquerung des Delaware River darstellt und den Unabhängigkeitskampf der US-Amerikaner:innen symbolisiert. Durch diese Rahmung werden die angebotenen Textilien als Uniformen einer Befreiungsarmee markiert. Welche Rolle Frauen in dieser Szenerie zugeordnet wird, verdeutlicht sich schnell bei der Durchsicht der Produktpalette. Auf dem einzigen T-Shirt, das sich an Kundinnen richtet, ist der Schriftzug zu lesen: «Fuck the Proud Boys». Fast alle T-Shirts erweisen sich als textile Werbeflächen rechtspopulistischer Propaganda.¹⁵¹ Während ihre Schnitte simpel gehalten sind, heben sich die unterschiedlichen Drucke mit ironischen Anspielungen und Pastiches von bekannten Bildern, Logos und Typografien voneinander ab. An diesen «Hate clothing[s]»¹⁵² warenförmiger Rebellion offenbart sich, dass die Proud Boys nicht nur Styles historischer Jugendkulturen bricolagieren, sondern auch Techniken der Kommunikationsguerilla wie Sampling, Meme und Parodie adaptieren. Ironische Intertextualitäten werden so zu Merkmalen eines nazipopkulturellen Dispositivs. Exemplarisch lässt sich dies an einem schwarzen T-Shirt zeigen, auf dem ein Bild gedruckt ist, das auf das 1982 erschienene Debütalbum der Hardcoreband Bad Brains anspielt, das den Song «Banned in DC» enthält. Alle Musiker der Gruppe sind People of Color und für ihren Crossover von Hardcore, Punk und Reggae international bekannt. Auf dem Originalmotiv ihrer Platte ist das Dach des Kapitols zu sehen, das von einem gelben Blitz getroffen wird. Daneben steht in einem graffitiähnlichen grün-roten Schriftzug «Bad Brains». In der gleichen Ästhetik gehalten zeigt das T-Shirt der Proud Boys einen gelben Blitz, der in das Vogellogo von Twitter eindringt. Darüber prangt der ähnliche Graffiti-Schriftzug «Right Wing» sowie «Banned On Twitter». Mit dieser Pastiche spielt das T-Shirt auf Trumps Verbannung aus dem Regierungsgebäude und von Twitter an. Zugleich signalisiert es mit dem Zitat des Bad-Brain-Covers popkulturelles Insiderwissen. Der Song suggeriert subkulturelle Revolte und evokiert mit dem Blitz Affekte wie Aggression und Wut gegen ein vermeintlich ungerechtes, hegemoniales Mediensystem.

148 Ebd., S. 23–77.

149 Im Juni 2021 fand sich im Shop ein Set, bestehend aus einem Megafon, einer Pistole, einem Cap und einem Halstuch. Dieses ist im Januar 2022 nicht mehr zu finden.

150 Vgl. Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt am Main 2013, S. 7–22.

151 Vgl. Miller-Idriss (Anm. 6), S. 78 f.

152 Ebd., S. 80.

Styletrojaner

Der Proud Boy als Nipster erweist sich als Subjekt und Objekt rechtspopulistischer Styletransformationen. An der Mythenbricolage seines Erscheinungsbildes entfaltet sich eine paradox erscheinende Gleichzeitigkeit zweier entgegengesetzter Bewegungen, die wegen ihrer Gegenläufigkeit ein kraftvolles Potenzial der Affektmobilisierung bewirken. Der Pop des Rechtspopulismus kommt einerseits in der totalen Abgrenzung zum Ausdruck, die sich aus uniformen Retrostilen und Heldennarrativen der Vergangenheit speist. Nazipop erscheint als Nazikitsch, der sich in einem Doppelhass auf ein Oben und ein Unten artikuliert. Andererseits wird der Rechtspopulismus auch von der Operation des strategischen Relativismus im Sinne der Suggestion von Unbestimmtheitsstellen, Ambiguitäten und Pluralismen angetrieben. Wie sich am Beispiel des Bad-Brain-T-Shirts zeigt, zielen ästhetische Reize wie Pastiches auf grössere Zielgruppen und bergen multiple Identifikationsmöglichkeiten. Solche Styles erweisen sich als besonders effektive Mittel der Propaganda, die mit Humor und Ironie Motive des Pop umdrehen. Als sogenannte trojanische Pferde¹⁵³ ermöglichen diese Dinge den Transfer von rechtsradikalen Botschaften in die Mitte der Gesellschaft, wo der Hass seine Resonanzen entfaltet.

153 Miller-Idriss (Anm. 6), S. 62–67.

Alles vibriert

«Vibes» als Paradigma der Pop- und Clubkultur

JULIAN SCHMITZBERGER

Abstract

Vibe und *vibes* sind zu Modevokabeln mit hoher semantischer Beweglichkeit und kommunikativer Potenz avanciert. Etymologisch leiten sich die beiden Begriffe von *vibrations* ab, gemeint sind sinnlich wahrgenommene Schwingungen. Der Beitrag betrachtet solche *vibes* aus zwei Perspektiven: Zum einen wird rekonstruiert, in welcher Weise und in welchen Kontexten die Vokabeln verwendet werden. Bezugspunkt dieser semantischen Kartierung bildet der popkulturell durchdrungene Alltag. Zum anderen wird der *vibe* als besondere Erfahrungsqualität der Clubkultur empirisch untersucht, wobei das Wort in diesem Kontext auf die (gute) Stimmung bei einer Tanzveranstaltung verweist. Mit Rückgriff auf Denkansätze aus der Phänomenologie und der *affect theory* wird der clubkulturelle *vibe* ethnografisch-kulturanalytisch als ästhetische Interaktion beschrieben. Abschliessend wird die Konjunktur der Rede von *vibes* in ein Verhältnis zu grösseren zeithistorischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen gesetzt.

Keywords: *pop culture, club culture, aesthetics, affect, emotion, embodiment, phenomenology, moods, atmospheres*

Popkultur, Clubkultur, Ästhetik, Affekte, Emotionen, Sinnlichkeit, Phänomenologie, Stimmungen, Atmosphären

Clubs und Diskotheken waren die ersten Orte in Deutschland, an denen die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie für die Kulturwirtschaft messbar wurden. Als Anfang 2020 das neuartige Coronavirus auch in Europa nachgewiesen wurde, schlossen einige Clubs schon vorsorglich ihre Türen. Um die Verbreitung des Virus zu verlangsamen, erliessen zunächst einzelne Bundesländer gesetzliche Massnahmen. Wenig später wurde bundesweit ein umfassendes Kontaktverbot ausgesprochen, das soziales Zusammenleben drastisch limitierte und Kulturveranstaltungen unterband. Als Reaktion auf die pandemiebedingten Schliessungen wurden mehrere Streamingangebote gegründet, die DJ-Sets von menschenleeren Veranstaltungsstätten aus sendeten. Eine der bekanntesten dieser Initiativen war *United We Stream*, eine im Fernsehsender Arte übertragene Spendenkampagne, die ins Leben gerufen wurde, um existenziell bedrohte Clubs finanziell zu unter-

stützen. Im Vergleich zur gewöhnlichen Livesituation mussten jedoch Einschränkungen hingenommen werden. In einem Interview mit der *Tageszeitung* äussert sich Lutz Leichsenring vom Interessenverband Clubcommission Berlin dazu: «Es ist eher ein trauriges Bild, wenn man vor Ort ist. Das ist ja auch keine Clubkultur, das ist eine Fernsehproduktion. Da stehen ein paar Kameras um den DJ herum, und der kann sich nicht auf sein Publikum einstellen, weil er es nicht sieht. Er spürt den Vibe nicht, den er kreiert.»¹

Als im Sommer die Infektionszahlen sanken, wurden die Restriktionen teilweise aufgehoben. Je nach regionaler Gesetzgebung konnten Clubs, die über geeignete Aussenflächen verfügten, als Bier- oder Sektgärten oder temporäre Restaurants wiedereröffnen, doch Tanzlustbarkeiten, so die juristische Bezeichnung, blieben in weiten Teilen der Bundesrepublik das ganze Jahr über untersagt. Eine der wenigen Ausnahmen bildete Berlin, wo diese ab Ende Juli 2020 unter freiem Himmel wieder durchgeführt werden konnten – unter der Voraussetzung der Einhaltung strenger Hygienevorschriften. Eine vorherige Onlineregistrierung zur Kontaktnachverfolgung wurde obligatorisch. Selbst Clubs, die für ihre harte Türpolitik, sprich für die strenge Auslese am Einlass, bekannt waren, setzten nun auf einen personalisierten Ticketvorverkauf. Beim Tanzen war auf ausreichend Abstand zu den anderen Gästen zu achten – für die Einhaltung der Regeln sorgten üblicherweise eigens für diesen Zweck engagierte Sicherheitsdienste. Der Mund-Nasen-Schutz durfte lediglich an ausgewiesenen Sitzplätzen abgenommen werden. Veranstaltungen, die zuvor mehrere Tage lang andauern konnten, mussten nun bereits um 22 Uhr ihr Ende finden, manchmal wurde die Anwesenheit sogar auf konkrete Zeitslots beschränkt. In Berlin war das Feiern also generell möglich – allerdings, so würden es die meisten Beteiligten beschreiben, unter erschwerten Bedingungen. Im Rahmen meiner ethnografischen Feldforschung zur Clubkultur in deutschen Grossstädten habe ich mit Personen gesprochen, die schon zuvor umfänglich am Berliner Nachtleben partizipierten und auch während der Pandemie an solchen Tanzveranstaltungen teilnahmen. In vielen Interviews stand zur Debatte, ob das Feiern in Zeiten von Covid-19 etwas Essenzielles einbüsst: den *vibe*.

Diese Beispiele – der nicht spürbare *vibe* beim Streaming von DJ-Sets und die Hemmung von *vibes* durch die Berücksichtigung der Corona-Regeln – verdeutlichen, dass den Ausdrücken im Kontext von im Nachtleben verorteten Musikszenen eine bestimmte Bedeutung zukommt: Sie werden gebraucht, um die sinnlich wahrgenommene Stimmung einer Tanzveranstaltung zu beschreiben. Zum Eindruck einer bestimmten Stimmung können verschiedene Faktoren beitragen, wobei im Mittelpunkt der gemeinsame Tanz steht, der konstitutiv für eine Clubveranstaltung ist. In den Gesprächen wurden zudem einzelne Merkmale hervorgehoben, die das sinnliche Erleben massgeblich prägen, beispielsweise die Musik, die Architektur und Ästhetik des Clubraums oder das Publikum. Allerdings findet während des Feierns eher selten ein elaborierter Austausch über die jeweilige Stimmung statt. Die Kategorie des *vibe* wird oftmals erst im retrospektiven Sprechen über ästhe-

1 Uthoff, Jens: «Er spürt den Vibe nicht». In: taz, 10. 5. 2020, S. 28.

tische Erfahrungen herangezogen. Wenn meine Gesprächspartner:innen vom *vibe* oder von *vibes* reden, dann findet ex post eine sprachliche Vergegenwärtigung eines zurückliegenden Ereignisses in Form eines Qualitätsurteils statt. Idealtypisch lassen sich hier mit Kaspar Maase zwei ästhetische Teilprozesse unterscheiden: Das Erleben, verstanden als die Tätigkeit des sinnlichen Wahrnehmens, Fühlens und Handelns, und dessen Reflexion, Deutung und Kommunikation als Erfahrung. Während sich der Begriff Erleben auf aktive Betätigung und Körperlichkeit bezieht, ist mit der Erfahrung eine subjektive Sinneinheit gemeint, die sich in der Form von sprachlich verfasstem Wissen artikuliert.²

In den Interviews werden die Begriffe *vibe* und *vibes* allerdings keineswegs einheitlich verwendet. Auch jenseits der Sphäre der Clubkultur ist von den beiden Wörtern die Rede, vor allem in der popkulturell geprägten Jugend- und Umgangssprache. Die alltäglichen und die für das Nachtleben spezifischen Konnotationen überlagern sich, sie werden nicht zwangsläufig in Hinblick auf etwaige Differenzen kritisch hinterfragt oder in scharfer Abgrenzung voneinander gebraucht. Zwar lassen sich analytische Trennungen vornehmen, doch letztlich handelt es sich um polyseme Begriffe, die ähnlich wie das Wort «Stimmung» mit mehreren Bedeutungen aufgeladen sind, die eine etymologische Verwandtschaft beziehungsweise eine ähnliche Grundbedeutung aufweisen.³

Vibe ist eine Ableitung von *vibration*, was mit Schwingung übersetzt werden kann. Im Wesentlichen geht es um Schwingungen, die jemand oder etwas ausstrahlt oder die jemanden ergreifen. Den meisten Verwendungsweisen ist gemein, dass eine Relation zwischen einer Sprecherposition und einem sinnlich wahrgenommenen Referenzpunkt markiert wird – eher in Form subjektiver Bezugnahmen, weniger in der von allgemein gültigen Werturteilen. *Vibes* werden zwar intuitiv und unmittelbar erkannt, aber eher selten spezifiziert oder genauer beschrieben. Sie werden eher gespürt oder gefühlt, als dass sie einer rationalen Begründung bedürfen. Anders gesagt: *Vibes* sind affektive Qualitäten.

Als ästhetische Kategorie ist dem *vibe* eine Vagheit und Offenheit eigen – inhaltlich ist er nicht exakt bestimmbar. Als sinnliche Wahrnehmung und Empfindung entziehen sich solche Schwingungen tendenziell der sprachlichen Fixierung. Dies stellt eine kulturwissenschaftliche Einordnung des Phänomens vor ein theoretisch-methodologisches Problem. Wie lässt sich ästhetisches Erleben beschreiben und erklären, das mit empirischen Vorgehensweisen nur schwer greifbar ist?

2 Vgl. Maase, Kaspar: Schönes alltäglich erleben. Über die Ästhetisierung der Kultur. Bielefeld 2022, S. 120–126.

3 Für die Geschichte des Bedeutungswandels von «Stimmung» siehe Wellbery, David E.: Stimmung. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5. Stuttgart, Weimar 2003, S. 703–733, hier S. 733.

Eine Kulturanalyse affektiver Schwingungen

Im Folgenden nähere ich mich *vibes* ethnografisch-kulturanalytisch von zwei Perspektiven aus, die in ihrer Synthese der Komplexität des Phänomens gerecht werden sollen.⁴ Einerseits geschieht dies auf einer sprachlich-diskursiven Ebene im Kontext des popkulturell geprägten Alltags mit dem Ziel, den Sprachgebrauch insoweit zu rekonstruieren, dass daraus ein funktionales Verständnis der Perzeption von *vibes* abgeleitet werden kann.⁵ Infolge einer kurzen Genealogie des Begriffs, die das heutige Sprechen von Schwingungen grundiert, werden eher explorativ argumentierend verschiedene Verwendungsweisen angeführt, die zeigen, wie man sich mit Hilfe von *vibes* verständigt, also ästhetische Erfahrungen in einer bestimmten Weise adressiert oder sich über sie austauscht. Nur vor dem Hintergrund der Explikation transnational zirkulierender popkultureller Semantiken und dem Sondieren relevanter Diskursfelder kann dem clubkulturellen *vibe* Kontur verliehen werden, da alltägliche und feldspezifische Bedeutungen in Wechselbeziehung stehen beziehungsweise miteinander verschränkt sind. Andererseits werden *vibes* in einer praxeologischen Perspektive unter besonderer Berücksichtigung ihrer affektiven Dimension als sinnlicher Wahrnehmungsmodus und ästhetisches Erleben interpretiert.⁶ Um das, was als Schwingung registriert wird, methodologisch und theoretisch greifbar zu machen, wird dabei neben phänomenologischen Ansätzen auf die *affect theory* rekurriert. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich *vibes* als relationales Phänomen und affektive Dynamik untersuchen. Dieser Analyseansatz erlaubt es, nicht nur den clubkulturellen *vibe* als ästhetische Interaktion zu beschreiben, sondern auch die lebensweltliche Relevanz sinnlich empfundener Schwingungen aufzuzeigen. Zur Illustration wird Material aus meiner ethnografischen Feldforschung zum Berliner Nachtleben in Zeiten der Covid-19-Pandemie herangezogen. Im letzten Abschnitt werden die Konjunktur der Vokabel und die damit in Zusammenhang stehenden Wahrnehmungsformen in grössere gesellschaftliche und zeithistorische Zusammenhänge eingeordnet.

Amplitude: Zu konjunkturellen Schwankungen von Schwingungen

Zunächst ein cursorischer Blick auf die Genealogie des Worts, das massgeblich im Umfeld von Musik- und Subkulturen gebräuchlich war. Die Begriffsgeschichte reicht in die 1930er-Jahre zurück, als ausgehend von den USA das Vibrafon, kurz *vibes*, als Jazzinstrument bekannt wird. Exemplarisch zu nennen sind Lionel Hamptons *Jivin' the Vibes* (1937) oder *Vibe Boogie* (1945). Das Vibrafon ist ein Schlaginstru-

4 Paradigmatisch Lindner, Rolf: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde 99/2 (2003), S. 177–188.

5 Für eine weitere kulturwissenschaftliche Analyse eines popkulturellen Schlüsselbegriffs vgl. Ege, Moritz; Zeitler, Simon: «Support» – eine Schlüsselvokabel zwischen Szene-Ethos, Crowdfunding und popkulturnaher Ökonomie. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 118 (2015), S. 203–233.

6 Vgl. etwa Reckwitz, Andreas: Praktiken und ihre Affekte. In: Hilmar Schäfer (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld 2016, S. 163–180.

ment, das dem Glockenspiel ähnelt. Es ist mit Metallplatten bestückt, unter denen sich unterschiedlich lange Resonanzröhren befinden. Deren Abdeckungen werden von einem elektrischen Motor zum Rotieren gebracht, was beim Anschlag der Klangplatten einen «vibrierenden» oder «schwebenden» Ton erzeugt. Die Konnotation von *vibes* als Slangausdruck für eine subjektive Empfindung hingegen stammt aus der Gegenkultur der Hippies der 1960er- und 70er-Jahre. Sinnverwandt mit Energie oder Aura, kursiert der Begriff zunächst im Milieu der US-amerikanischen Westküste, wo man etwa in der kalifornischen Untergrundzeitung *Berkeley Barb* davon lesen kann.⁷ Auch in Tom Wolfes Erzählung *The Electric Kool-Aid Acid Test*, in dem die Reise einer Gruppe von Aussteiger:innen um den Schriftsteller Ken Kesey dokumentiert wird, sind verschiedene Arten von anziehenden, abstossenden oder drogeninduzierten *vibrations* zentral.⁸ Jenseits der vergleichsweise kleinen Kreise von Eingeweihten wird die Rede von guten Schwingungen massgeblich durch *Good Vibrations* (1966), den Hit der Beach Boys popularisiert. Ein Jahrzehnt später spielen Bob Marley and the Wailers das Album *Rastaman Vibration* ein, in dem Marley von *positive vibration* singt. In den 1990er-Jahren taucht das Wort vermehrt in Raptexten auf: A Tribe Called Quest rappen «We got the vibe», während im Hintergrund das Sample eines Vibrafons erklingt, und senden *shout outs* an ihre Fans. In einem anderen Song greifen Busta Rhymes und Q-Tip auf die Formel «I caught that ill vibe» zurück, um auf ihre einzigartigen *flows* hinzuweisen. Auch die Beastie Boys wännen sich im Besitz von «vibes, vibrations» und Kendrick Lamar erzielt seinen ersten kommerziellen Erfolg mit *Bitch, Don't Kill My Vibe* (2012). Parallel zur häufigeren Verwendung in *rap lyrics* etabliert sich die Bezugnahme auf den *vibe* (meistens im Singular) in Szenen um elektronische Tanzmusik wie Techno oder House. Das Wort verweist in diesem Zusammenhang auf die besondere Stimmung und Atmosphäre von Clubveranstaltungen und Raves.

Semantisches Frequenzspektrum: Definitionsversuche

In welcher Weise und in welchen Kontexten wird heute von *vibe* und *vibes* gesprochen? Heuristisch lassen sich vier Relevanzbereiche unterscheiden: *Vibes* dienen sowohl dazu 1. (körperliche) Selbstverhältnisse zu beschreiben, als auch 2. Beziehungen anzuzeigen. Im Sinne einer ästhetischen Alltagstheorie werden sie dazu genutzt, sich über 3. die Wesenszüge von Rezeptionseffekten oder 4. sinnliche Wahrnehmungen, insbesondere die von Räumen, zu verständigen. Im Fall des clubkulturellen *vibe* fallen prinzipiell alle diese Dimensionen – Körperlichkeit, soziale Beziehungen, Ästhetik und Raum – zusammen.

Erstens hat sich in den letzten Jahren das Sprechen von Schwingungen als selbstreflexive Bemerkung zu einem Körpergefühl durchgesetzt: zu viben (eng-

7 Vgl. Chayka, Kyle: Tiktok and the Vibes Revival. In: The New Yorker, 26. 4. 2021, www.newyorker.com/culture/cultural-comment/tiktok-and-the-vibes-revival.

8 Der Hinweis geht zurück auf Therieau, Mitch: Vibe, Mood, Energy. Or, Bust-Time Reenchantment. In: The Drift, 19. 1. 2022, www.thedriftmag.com/vibe-mood-energy.

lisch häufig: *vibin'*) kann heissen, dass man sich in einer Art *flow* befindet, sich also selbst ein bestimmtes (gutes) Gefühl gibt oder Gefühle gewissermassen in sich aufnimmt (vergleichbar mit Busta Rhymes' oben erwähnten «ill vibe»). Einen *vibe* zu fühlen, kann des Weiteren bedeuten, dass man bestimmte musikalische Qualitäten fühlen und gegebenenfalls in körperliche Aktivität umsetzen kann. Mit Bezeichnungen wie *groove* oder *swing* ist oft Ähnliches gemeint. Das *Urban Dictionary*, ein Community-basiertes Onlinewörterbuch für Slangausdrücke, führt für die Wortfamilie *vibe* (samt möglichen Paarungen mit anderen Wörtern) über 800 verschiedene, von Nutzer:innen erstellte Einträge. Bei der verbalen Form «to vibe» kann die Definition «To chill, be at peace, & let life do it's thing» derzeit die meisten Stimmen auf sich vereinen.⁹ Hier ist der Einklang mit sich selbst gemeint, der zwischen Entspannung, Wohlbefinden und Euphorie changieren kann – beim chillen, abhängen oder dem alltäglichen Zeitvertreib. In einer Kolumne für das Magazin der Wochenzeitung *Die Zeit* zitiert der Autor seine jugendliche Tochter Lotta, die, entgegen seiner Erwartung, während des pandemiebedingten Lockdowns anfängt, Bücher im Freien zu lesen. Bei der Verabschiedung vom Vater sagt Lotta: «Ich gehe draussen viben.»¹⁰

Zweitens können *vibes* auf eine Übereinstimmung oder eine Harmonie zwischen mehreren Instanzen hindeuten. In Analogie zu Instrumenten lässt sich von einem «gestimmt sein» im Sinne einer Angleichung oder Anpassung sprechen. Jenseits von den binären Differenzkategorien *good/bad vibes* kann also eine Haltung, Einstellung oder Orientierung ausgedrückt oder eine gewisse Verbundenheit oder eine Identifikation vermittelt werden. Vor allem auf der Videoplattform Tiktok kursiert die Phrase «to pass the vibe check», die eine Prüfung des Gegenübers ankündigt, die bestenfalls mit der Anerkennung von Coolness quittiert wird. Ästhetische Artefakte wiederum werden mit dem Prädikat *vibey* versehen, wenn ihnen das Attribut zugeschrieben wird, in besonderem Masse stimmungsvoll oder atmosphärisch zu sein. *Mit jemandem zu viben* (englisch: *to vibe with*) entspricht dem Auf-einer-Wellenlänge-Sein mit einer anderen Person, was von einer unkomplizierten freundschaftlichen Beziehung über sexuelle Anziehung bis hin zur Chiffre für Geschlechtsverkehr reichen kann. Die Dating-App Tinder verfügt seit Mai 2021 über die sogenannte Vibe-Funktion, bei der ähnlich wie im klassischen Online-dating Fragen beantwortet werden, die anschliessend im eigenen Profil sichtbar sind. Auf der Website des Unternehmens heisst es dazu: «Du weißt, was ein Vibe ist: das Gefühl, das sich in dir breit macht, wenn es sofort Klick macht, weil dein Match auch auf Astrologie steht oder Picknicks liebt.»¹¹ Schliesslich sangen bereits die Beach Boys «I'm pickin' up good vibrations / she's giving me excitations».

In Kombination mit einem anderen Wort kann, drittens, auf ein kulturelles Timbre, eine ästhetische Färbung oder einen Stil verwiesen werden. Beispiels-

9 Eintrag von DeeBun, 17. 8. 2017, www.urbandictionary.com/define.php?term=Vibe.

10 Prüfer, Tillmann: «Ich gehe draussen viben». Jugendliche im Lockdown. In: *Zeit Magazin* 11 (2021), S. 45.

11 Team Tinder: Dürfen Wir Vorstellen: Vibes!, 5. 5. 2021, <https://de.tinderpressroom.com/news?item=122488>.

weise kündigen «friday vibes» das Wochenende an, «summer vibes» weisen darauf hin, dass etwas als sommerlich wahrgenommen wird. Durch solche Komposita kann mitgeteilt werden, dass eine Begebenheit an eine andere erinnert oder dass man Ähnlichkeiten, Verwandtschaften und Homologien erkennt (*same vibes*). In den sozialen Medien lassen sich diverse Accounts, Kanäle, Gruppen und Hashtags finden, die sich bestimmten Gefühlen oder Stimmungen (beziehungsweise den sozialen Welten, in die diese eingebettet sind) widmen. So stehen «80s vibes» dafür, dass etwas an die Kultur und Ästhetik der 1980er-Jahre erinnert, «dad vibes» spielen auf väterliches Verhalten an.¹²

Viertens können sich *vibes* ausserdem auf räumliche Umgebungen und soziomaterielle Anordnungen beziehen. Sie haben eine kollektive Dimension und werden – zumindest potenziell – auch von anderen wahrgenommen und gefühlt. Von einem Ort können gemütliche oder entspannte, aber ebenso unheimliche und furchteinflössende *vibes* ausgehen. Eine belebte Strandpromenade kann besondere Schwingungen ausstrahlen, ebenso ein verlassenes Fabrikgebäude oder eine weihnachtlich dekorierte Innenstadt. In dieser Verwendungsweise kommen sie dem nahe, was in der neueren Phänomenologie als Stimmung oder Atmosphäre bezeichnet wird. Auf diese philosophische Denkschule wird weiter unten noch eingegangen, da sie auch das Verständnis des *vibe* im Kontext von Clubkultur erleichtert, um den es im Weiteren gehen wird. Bevor ich zur Analyse meines ethnografischen Materials ansetze, werden Forschungsansätze besprochen, die sich bereits mit dem clubkulturellen *vibe* auseinandergesetzt haben.

«The vibe»: Die clubkulturelle Schwingung

Seit den 1990er-Jahren beschäftigt sich eine Reihe kultur- und sozialwissenschaftlicher Studien zu Clubkultur mit der angemessenen Theoretisierung und epistemischen Einordnung von ästhetischen Erfahrungen auf der Tanzfläche. Die Diskussion dreht sich im Kern darum, wie etwa durch ekstatische und tranceartige Zustände Subjektivitäten und Identitäten geformt werden.¹³ Auch wenn die Kategorie des kollektiven *vibe* vergleichsweise selten bemüht wird, lassen sich insbesondere im Bereich der *popular music studies* einige Beispiele finden: Der Kulturanthropologe Graham St. John begreift den *vibe* der internationalen *electronic dance music culture* im Anschluss an Victor Turner als die spontane *communitas* der Schwellenphase eines postmodernen Rituals.¹⁴ Der Musikethnologe Luis-Manuel Garcia hingegen setzt ihn mit buchstäblicher Vibration gleich, konkret mit der sensorisch erfahrbaren Materialität von Klängen, die sich auf das Gefühlsleben auswirkt und dadurch

12 Stellvertretend die Instagram-Profile «90s anime viibes» oder «the.dad.vibes».

13 Vgl. etwa die Positionen von Gilbert, Jeremy; Pearson, Ewan: *Discographies. Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London, New York 1999; Bonz, Jochen: *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*. Berlin 2008.

14 St. John, Graham: *Trance Tribes and Dance Vibes: Victor Turner and Electronic Dance Music Culture*. In: ders. (Hg.): *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. New York, Oxford 2008, S. 149–173.

sozial bedeutsam wird.¹⁵ Für diese Autoren bildet der *vibe* die Ausgangslage für weitere theoretische Ausführungen, er wird als geteiltes Erlebnis vorausgesetzt und nicht weiter erklärt oder analysiert. Für eine kulturwissenschaftliche Lesart der Herstellung und des Erlebens des *vibes* der Clubkultur lassen sich hier nur vereinzelt Hinweise finden.

In dieser Hinsicht erweist sich der Beitrag der Musikwissenschaftlerin Maria Witek als instruktiver. Sie beschreibt den clubkulturellen *vibe* als ein Zusammenwirken mehrerer Elemente zu einer Konstellation, die nicht auf ihre einzelnen Bestandteile reduziert werden kann: «The vibe of a dance party is an example of affective atmosphere: a smooth, surfaceless space where subjectivity is secondary to feeling intensities.»¹⁶ Der *vibe* wird hier als ein Kräftefeld entworfen, in dem das Subjekt dezentriert ist. Unter Bezugnahme auf die kognitionswissenschaftliche *extended mind theory* spekuliert Witek, dass kognitive Prozesse nicht auf das Gehirn begrenzt sind, sondern sich über die Grenzen des Körpers erstrecken. In dieser Perspektive bilden Mensch und Umwelt ein gemeinsames kognitives System, da Objekte die Funktion mentaler Vorgänge übernehmen: «The vibe is considered as a non-anthropocentric force where subjectivity is not just shared between people but is diffused across a greater, and partially non-human whole.»¹⁷ Ein theoretischer Standpunkt, der menschliches Denken und Fühlen explizit auf unbelebte Materie ausweitet, scheint zwar kompatibel mit transhumanistischen Denkansätzen, lässt sich aber im hier untersuchten Zusammenhang kaum empirisch operationalisieren. Letztlich ist diese Tendenz aber bereits in der im Weiteren besprochenen phänomenologischen Literatur angelegt, die sich mit der ästhetischen Erfahrung des gelebten Alltags beschäftigt und in der die Differenz zwischen Subjekt und Raum fließend ist.

Schwingende Räume: Phänomenologie der Vibrationen

In manchen Verwendungsweisen sind *vibes* vergleichbar mit Stimmungen und Atmosphären, wie sie in der neueren Phänomenologie nach Hermann Schmitz oder Gernot Böhme beschrieben werden. Böhme begreift das Spüren von Atmosphären als den elementaren Gegenstand und Modus menschlicher Wahrnehmung. Der zentrale Gedanke seiner «neuen Ästhetik», eine systematische Theorie der Herstellung und Wahrnehmung von Atmosphären, ist, dass Dinge nicht in ihrer Differenz zur Umwelt beziehungsweise nicht in ihrem natürlichen Volumen, sondern in ihrer räumlichen Ausdehnung begriffen werden. Laut Böhme führt eine solche Perspektive zur Auflösung der Dichotomie von Subjekt und Objekt: «In der klas-

15 Garcia, Luis-Manuel: Feeling the Vibe. Sound, Vibration, and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes. In: *Ethnomusicology Forum* 29/1 (2020), S. 21–39.

16 Witek, Maria A. G.: Feeling at One. Socio-Affective Distribution, Vibe, and Dance-Music Consciousness. In: Ruth Herbert, David Clarke, Eric Clarke (Hg.): *Music and Consciousness 2. Worlds, Practices, Modalities*. Oxford 2019, S. 108.

17 Ebd., S. 94.

sischen Dingontologie wird die Form eines Dinges als etwas Abgrenzendes und Einschließendes gedacht, nämlich dasjenige, was das Volumen des Dinges nach innen einschließt und nach außen abgrenzt. Die Form eines Dings *wirkt* aber auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen.»¹⁸

Atmosphären werden also durch die unmittelbar erfahrbare Anwesenheit von Dingen, Menschen oder deren Konstellationen geschaffen. Die Charakteristika der Dinge wirken über ihre vermeintlichen Grenzen hinaus und erfüllen den Raum. Nach Böhme richtet sich das menschliche Befinden nach solchen Atmosphären aus: Eine Umgebung gibt bestimmte Stimmungsqualitäten ab, die man, sinnlich wahrnehmend, in sich aufnehmen kann. Stimmungen leiten sich also von den quasi objektiv gegebenen Atmosphären als subjektive Seite des Wahrnehmungsvorgangs ab. Dieses Verständnis knüpft an Schmitz' «Neue Phänomenologie» an, in der Gefühle als «räumlich ergossene, leiblich ergreifende Mächte» definiert werden.¹⁹ Atmosphären haben einen bestimmten Ausdruckscharakter, sie regen auf eine bestimmte Art und Weise zum Fühlen an. Obwohl sie leibliches Spüren voraussetzen, sind sie – zumindest dem Inhalt nach – nicht subjektiv und letztlich auch ohne Individuum, das sie empfindet, gegeben. Atmosphären nehmen in der Subjekt-Objekt-Dichotomie zwar eine Zwischenposition ein, eröffnen aber tendenziell objektorientierte Untersuchungsperspektiven.²⁰ Für die Kulturanalyse des clubkulturellen *vibe* bietet Böhmes Theorie zwar wichtige Impulse, weil Materialität und Historizität betont werden, doch der starke Fokus auf den Raum klammert die Emergenz und Prozessualität sinnlicher Interaktion aus. Ein statisches Modell mit stabilen Eigenschaften vernachlässigt die dynamischen Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen distinktiven Elementen einer materiellen Konstellation und deren Eingebundensein in konkrete Situationen und divergente Kontexte. Dennoch lässt sich Folgendes aus dieser phänomenologischen Blickweise übernehmen: Der *vibe* einer Tanzveranstaltung ist massgeblich abhängig von der atmosphärischen Wirkung des Orts, an dem sie stattfindet.²¹ Das Erleben des *vibe* schliesst prinzipiell alle Dimensionen der sinnlichen Erkenntnis ein: auditive, visuelle, taktile und olfaktorische Eindrücke, Temperaturempfinden, ebenso das Spüren des eigenen Körpers (Pulsschlag, Muskelspannung, Schweiß und Drogeneffekte inbegriffen). Zudem benötigt er die Präsenz und die (gegebenenfalls durch subkulturelle Stile und Moden geprägten) ästhetischen Wirkungen anderer Menschen. Eine (gute)

18 Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Berlin 2017, S. 33 (Hervorhebung im Original).

19 Schmitz, Hermann: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie. Freiburg, München 2009, S. 79; grundlegend Schmitz, Hermann: Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik. Bielefeld 2008.

20 Richtungsweisend ist in dieser Hinsicht Stefan Wellgrafs Analyse der schulischen Langeweile, in der er historische und materielle Untersuchungsperspektiven mit ethnografischen Methoden verbindet. Siehe Wellgraf, Stefan: Ruinierte Schule. Atmosphäre der Langeweile. In: Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten. Bielefeld 2018, S. 21–56.

21 Vgl. Schwanhäuber, Anja: Raumästhetik – die zweite Stadt. In: dies.: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt am Main 2010, S. 109–145.

Stimmung wird aber nicht nur leiblich gespürt, sondern auch gemacht – sie leitet sich in erster Linie von einer Interaktionsdynamik ab. Die Affekttheorie in der Traditionslinie von Baruch de Spinoza und Gilles Deleuze bietet somit ein Korrektiv für phänomenologische Denkansätze, welche die soziale Dimension von Sinnlichkeit vernachlässigen, indem sie den Körper beziehungsweise das Verhältnis von Körpern zueinander als Ausgangspunkt der Betrachtung festlegt.

Spinozas Affektlehre als relationale Kulturtheorie

In den Geistes- und Sozialwissenschaften wird von einem *affective turn* gesprochen, der Mitte der 1990er-Jahre eingesetzt hat, wobei die kulturtheoretische Relevanz von Affekten vor allem in den englischsprachigen *cultural studies* betont wurde.²² Bei Affekttheorien handelt es sich um eine Reihe heterogener Konzepte, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass Affekte primär als körperlich konstituiert angesehen werden und nicht als vorrangig diskursive oder kognitive Phänomene.²³ Paradigmatisch für die Affekttheorie jüngeren Datums steht der Ansatz des Philosophen und Medienwissenschaftlers Brian Massumi.²⁴ Aufbauend auf Spinozas Affektlehre aus dem 17. Jahrhundert – die von Deleuze erstmals in den späten 1960er-Jahren aufgegriffen und in den 1980er-Jahren massgeblich durch die gemeinsam mit Félix Guattari verfassten Schriften popularisiert wurde – dienen Massumis Veröffentlichungen für viele nachfolgende affekttheoretische Ansätze als Referenz.

Nach Spinoza sind Affizierungen als allgemeine Wirkungsverhältnisse zwischen Subjekt und Umwelt zu verstehen. Affektion (*affectio*) entspricht einer grundlegenden Fähigkeit des Körpers: Der Mensch affiziert und wird affiziert, er bewegt (sich und andere) und er wird bewegt. Affekte (*affectus*) beziehen sich weniger auf spezifische subjektive Zustände als auf Übergänge von einem Zustand in einen anderen; sie sind transitorische Vorgänge, die in einem universellen Resonanzverhältnis stehen.²⁵ Ein ethisch gelungenes Leben ist für Spinoza das Ergebnis des geschickten Umgangs mit und erfolgreichen Steuerns von Affekten hin zur Empfindung von Formen von Freude: Durch das affektive In-Beziehung-Setzen mit der Umwelt resultiert eine Zunahme von Tätigkeitsvermögen. Im dritten Teil seines Hauptwerks, der *Ethica*, definiert Spinoza Affekte daher als «Affektionen des Körpers, von denen die Wirkungsmacht des Körpers vermehrt oder vermindert,

22 Clough, Patricia Ticineto; Halley, Dan (Hg.): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham, London 2007.

23 Einführend Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The Affect Theory Reader*. London 2010.

24 Ein anderes einflussreiches Theorieangebot stammt von der Queer-Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick, die das Modell genetisch programmierter Affekte des Psychologen Silvan Tomkins aufgreift, vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky; Frank, Adam: *Shame in the Cybernetic Fold*. Reading Silvan Tomkins. In: Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London 2003, S. 35–66.

25 Vgl. Andermann, Kerstin: *Die Macht der Affekte. Spinozas Theorie immanenter Individuation*. Hamburg 2020.

gefördert oder gehemmt wird, und zugleich die Ideen dieser Affektionen».²⁶ Ein von Spinoza inspirierter Affektbegriff fragt demzufolge nach Wechselwirkungen und Interaktionen zwischen Körper und Umwelt, wobei die damit verbundenen Vorstellungen und Imaginationen gleichermaßen Beachtung finden müssen, und danach, inwiefern solche dynamischen Artikulationsprozesse Handlungsfähigkeit bedingen.²⁷

Das Ausüben und Empfangen von Wirkungen steht in einem zirkulären Fluss. Affektdynamiken beschreiben somit ein relationales Wirkungsgeschehen – sei es im Verhältnis eines Körpers zu sich selbst, zu anderen Körpern oder zu Objekten und Umgebungen. Wenn von *vibe* oder *vibes* die Rede ist, geht es um Prozesse des Affizierens und Affiziertwerdens: Entweder wird dadurch ein Betroffensein, also die affektive Ansprache auf Reize, ausgedrückt oder konkreter ein Bezug auf die Art und Weise von Affektionen hergestellt.

Inwiefern kann nun diese Affekttheorie dazu dienen, den *vibe* der Clubkultur, also die Stimmung einer Tanzveranstaltung, besser zu verstehen? Das Geschehen auf der Tanzfläche lässt sich als ein Kreislauf von Affektionen charakterisieren: Entsprechend der allgemeinen clubkulturellen Konvention wird das affektive Betroffensein durch Musik motorisch artikuliert. Sie findet ihren Ausdruck aber nicht nur in Bewegungen, sondern gleicherweise in der Mimik, der Gestik und gelegentlich auch in Ausrufen der Tanzenden. Die Affektionen, die sich etwa durch die eigenen Körperbewegungen zeigen, affizieren andere, die wiederum andere affizieren. Getragen von einer Rückkopplungsschleife von Aktion und Reaktion bildet sich ein unübersichtliches Netzwerk aus Effekten. Bildlich gesprochen: Der *vibe* überträgt sich, er weitet sich aus und erfüllt den sozialen Raum. Es wird nicht nur miteinander getanzt, sondern gewissermaßen füreinander – die Kette aus gegenseitigen Affizierungen trägt zum Eindruck kollektiv geteilter Freude bei.

Affektbeziehungen beschreiben dabei oftmals Momente von Kollektivität – imaginierte wie praktisch wirksame Vergemeinschaftungsprozesse werden durch einen von Spinoza inspirierten Affektbegriff in den Mittelpunkt gerückt. Das gemeinschaftsstiftende Potenzial von Musik erschöpft sich nicht in Bezugnahmen auf eine symbolische Ordnung, sondern entsteht durch das gemeinsame Durchleben einer Erfahrung.²⁸ Musik ermöglicht also nicht nur ideelle Verbindungen (Identifikationen), sie produziert auch materielle (Momente und Formen von Sozialität).²⁹ Dies lässt sich an einem Beispiel aus meiner Forschung zu Clubkultur in Zeiten von Covid-19 verdeutlichen, in denen das gewohnte Affektionsgeschehen vermin-

26 Spinoza, Baruch de: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2, hg. von Wolfgang Bartuschat. Hamburg 2010, S. 223.

27 Einführend zu Spinozas Machtbegriff Saar, Martin: Die Immanenz der Macht. Politische Theorie nach Spinoza. Berlin 2019, insbesondere S. 137–154. Eine philosophiegeschichtliche Rekonstruktion der Rezeption von Spinoza mit Schwerpunkt auf den Potenzialen seines Denkens für aktuelle theoretische Debatten bietet Diefenbach, Katja: Spekulativer Materialismus. Spinoza in der postmarxistischen Philosophie. Wien, Berlin 2008.

28 Vgl. Bonz (Anm. 13).

29 Vgl. Kosnik, Kira: Out On the Scene. Queer Migrant Clubbing and Urban Diversity. In: Ethnologia Europaea 38/2 (2008), S. 69–80.

dert war. Eine Interviewpartnerin bemängelte, dass das Tragen von Masken Gesichtsausdrücke verschleiert, die sie als essenziell erachtet: «Du siehst nicht, wenn Leute dich anlächeln, [...] und du kannst Leute nicht anlächeln. Mir passiert es sonst ganz oft, dass Leute mich ansprechen und sagen: «Du lächelst so schön!» [...] Das geht natürlich vollkommen verloren. Das ist jetzt nicht so schlimm, weil man spürt trotzdem die positiven *vibes* – das passt schon. Es wäre jetzt für mich kein Grund, keine Maske zu tragen, aber es war anders.»³⁰

Dieser Interviewausschnitt deutet darauf hin, dass der *vibe* – dieser Gedanke lässt sich bereits in der phänomenologischen Denkrichtung finden – auch eine biografische und historische Dimension hat. Einerseits wird er an bisherigen Erfahrungen und Erinnerungen gemessen, andererseits konnte meine Gesprächspartnerin, obwohl gute Schwingungen grundsätzlich fühlbar waren, die sie affizierenden äusseren Impulse, etwa das Lächeln anderer, nicht gänzlich in Wohlbefinden umsetzen, da sie sich um eine mögliche Ansteckung mit dem Coronavirus sorgte. Während vordergründig ein *vibe* spürbar war, wirken im Hintergrund die Konsequenzen einer gesellschaftlichen Krise mit.

Affekte jenseits von Repräsentation

Brian Massumi ist durch einen programmatischen Essay bekannt geworden, der die spinozistisch-deleuzianische Denktradition zuspitzt. Auf Basis seiner Interpretation neuro- und kognitionswissenschaftlicher Experimente beschreibt er Affekte als undifferenzierte Intensitäten, die nur als Effekte analysierbar sind, da sie sich der bewussten Wahrnehmung entziehen. Bei Intensitäten handelt es sich um kurzlebige körperliche Erregungszustände: «Intensity is [...] outside expectation and adaptation, as disconnected from meaningful sequencing, from narration, as it is from vital function. It is narratively de-localized, spreading over the generalized body surface, like a lateral backwash from the function-meaning interloops traveling the vertical path between head and heart.»³¹

Affekte werden nach Massumi unvermittelt gespürt, sie entziehen sich weitgehend gesellschaftlichen Prägekräften. Emotionen hingegen begreift er als soziolinguistische Fixierungen von Intensitäten. Für den Philosophen verkennt der Vorgang der Bedeutungszuweisung die weitgehend unstrukturierte Gestalt physiologischer Intensitäten: Emotionen bieten sich erst im Nachhinein als Erklärungen für den «temporal and narrative noise» der Affekte an, welche von der Sprache niemals wirklich eingeholt und mit kulturellen Codes nie hinlänglich beschrieben werden können, da sie eigenen Gesetzen folgen und einer eigenen Erfahrungsordnung angehören.³² Die somatischen Intensitäten stehen zwar in einem Wechselver-

30 Interview mit Katerina, am 12. 12. 2020.

31 Massumi, Brian: The Autonomy of Affect. In: ders.: Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham, London, S. 25.

32 Ebd., S. 26.

hältnis zu den sprachlich codierten Emotionen, doch Massumi schreibt Affekten eine gewisse Autonomie gegenüber kognitiven Vorgängen zu.

Diese strenge Trennung von Affekt und Emotion wurde bereits vielfach überzeugend kritisiert.³³ Gleichwohl stecken die beiden Begriffe die Ränder eines kulturalanalytisch relevanten Spektrums ab. Eine hilfreiche Einschätzung zur Debatte gibt die amerikanische Kulturtheoretikerin Sianne Ngai. Sie vermutet zwischen Affekt und Emotion lediglich einen modalen Unterschied und verortet die beiden Konzepte auf einem Kontinuum. Affekte müssen kein Gegensatz von Kognition oder semantischer und semiotischer Bedeutung sein, sondern können in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden: «[T]he difference between affect and emotion is taken as a modal difference of intensity or degree, rather than a formal difference of quality or kind. My assumption is that affects are less formed and structured than emotions, but not lacking form or structure altogether; *less* (sociolinguistically fixed), but by no means code-free or meaningless; *less* (organized in response to our interpretations of situations), but by no means entirely devoid of organization or diagnostic powers.»³⁴

Eine von der Affekttheorie informierte Perspektive trägt dem Umstand Rechnung, dass wir stärker oder schwächer ausgeprägte Empfindungen haben, die uns diffus oder unbeschreiblich erscheinen. Diese können sich zwischen Polen wie Erregung und Teilnahmslosigkeit, Anziehung und Abstossung oder Involviertheit und Distanzierung bewegen, ohne – nach eigener Einschätzung – treffend verbalisiert werden zu können. Allerdings sollten Materialität und Körperlichkeit nicht als absoluter Gegensatz zu Diskurs, Repräsentation und Geschichtlichkeit gedacht werden.³⁵ Für den hier untersuchten Zusammenhang gilt es im Anschluss an praxeologische Ansätze zu betonen, dass affektive Qualitäten kulturell codiert sind.³⁶ Sie setzen erlernte Deutungsmuster sowie routiniertes Handeln voraus. Ohne (auch körperliches) Vorwissen, grundsätzliche Mitmachbereitschaft oder ästhetische Affinität könnten Affektionen nicht ansteckend wirken.

Affekte jenseits des Repräsentationsparadigmas zu situieren, kann dennoch für die empirisch-kulturwissenschaftliche Forschung fruchtbar gemacht werden. Bereits seit den 1980er-Jahren widmet sich Lawrence Grossberg, ein Theoretiker

33 Vgl. etwa Leys, Ruth: *The Turn to Affect: A Critique*. In: dies.: *The Ascent of Affect. Genealogy and Critique*. Chicago, London 2017, S. 307–350; Gatens, Moira: *Affective Transitions and Spinoza's Art of Joyful Deliberation*. In: Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel, Michaela Ott (Hg.): *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Zürich, Berlin 2015, S. 17–34.

34 Ngai, Sianne: *Introduction*. In: dies.: *Ugly Feelings*. Cambridge, MA, London 2005, S. 27 (Hervorhebung im Original).

35 Der Kulturwissenschaftler Jeremy Gilbert weist darauf hin, dass alle Formen von sozialer Organisation als kulturelle Phänomene angesehen werden sollten, auch wenn sie sich nicht als *signifying practices* beschreiben lassen. Vgl. Gilbert, Jeremy: *Signifying Nothing: Culture, Discourse and the Sociality of Affect*. In: *Culture Machine* 6 (2004), <https://culturemachine.net/deconstruction-is-in-cultural-studies/signifying-nothing>.

36 Monique Scheer entwirft eine kulturwissenschaftliche Epistemologie, die sich auch mit Ansätzen aus der Affekttheorie auseinandersetzt, vgl. Scheer, Monique: *Emotionspraktiken: Wie man über das Tun an die Gefühle rankommt*. In: Matthias Beitzl, Ingo Schneider (Hg.): *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten*. Wien 2016, S. 15–36.

im Feld der *cultural studies*, der kulturellen Signifikanz von Affekten.³⁷ In einer seiner frühen Arbeiten zum Thema versteht er unter «affective investments» die handlungsmotivierende Kraft, die Interaktionen und Identitäten zugrunde liegt und gesellschaftliche Machtverhältnisse konstituiert. Im Lichte einer «psychology of belief» sagen Affekte weniger etwas darüber aus, ob ein Glaubenssystem oder eine Ideologie logisch greift, sondern ob sie aktiv unterstützt wird. Im Gegensatz zu Massumi, der Affekte als somatische Energie und Intensität bestimmt, entfalten Grossbergs Affekte ihre Wirkung also in erster Linie als verbindende Relationen *zwischen* Praktiken, sie manifestieren sich nicht unmittelbar.³⁸ Der affektive Einsatz, der einer bestimmten Praktik zukommt, ist allerdings keine verlorene Energie, vielmehr spiegelt er sich reziprok auf die Subjekte zurück: «Affective empowerment involves the generation of energy and passion, the construction of possibility. Unlike pleasure, an affective investment in certain practices always returns some interest through a variety of empowering relations: by producing further energy (e.g., rock dancing, while exhausting, continuously generates its own energy, if only to continue dancing); by placing people in a position from which they feel they have a certain control over their (affective) life; or by reaffirming the feeling that one is still alive and that this matters. In all of these cases, affective empowerment enables one to go on, to continue to struggle to make a difference. The investment in popular practices opens up strategies which enable one to invest in new forms of meaning, pleasure and identity.»³⁹

In einer solchen Perspektive sind Affekte nicht mehr an einzelne Körper gebunden, sondern werden gerade als relationale Affektbeziehungen, also in ihrer sozialen Funktion, zu einer Grundlage für Subjektivierungsprozesse – ein Gedanke, den man bis zu Spinoza zurückverfolgen kann. Körperliche Transformationen besitzen das Potenzial zur Selbstermächtigung im Sinne des Ausweitens oder Eingrenzens von Handlungsmöglichkeiten.

Ein weiterer Ausschnitt aus meiner ethnografischen Feldforschung kann dies veranschaulichen. Die Einschätzung, dass aufgrund der coronabedingten Restriktionen kein *vibe* entstehen konnte, teilen nicht alle meiner Befragten. Eine Person berichtete sogar von einer tief greifenden und existenziell bedeutsamen Erfahrung während einer Clubveranstaltung in dieser Zeit, die ihm dabei geholfen hat, eine Entscheidung bei der Frage zu treffen, ob er seinen Arbeitsvertrag kündigen soll: «Das war wirklich schön, weil du hattest eine Atmosphäre. Die Leute haben nicht geraucht, aber hatten Masken auf. [...] Auf der Tanzfläche hatten alle richtig Bock. [...] Um 21:58 war Schluss. Es hätte noch weitergehen können, aber ich war so dankbar für das, was man hatte. Und ich fand die Energie auf der Tanzfläche – ich hatte so viel Spass. Und ich war so: Jetzt kündige ich. Geil. Genauso muss es weitergehen.» Manchmal brauche ich von der Tanzfläche so eine Art von Energie-Input.

37 Vgl. Grossberg, Lawrence: Postmodernity and Affect. All Dressed Up with No Place to Go. In: *Communication* 10 (1988), S. 271–293.

38 Grossberg, Lawrence: Mapping Popular Culture. In: ders.: *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York, London 1992, S. 83.

39 Ebd., S. 85.

Wenn ich mich manchmal nicht entscheiden kann, gibt mir manchmal so ein Moment, wenn man loslassen kann, den Mut, mich wirklich für etwas zu entscheiden und das dann durchzuziehen – den hatte ich da. Das war eine ganz tolle Veranstaltung. Ich hatte sehr viel Freude. Ich bin angekommen, habe sofort getanzt und nicht aufgehört. [...] Schön durchgetanzt, war super, und nicht drüber nachgedacht. Und ich hatte den Eindruck, so war das bei vielen. Und dementsprechend war ich so: *It ain't dead*. Es kommt alles wieder.»⁴⁰

Dass mein Interviewpartner zu Beginn des Zitats von einer Atmosphäre spricht und nicht etwa von einem *vibe* oder einer guten Stimmung, zeigt erneut die prinzipielle Austauschbarkeit bedeutungsähnlicher Wörter in der pragmatischen Alltagskommunikation – an dieser Stelle des Interviews schildert er seine Eindrücke nicht als differenziert wahrgenommene Schwingungen, sondern als holistische Erfahrung («eine Atmosphäre»). Damit hebt er die individuelle Bedeutsamkeit des Erlebnisses hervor, die womöglich nur mit Mühe und Ausschweifungen sprachlich genau vermittelt werden könnte – insbesondere jenen, die nicht mit dem *vibe* als clubkultureller Erfahrungsqualität vertraut sind. Denn hier handelt es sich weniger um beiläufiges oder kontemplatives – und in diesem Sinne alltägliches – sinnliches Spüren und Empfinden als um eine besonders intensive, aussergewöhnliche Erfahrung, die für die Welt der Clubkultur spezifisch ist. Zugleich eröffnet sie Handlungsspielräume für den restlichen Alltag. Das Tanzen zur Musik hat durch die damit verbundene Steigerung von Entscheidungsfreiheit einen transformativen Charakter. Der biografische Umbruch wird allerdings nicht durch ein isolierbares, einschneidendes Ereignis ausgelöst, sondern durch die kontinuierliche Verdichtung ästhetischer Interaktionen, die affektiv wirksam werden. Auch der clubkulturelle *vibe* – als in sich geschlossene Sinneinheit – schliesst an alltäglichere Formen ästhetischen Handelns an. Im Zusammenhang mit dem Alltag «gewöhnlicher» Menschen spricht Maase von «niedrigschwelligen ästhetischen Mikroerlebnissen», die «Stimmungseffekte» zeitigen, wobei der Begriff Stimmung hier eine relativ permanente «emotionale Grundeinstellung» oder die fortwirkende «Tönung des Empfindens» meint.⁴¹ Mit der voranschreitenden «Ästhetisierung der Lebenswelt», spricht dem historischen Prozess der Ausweitung der Ästhetik auf alltägliche Lebensbereiche, seien ästhetische Erlebnisse für einen Grossteil der Bevölkerung europäischer Gesellschaften selbstverständlich geworden.⁴² Doch wie verhält sich das Perzipieren und die Rede von *vibe* und *vibes* zu diesem Prozess? Im folgenden letzten Abschnitt ordne ich die Konjunktur der Vokabeln in umfassendere gesellschaftliche Entwicklungen ein.

40 Interview mit Bhavin am 12. 1. 2021.

41 Maase, Kaspar: Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main, New York 2008, S. 147 f.

42 Vgl. ebd., S. 34–52; Bubner, Rüdiger: Ästhetisierung der Lebenswelt. In: Walter Haug, Rainer Warning (Hg.): Das Fest. München 1989, S. 651–662.

Schwingungen der Gegenwart

Vor allem auf der Kurznachrichtenplattform Twitter wurde im Frühjahr 2022 intensiv über «vibe shifts» debattiert. Das Onlinemagazin *The Cut* fasst das diskursive Phänomen folgendermassen: «In the culture, sometimes things change, and a once-dominant social wavelength starts to feel dated.» Für den Artikel wurde Sean Monahan interviewt, der Urheber dieses sprachlichen Ausdrucks. Er arbeitet als Meinungsforscher für ein Unternehmen, das Trendprognosen erstellt. Monahan macht drei solcher *vibe shifts* im New Yorker Zeitgeist seit Anfang der Nullerjahre aus: «Hipster/Indie Music (ca. 2003–9), or peak Arcade Fire, Bloc Party, high-waisted Cheap Mondays, Williamsburg, bespoke-cocktail bars; Post-Internet/Techno Revival (ca. 2010–16), or the Blood Orange era, normcore, dressing like *The Matrix*, Kinfolk the club, not *Kinfolk* the magazine; and Hypebeast/Woke (ca. 2016–20), or Drake at his Drakest, the Nike SNKRS app, sneaker flipping, virtue signaling, Donald Trump, protests not brunch.»⁴³

Vibe shifts stellen ursprünglich eine Selbstbeschreibung bestimmter urbaner Milieus dar – der *vibe* tritt hier als Währung des Wandels in Erscheinung. Im Internet hat sich die Formel inzwischen aber verselbstständigt und wird auf unterschiedlichste Kontexte angewandt. Zusammen mit beliebten Phrasen wie «no thoughts, just vibes» reiht sie sich in eine Serie von Internetmantras ein, die Rezeptionseffekte betonen und manchmal rational begründete Einschätzung und Kategorisierung sogar gänzlich zurückweisen. Für den Journalisten Kyle Chayka scheint Affektivität zu einem informellen Leitprinzip digitaler Bild- und Tonkulturen geworden zu sein. Der zunehmende Gebrauch von Hashtags wie «vibe», «vibes» oder «vibin» auf Social-Media-Plattformen ist für ihn ein Zeichen dafür, dass Sprache und Text im Vergleich zu Tonaufnahmen, Bildern und Videos, die eine bestimmte Stimmung transportieren, an Bedeutung verlieren: «In the social-media era [...] «vibe» has come to mean something like a moment of audiovisual eloquence [...]. What haiku is to language, a vibe is to sensory perception: a concise assemblage of image, sound and movement.»⁴⁴ In den sozialen Medien werden *vibes* gesammelt, kuratiert und geteilt.

Die tatsächliche Evidenz solcher Diagnosen lässt sich schlussendlich schwer nachweisen und ist nur in Einzelfällen empirisch zu klären. Gleichwohl fügen sie sich in die zeitgeschichtliche Tendenz der epochalen Ästhetisierung ein, wie sie von Maase und anderen konstatiert wird. Diese Entwicklung wird jedoch nicht von allen Beobachter:innen befürwortet. Der Literaturwissenschaftler David E. Wellbery bemängelt in seiner historischen Analyse des Bedeutungswandels des ehemals ideengeschichtlich wirkmächtigen Konzepts der Stimmung dessen «alltagsprachliche Trivialisierung»: «Ein differenziertes Vokabular der Stimmungsbeschreibung ist keine Komponente des individuellen Selbstverständnisses mehr. Stimmungsnuancen werden selten registriert; nur die grobe Alternative von guter und schlechter

43 Davis, Allison P.: A Vibe Shift Is Coming. Will Any of Us Survive It? In: *The Cut*, 16. 2. 2022, www.thecut.com/2022/02/a-vibe-shift-is-coming.html (Hervorhebung im Original).

44 Chayka (Anm. 7) (Hervorhebung im Original).

Stimmung stehen zur Verfügung; auch die auf Kollektive bezogenen Verwendungen des Begriffs sind alles andere als subtil. Die Stimmungssemantik, könnte man sagen, ist während der zweiten Hälfte des 20. Jh. dumm geworden.»⁴⁵

Diese kulturkonservative Verfallsthese lässt sich auch positiv umdeuten. Das Erkennen von *vibes* verkörpert einen bestimmten Typus von Perzeption, eine – popkulturell grundierte – ästhetische Kompetenz. Sie ist nicht notwendigerweise sprachlich repräsentiert, sondern artikuliert sich in erster Linie affektiv, dennoch kann sie von grosser subjektiver Bedeutsamkeit sein. Relevanz wird hier also weniger der intellektuellen Beurteilung als der körperlichen und affektiven Dimension sinnlichen Erlebens beziehungsweise dem kommunikativen Austausch darüber zugemessen.

Wenn eine breite Bevölkerungsschicht sinnliche Sensibilitäten ausprägt und die Bereitschaft zum Unterscheiden ästhetischer Werte steigt, kann das auch als Selbstermächtigung gesehen werden, da sich dadurch vielzählige Möglichkeiten eröffnen, die Lebensführung zu bereichern. Auf *vibes* zu rekurrieren, bietet zudem eine praktische Lösung für jene, die ohne die Vokabel vor der Anforderung stünden, sich der – vielen schwer zugänglichen – sprachlichen Mittel des künstlerischen Diskurses bedienen zu müssen – insofern hat die zunehmende Verbreitung des Sprechens von Schwingungen demokratisches Potenzial. Unter umgekehrtem Vorzeichen lässt sich sogar behaupten, dass sich *vibes*, aus der Sphäre der Popkultur kommend, in geisteswissenschaftlichen Diskursen eingenistet haben und zur Mode geworden sind. Die Philosophin Jane Bennett spricht von «vibrant matter», um die Macht der Dinge zu umschreiben, wie sie von Akteur-Netzwerk-Theorien vertreten werden.⁴⁶ Hartmut Rosa wiederum sieht einen «vibrierenden Draht zur Welt» als essenzielle Bedingung für ein gelingendes Leben an, oder, wie er es bezeichnet, eine «resonante Weltbeziehung». Resonanz wird von Rosa als Gegenbegriff zu Entfremdung in Stellung gebracht, gleichzeitig sei sie – hier werden seine Anleihen aus der Psychologie deutlich – gleichbedeutend mit Selbstwirksamkeit.⁴⁷ Zwar handelt es sich hier um zwei Theorien mit unterschiedlichen Intentionen und Erklärungswerten, doch die Vibrationsmetapher erfüllt in beiden Beispielen denselben Zweck: sie gibt – wenn auch nur in einem symbolischen Sinn – der als leblos erscheinenden oder verdinglichten Welt eine sinnliche Dimension zurück. Ob im Nachtleben, in der Popmusik, in Internetkulturen oder wissenschaftlichen Theorien – affektive Schwingungen sind in relativ kurzer Zeit zu einem dominanten Topos aufgestiegen. Die Verwendung der Vokabeln *vibe* und *vibes* sind dabei Kennzeichen berührter, ergriffener, bewegter oder erschütterter Körper. Sie bieten eine Alternative zum klassischen, logisch-rational begründeten Verstehen und erschliessen so den Raum für neue Formen des Ausdrucks und der Verständigung. Eine Attraktivität des sinnlichen Weltbezugs mittels affektiver Schwingungen besteht darin, dass sowohl vermeintlich unbedeutende sinnliche Wahrnehmungen als auch der sonst vorwiegend begriffslosen ästhetischen Überwältigung ein

45 Wellbery (Anm. 3), S. 733.

46 Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010.

47 Vgl. Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016.

Referenzwert zugewiesen ist. Die «scheinbare Sprachlosigkeit» in der Begegnung mit dem «Schönen» im Alltag verortet Maase aber nicht nur auf der Seite vorgebllicher «Banausen», denen «kein inneres Wörterbuch» zur Verfügung steht, sondern ebenso bei den ethnografisch Forschenden, die nicht ausreichend «methodische Phantasie» besitzen, um Alltagsästhetiken angemessen zu charakterisieren.⁴⁸ Eine Wissenschaft, die sich der Innenansichten der Akteur:innen ernsthaft annimmt, stehe vor der Aufgabe, eine eigene «*Sprache für die Erfahrungen* [...] des Schönen im Alltagszusammenhang» zu entwickeln.⁴⁹ Der Eigenwert solcher Erfahrungen kann schliesslich nur bestimmt werden, wenn man sie auf Augenhöhe mit ästhetischen Praktiken betrachtet, die als Kunst markiert sind.

48 Vgl. Maase (Anm. 41), S. 47.

49 Ebd. (Hervorhebung im Original).

Body as Relation

Queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáe

SILVY CHAKKALAKAL

Abstract

Mein Beitrag untersucht das Verhältnis von Musik und Körper, Technik und Spekulation in ausgewählten Werken von Janelle Monáe. Insbesondere soll die Rolle, Repräsentation und Relationalität des Körpers für die Popforschung erkundet werden. Gleichzeitig frage ich nach der Bedeutung von Popkultur im Verhältnis zur Figuration des Spekultativen, die wir gegenwärtig auf unterschiedlichen kulturellen Feldern beobachten. Ich interessiere mich dafür, wie der tanzende Körper durch spezifische Verbindungen von Sound, Visualisierungen und Geschichte(n) selbst zu einem multitemporalen Bezugspunkt wird und wie er neue, queere Beziehungen herstellt. Inspiriert von postkolonialen und queer-theoretischen Perspektiven auf Sound, begreife ich den Körper in meinem Beitrag als Schaltstelle von Tanz und Musik. Die Soundpraktiken und -politiken von Monáes Werk sind dabei in einer Art spekulativem Zwischenraum verortet, deren zeitliche Effekte ich untersuchen möchte. In diesem Sinne soll Monáes Werk hier als Teil von jüngeren politischen und theoretischen Debatten über Reparation, Dekolonisierung und marginalisierte Zukünfte analysiert werden sowie als Teil des breiteren Feldes queerer und spekulativ-feministischer Popkultur.

Keywords: speculation, future, postcoloniality, body, dance, sound, feminist pop culture, figuration

Spekulation, Zukunft, Postkolonialität, Körper, Sound, feministische Popkultur, Figuration

Musik und Sound als Relation

«The age of speculation is truly upon us.»¹

Schauen Sie sich das Musikvideo *Crazy Classic Life* der Künstlerin Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=cx30_oXJDaY

1 Bryant, Rebecca; Knight, Daniel M.: *The Anthropology of the Future*. Cambridge 2019, S. 78.

Janelle Monáe, Songwriterin, Sängerin, Autorin und Schauspielerin, bezeichnet ihre Werke als afrofuturistisch. Wir sehen im Musikvideo zu ihrem Song *Crazy Classic Life* eine zukünftige Welt angedeutet: fliegende Autos, Polizeidrohnen, gewalttätige Robocops, gleichzeitig tanzende und feiernde Menschen. Der Clip beginnt mit einer männlichen Stimme, die an Martin Luther King Jr. erinnert, die Zeilen aus der US-amerikanischen Unabhängigkeitserklärung (1776) rezitiert: «[You told us] we hold these truths to be self-evident: that all men [and women] are created equal; and that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; among these are life, liberty, and the – and the pursuit of happiness.» Der Song zitiert die amerikanischen liberalen Werte von Freiheit und Gleichheit, die sodann von den einleitenden Songlyrics «Young, black, wild, and free» konterkariert werden, begleitet im Video von fünf Schwarzen Frauen, die sich in einem fliegenden Cabrio auf einem Roadtrip befinden – auch einem Sinnbild für amerikanische Freiheit.

Crazy Classic Life ist Teil von Monáes drittem Album *Dirty Computer* (2018). Seine Veröffentlichung wurde von einem 46-minütigen Filmprojekt mit demselben Namen begleitet, das die Künstlerin selbst als «emotion picture» bezeichnet (Abb. 1). Die Musikvideos zum Album sind alle aus diesem Film ausgekoppelt. Der Film zeichnet eine dystopische Welt, in der als «dirty» klassifizierte Menschen von ihren «schmutzigen» Erinnerungen gereinigt werden. Bleiben wir bei der oberflächlichen Beschreibung, fällt weiterhin die Gleichzeitigkeit des «Ende der Welt»-Narrativs und der Praktik des Tanzens und Feierns ins Auge: Diversität und Repression werden in dieser Zukunft als gleichzeitig inszeniert. Diese Gleichzeitigkeit von Schwarzer Kollektivität und polizeigewalttätiger Disruption sowie Kontrolle ist ein erster Hinweis darauf, dass wir es mit unterschiedlichen und ungleichen Zeitlichkeiten zu tun haben. Multitemporalität in ihrer Ungleichheit ist ein Thema, das sich durch weitere Songs und Alben von Monáe zieht und auch das afrofuturistische Genre selbst ausmacht.²

Das Motiv vom Ende der Welt spricht gerade zum Moment der Zeit, einem gegenwärtigen dystopischen Zeitgefühl, in dem spekulative Narrative nicht nur auf dem pop- und populärkulturellen Feld boomen. Politiken des Dystopisch-Spekulativen finden sich auf den gesellschaftlichen Feldern der Politik, der Medien, der Wissenschaft, der Wirtschaft und bestimmen derzeit unterschiedliche Alltage und Lebenswelten. Der Sound kreisender Helikopter gepaart mit Gewehrschüssen und Polizeisirenen, der auch das Ende des Songs *Crazy Classic Life* von Janelle Monáe bestimmt, steht in Schwarzen Kontexten wie kein anderes für das Gefühl von Endzeit. Dieser Klang mit Signalwirkung verdeutlicht so auch die Gewordenheit des

2 Afrofuturismus wird an dieser Stelle als popkulturelles Genre eingeführt, das Science-Fiction und Fantasy kombiniert, um sich mit Schwarzen Realitäten zwischen Schwarzer Geschichte und diasporischen Lebenswelten auseinanderzusetzen. Afrofuturistische Werke, beispielsweise die Jazzmusik und die Inszenierungen des afroamerikanischen Musikers Sun Ra, imaginieren die Parallelität unterschiedlicher Temporalitäten und experimentieren dabei ästhetisch-gestalterisch mit den (Un-)Möglichkeiten Schwarzer Zukünfte. Vgl. zu den Relationen zwischen feministischer Spekulation und Afrofuturismus Gramlich, Naomie: Feministisches Spekulieren: einigen Pfaden folgen. In: Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin 2020, S. 9–29, hier S. 25–27.



Abb. 1: Cover des Films *Dirty Computer*. © Wondaland Arts Society, Bad Boy Records and Atlantic Records.

Endzeitgefühls: ein sich wiederholendes Werden, das sich gerade in der Verarbeitung unzähliger Hip-Hop- und Rap-Songs manifestiert. Dabei evoziert der Sound alte Gefühle von durch Polizeigewalt und Diskriminierung ausgelöster Angst und Unsicherheit, ikonisch zusammengeführt in den berühmten Lyrics des Hip-Hop-Songs von KRS-One: «Woop Woop – That’s da Sound of da Police», der wiederum in anderen popkulturellen Formaten aufgegriffen wird.³

3 KRS-One: Sound of da Police. In: Return of the Boom Bap, Musikalbum, Dezember 1993. Zitiert wird der Song unter anderem im britischen Science-Fiction-Horrorfilm *Attack the Block* (2011), der sich um eine Teen-Gang dreht, die «ihren Block» in South London vor einer Alien-Invasion schützt. Die doppelbödige Metapher der/des Aliens/Migrant:in spricht Themen wie Diskriminierung, Polizeigewalt und institutionalisierten Rassismus auf eine humorvolle, ins Absurde gehende Weise an.

Gerade der Boom afrofuturistischer Werke und die derzeitige Konjunktur ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung gehören zu dieser grösseren dystopisch-spekulativen Figuration der Zeit.⁴ Diese Figuration des Spekultativen, die ein bestimmtes Gefühl und eine bestimmte Struktur der Zeit produziert, um mit Raymond Williams zu sprechen,⁵ inszeniert das Ende der Welt nicht als Endpunkt, sondern als multitemporale und andauernde Hintergrundkulisse. Das gegenwärtige Gefühl des befürchtenden Innehaltens und die daraus resultierenden dystopischen Spekulationen zeigen uns, dass wir es mit einer Konstellation zu tun haben, innerhalb deren spezifische Aspekte – politische, soziale, ethische, epistemologische und theoretische – zu einer Krise des Zukünftigen und zu einer Transformation des Politischen führen, für die auch die weltweiten antirassistischen Black-Lives-Matter-Proteste rund um den gewaltsamen Tod George Floyds und die Aktion #SayHerName stehen (Abb. 2).

Ich untersuche im Folgenden das Verhältnis von Körper und Musik, Differenz, Technologie und Spekulation am Beispiel von Janelle Monáes narrativen Musikalben *Dirty Computer* (2018) und *The ArchAndroid* (2010) sowie dem grösseren Rahmen der von ihr mitgegründeten Wondaland Arts Society. Im Spezifischen sollen die Rolle, die Repräsentation und die Relationalität des Körpers für die empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung ergründet werden. Ausserdem frage ich umgekehrt, der Einleitung *Pop, empirisch*emphatisch* von Christian Elster und Maximilian Jablonowski folgend, nach der Rolle von Pop in Bezug auf spekulativ-alternative Gesellschaftsentwürfe. Mich interessiert hierbei, wie durch die Verknüpfung von Sound, Visuellem, Technologie und Geschichte(n) der tanzende Körper selbst zum multitemporalen Referenzpunkt wird, der neue und queere Beziehungen knüpft. Der Beitrag ist dabei beeinflusst von den postkolonialen und geschlechtertheoretischen Sound-Studies, die Sound als kulturelle Praktik in ihren verbindenden Qualitäten untersuchen: «Sound is here something that is molded and invested with meaning by a whole conglomerate of corporeal, physical, technological, and architectural attributes. These attributes do not carry any inherent meaning, but they are part of a sonic and cultural practice [...] thinking about how

4 Die Wiederentdeckung und Besprechung von Sun Ra, hier von dessen Film *Space is the Place* (1972), gehören sicherlich zu dieser Konjunktur, aber auch Filme wie *Black Panther* (Marvel 2018), bis dato der erfolgreichste Marvel-Superheld:innenfilm. Ebenso zählen zahlreiche Ausstellungen dazu, beispielsweise *Before Yesterday We Could Fly. An Afrofuturist Period Room* (Metropolitan Museum of Art, New York, 2021) oder die Veranstaltungsreihe *Kosmischer Aufbruch* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 10.–13. 11. 2022). Ein weiteres eindrückliches Zeichen für das verstärkte Interesse ist die Tatsache, dass Octavia Butlers dystopischer Zukunftsroman *Parable of the Sower* es 2020 auf die *New York Times*-Bestsellerliste schaffte. Der 1993 erschienene Roman hatte im ersten Pandemiejahr ein erfolgreiches Comeback. Butlers Wiederentdeckung steht für ein spekulatives Zeitgefühl, das sich durch die Coronapandemie noch verstärkt zu haben scheint.

5 An dieser Stelle verweise ich auf Williams' Einbezug von Ton und sein Verständnis von Struktur als spannungsgeladener Relation: «We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. We are then defining these elements as a <structure>: as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension.» Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford 1977, S. 132 f.



Abb. 2: *Say Her Name*-Protest in Atlanta, Georgia. Die Künstlerin Janelle Monáe und Mitglieder von Wondaland Records singen das Protestlied *Hell You Talmbout*. © Sheila Pree Bright, Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture.

sound is related to and intervenes in discourses of race, class, and gender and how specific sound practices generate and transform these discourses.»⁶ Wichtig für diesen Beitrag ist in diesem Zusammenhang auch ein Verständnis von Tanz als kultureller Praxis, das die historischen und sozioaffektiven Dimensionen von Bewegung und Sound in ihrer Wechselwirkung ergründet. Damit begreife ich den Körper selbst als Schaltstelle zwischen Tanz und Sound. In diesem Zwischenraum sind auch die spekulativen Praktiken und Politiken von Monáes Werk verortet, die in ihren temporalen Wirkungen untersucht werden sollen. Die Kulturanthropolog*innen Rebecca Bryant und Daniel M. Knight beschreiben Spekulation als eine Orientierung gegenüber der Zukunft und als Zwischenraum, ein Raum zwischen Erwartung und Antizipation,⁷ als Moment zwischen davor und danach also, in dem wir darauf warten, dass etwas passiert. Dieser Moment des Umgangs mit

6 Maier, Carla J.: Sound Practices. In: Jens Gerrit Papenburg, Holger Schulze (Hg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*. Heidelberg 2016, S. 45–51, hier S. 46 f.

7 Bryant/Knight (Anm. 1), S. 79.

Nicht-Wissen-Können beschreiben Bryant und Knight als Lücke, Intervall, Pause und Verzögerung, als Ort, an dem die Spekulation ins Leben kommt.

Mein Beitrag strebt eine figurationale und materialgesättigte Kulturanalyse an, die den spekulativen Schwarzen und queeren Körper auf verschiedenen gesellschaftlichen Feldern untersucht und dabei diese Figuration selbst als relationalen Denkstil begreift.⁸ Kara Keelings inspirierender Lektüre von Nina Eidsheims Buch *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice* (2015) folgend, bin ich an einer Beziehung machenden Lesart von Musik und Sound interessiert: «[...] music (and sound more broadly) in terms of vibration is a way to underscore the relational aspects of sound, and (the integral part that music plays in how we forge our relations to one another).»⁹ In Monáes Werk verbinden sich Auseinandersetzungen mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Repräsentation und Materialität des tanzenden Körpers in Sound und Musik. Beispielsweise behandelt der Song *Q.U.E.E.N.* (ein Akronym für queer, untouchables, emigrants, excommunicated und n******) im Frage-Antwort-Format Stereotype und Unterdrückungsverhältnisse aus einer intersektionalen Perspektive. Homophobie, Armut, Flucht, Gefängnisinternierung und Rassismus bilden die Themen. Monáe singt: «You can take my wings but I'm still goin' fly.» Und noch expliziter: «[...] the bootie don't lie.»¹⁰ Tanzen, Singen und Hören werden wiederholend als Praktiken des Sich-in-Beziehung-Setzens verstanden. So analysiere ich Monáes queer-feministische und spekulative Praktiken sowohl als verkörpert («embodied») als auch als eingebettet («embedded»).¹¹ Die Zukunft, die hier aufgeführt wird, ist keine von der Vergangenheit und Gegenwart losgelöste, sondern eine Zukunft, die ihre Verbunden- und Verstricktheit in körperliche, materielle und symbolische Verhältnisse reflektiert.

Dirty Futures: Schmutz als queere Technologie

Mit der Zuschreibung «dirty» greift das Album *Dirty Computer* eine zentrale Differenzkategorie in der Abwertung rassifizierter, klassisierter, sexualisierter und vergeschlechtlichter Körper auf. In ihrem gerade erschienenen Buch mit spekulativ-futuristischen Kurzgeschichten *The Memory Librarian* (2022) entwickelt das Autor:innenteam um Monáe die Geschichten um *Dirty Computer* weiter und beschreibt die Entstehung von «dirtyness»: «As a nation, though, we'd already whetted the appetite of this new breed, this Dawn that hungered to see all. And what they struggled to see, they began to deem not worthy of being seen – inconsistent,

8 Vgl. Chakkalal, Silvy: Figuration als Poesis. Macht, Differenz und Ungleichheit in der figurationalen Kulturanalyse. In: Peter Hinrichs, Martina Röthl, Manfred Seifert (Hg.): *Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie*. Berlin 2021, S. 135–152.

9 Eidsheim, Nina Sun: *Sensing Sound*. Durham, London 2015, o. S., zitiert in Keeling, Kara: «I Feel Love». Race, Gender, Technē, and the (Im)Proper Sonic Habitus. In: Henriette Gunkel, Kara Lynch (Hg.): *We Travel the Space Ways. Black Imagination, Fragments, and Diffractions*. Bielefeld 2019, S. 246.

10 Monáe, Janelle: *Q.U.E.E.N.* featuring Erykah Badu. In: *The Electric Lady*, Musikalbum, 23. 4. 2013.

11 Zum Nexus von «embodied» und «embedded» Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham, London 2006.

off standard. Began calling it *dirty* – unfit to be swallowed by their eyes. The more places the Dawn’s eyes fed, the more they encountered those parts of us we encrypted – the clandestine networks of love and expression, curiosity and desire. All the brilliant bugs, the *dirty* circuitry, under our surveilled surfaces.»¹²

«Sharing dirt» wird in der Welt von *Dirty Computer* fortan zur gegenkulturellen und kollektivierenden Praktik stilisiert. In meiner Analyse folge ich der Kategorie «dirty» in unterschiedlichen raum-zeitlichen Konfigurationen. «Dirty» verstanden als ästhetisch-kulturelle Verdichtung und als kulturelles Narrativ ist durch unterschiedliche Bedeutungsrelationen figuriert:¹³ Anne McClintocks und Stuart Halls Analysen zur Pears-Soap-Werbung im 19. Jahrhundert beispielsweise machen im britischen Kontext «dirtyness» als starkes Kontrastbild zu kolonialisierender «whiteness» sichtbar. Für die zivilisatorische Mission galten Seife und Erziehung als unerlässlich.¹⁴ Dabei bezogen sich diese Imaginationen auch auf ein Reinwaschen der schmutzigen Klassen und der Arbeiter:innenviertel in den heimischen Städten: «It apparently had the power to wash black skin white as well as being capable of washing off the soot, grime and dirt of the industrial slums and their inhabitants – the unwashed poor – at home, while at the same time keeping the imperial body clean and pure in the racially polluted contact zones (out there) in the Empire.»¹⁵ «Dirty» bezieht sich auch auf illegitime Kultur im bourdieuschen Sinne im Zusammenhang mit körperlichen (und deshalb auch dreckigen) Arbeitswelten. Damit verknüpft ist eine Bezugnahme auf populäre Kultur, die als Schmutz und Schund abklassifiziert oder innerhalb von Popkultur aus nun gegenkulturellen Perspektiven gefeiert wird. Kaspar Maase arbeitet die semantische Verbindung von Schmutz und Schund seit dem 18. Jahrhundert in unterschiedlichen Facetten heraus und betont dabei, dass diese «seit dem späten 19. Jahrhundert eine ausgesprochen affektgeladene Bezeichnung» darstellte.¹⁶ Unter Schmutz verstanden die Zeitgenoss:innen folglich auch erotische und pornografische Werke. In den Wahrnehmungsdebatten um 1800 bezieht sich «unsauber» und die damit verbundenen Begriffe Schmutz, Schande, Sünde bereits auf die verbotenen inneren Gebiete der weiblichen und der kindlichen Seele, der Ort, an dem die Imagination und die Fantasie liegen, die nicht durch Bilder und andere sensuelle Impulse überreizt werden sollten.¹⁷

«Dirty» erweist sich entsprechend als eine Verbindungen knüpfende Kategorie, die nicht allein für sich steht, sondern je nach Figurierung ein rassifiziertes, klas-

12 Monâe, Janelle: *The Memory Librarian. And Other Stories of Dirty Computer*. London 2022, S. x (Here vorhebung im Original).

13 Vgl. zum Konzept des kulturellen Narrativs als ästhetisch-visuelle Verdichtung Chakkalaka, Silvy: *Die Welt in Bildern. Erfahrung und Evidenz in Friedrich J. Bertuchs «Bilderbuch für Kinder» (1790–1830)*. Göttingen 2014, S. 17–27.

14 McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London 2013.

15 Hall, Stuart: *The Spectacle of the Other*. In: ders.: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London 1997, S. 239–242.

16 Maase, Kaspar: *Schundliteratur: kurze Begriffsgeschichte*. In: ders.: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt am Main, New York 2012, S. 59.

17 Zum Zusammenhang von «anschauerndem Erkenntnis und Lust» vgl. Chakkalaka (Anm. 13), S. 204. Vgl. auch Art. Schmutz. In: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 15. Leipzig 1899, Sp. 1136, Abs. 4.

sisiertes, vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Interdependenznetzwerk knüpft. Wichtig ist zu bemerken, dass der analytische Blick auf die grössere «dirty»-Figuration in Relation zu Janelle Monáes Werk zeigt, dass «dirty» eben nicht auf eine einfache Abweichung von der Normalität reduziert werden kann, sondern dass Weiblichkeit selbst als problematisch und als Abhängigkeitsnetzwerk sichtbar gemacht wird. Gemma Commane formuliert dies in ihrer Studie *Bad Girls, Dirty Bodies* (2022) ähnlich: «Dirt, as a label, means that certain behaviours are socially seen as a violation of clean femininity, thus reiterating discourses that propose that women already have a devalued status (i. e. they are also told they are «sluts», «bitches», «hoes», «too outspoken», «feminazis», «cunts», and so on). Thus, the actions of the person labelled Dirty or «deviant» do not only show what is socially inappropriate for females, but reveal a sustained idealization of a pure/clean femininity that is unrealistic and unachievable (yet people are punished or punish themselves for not fitting the «standard»).»¹⁸ «Dirty» besitzt popkulturell betrachtet sowohl eine reizvolle Anziehungskraft, die beispielsweise in scheinbar verbotenen Repräsentationen von «girl-on-girl»-Annäherungen sichtbar wird,¹⁹ als auch einen verstörenden Charakter, wenn heteronormative Grenzen und rassifizierte Körpergrenzen überschritten werden.²⁰ Seine machtvolle Effektivität zieht «dirty» gerade aus der Gleichzeitigkeit von reizvoll und abstossend. So wird «dirty» eine durch und durch spekulative Kategorie, die gerade im figurationalen Grenzraum von Anziehung und Abstossung wirkungsvoll wird. Es ist nichts anderes als der Zwischenraum der Spekulation, den ich in der Einleitung des Beitrags bereits angesprochen habe und hier noch einmal als Teil meiner temporalen Analyse unterstreichen möchte. In den Worten von Bryant und Knight: «This chapter [on speculation] has taken us into the gap, interval, or pause between expectation and anticipation, the moment filled with conjecture, fantasy, and imagination between the time a spouse is late coming home and the sound of the key in the door. Speculation takes us down alternative temporal routes, other possible futures that may also be anticipatory.»²¹

Auf dem 2018 stattfindenden Symposium *UN/SOUNDING GENDER* waren wir als Organisator:innen daran interessiert, mit und durch Sound Macht- und Abhängigkeitsrelationen verändert zu denken und Geschlecht sowie Sexualität innerhalb dieser komplexen Verflechtungen zu begreifen.²² Die erwähnte Kara Keeling ent-

18 Commane, Gemma: *Bad Girls, Dirty Bodies*. London 2022, S. 15–51.

19 Denken wir beispielsweise an den ikonisch gewordenen Moment bei der Verleihung der MTV Video Music Awards 2003, als Madonna, schwarz gekleidet als Bräutigam, erst Britney Spears und dann Christina Aguilera, beide als Bräute in «unschuldigem» Weiss, küsste, vgl. www.youtube.com/watch?v=xhMx2AjZ1hQ.

20 Gutes Beispiel sind die sogenannten Clean Versions von Videos und Songs, die Schwarze Weiblichkeit gewollt «dirty» inszenieren. Siehe beispielsweise die «sauberen Varianten» des Songs *Body* der Rapperin Megan Thee Stallion, in denen die weiblichen Stöhnlaute fehlen.

21 Bryant/Knight (Anm. 1), S. 103.

22 Vgl. das Symposium *UN/SOUNDING GENDER*, Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterforschung, Humboldt-Universität zu Berlin, in Kooperation mit Geschichte und Theorie der visuellen Kultur, Universität der Künste Berlin, 8. 6. 2018, organisiert von Silvy Chakkalakal, Gabriele Jähner, Katrin Köppert, Brigitta Kuster, L. J. Müller, www.gender.hu-berlin.de/de/veranstaltungen/archiv/events/20180608_unsounding_gender.

wickelte in ihrer Keynote das Konzept des «improper sonic habitus», um damit Donna Summers *I Feel Love* als Teil der Geschichte von Disco und Trans*-Bewegungen zu verstehen. Ich möchte für meine Analyse die starken Resonanzen von «improper» und «dirty» mit einbeziehen. Summers *I Feel Love* störte laut Keeling US-amerikanische Geschlechternormen, indem der Song auf einem illegitimen Habitus aufbaute und dabei einen spekulativen Zwischenraum eröffnete, «an (improper sonic habitus) (in Pierre Bourdieu's sense) wherein relations between self and other might temporarily be recalibrated, and other relations between things might be felt, if not enacted, albeit ephemerally». ²³ «Impropriety» eröffnet ähnlich wie «dirtiness» einen Möglichkeitsraum, der vorhandene kulturelle Normen und Ordnungen akustisch herausfordert. Darüber hinaus kann mit Keelings Verwendung des akustischen Habitus die relationale Dimension meiner figurationalen Kulturanalyse produktiv betont werden: Als relationales Konzept vermittelt der akustische Habitus hier zwischen den fundamentalen Lebensbedingungen und den Praxisformen sozialer Akteur*innen. ²⁴ «Sonic habitus» zeigt die andauernde körperlich-sinnliche Beziehungsarbeit zwischen sozialer Struktur und Lebensbedingungen, zwischen akustischen Möglichkeitsräumen und Lebensstilen im Singen, Tanzen und Hören. Beides, soziokulturelle Struktur und popkulturelle Ermöglichung, kann *und* muss so mit dem Konzept «(im)proper sonic habitus» als verflochten zusammengedacht werden. Das bedeutet auch, dass soziostrukturelle Verhältnisse wie prekäre Arbeitswelten oder alltägliche Diskriminierung aufgrund von Sexualität etc. und spezifische Tanzstile oder Sounds sowie Musik nicht einfach in einer linearen oder kausalen Abfolge begriffen werden sollten, sondern in ihrer dialektischen Verknüpfung. Diesen verbindend-gestaltenden Bewegungen und Abhängigkeitsverhältnissen gilt mein kulturanalytisches Interesse.

«Impropriety» und «dirtiness» beziehen sich in Monáes *Dirty Computer* auf die untrennbare Verstricktheit von «dirty bodies» und «dirty behaviour». Im Song *Classic Crazy Life* heisst es: «But no matter where it was I always stood out / Black Waldo dancing with the thick brows / We was both running naked at the luau / We was both on shrooms praying face down, waist down / Remember when they told you I was too black for ya? / And now my black poppin' like a bra-strap on ya / I was kicked out, said I'm too loud / Kicked out, said I'm too proud / But all I really ever felt was stressed out / Kinda like my afro when it's pressed out.» ²⁵ Körperbezogene Beschreibungen von zu viel Behaarung in Form von «thick brows» und «pressed out afros» verbinden sich mit den verhaltensorientierten Abklassifizierungen: «too black», «too loud», «too proud». Im Song *Django Jane* singt Monáe: «Remember when they used to say I look too mannish / Black girl magic, y'all can't stand it / Y'all can't ban it, made out like a bandit / They been trying hard just to make us

23 Keeling (Anm. 9), S. 246.

24 Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982, S. 277–286.

25 Monáe, Janelle: *Classic Crazy Life*. In: *Dirty Computer*, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=cx30_oXJDaY, 12. 12. 2018.

all vanish.»²⁶ «Too manish» ist eine bekannte vergeschlechtlichte Stereotypisierung weiblicher Schwarzer und Brauner Körper, die beispielsweise auf dem Sportfeld in Bezug auf die Beurteilung Schwarzer Athlet:innenkörper zu beobachten ist. Die Journalistin Hannah Ryan hat in ihrem bemerkenswerten Artikel *How Misogynoir Is Oppressing Black Women Athletes* (2021) genau recherchiert, wie die Sportler:innen Naomi Osaka, Serena und Venus Williams, Gwen Berry, Caster Semenya und Simone Biles sowohl von der Presse als auch von ihren jeweiligen sportlichen Verbänden besprochen und diszipliniert werden.²⁷ Entsprechend Monáes Beschreibungen vom Musikbusiness und von ihrer Alltagswelt sind die Repräsentationen weiblicher Schwarzer Körper im Sport gezeichnet von dem bereits erwähnten «zu viel» (too much): «too muscular», «too radical», «too much testosterone», «too far ahead and excelling».²⁸ Der Körper selbst wird Schauplatz von biologisch-materieller Andersheit (Muskeln, Haare, Hormone etc.) und zum Ausgangsort für die Kritik an einem nicht angebrachten sozialen Verhalten: im Falle von Serena Williams das Verbot des Tragens eines schwarzen Catsuits aus medizinischen Gründen, den das damalige French-Open-Präsidium als unangebracht verurteilte, oder im Falle von Gwen Berry die politische Verurteilung durch namhafte republikanische Kongressabgeordnete, da sie ihre Faust beim Abspielen der Nationalhymne erhob als Zeichen des Protests gegen soziale Ungleichheit. Auch der unanständige akustische Habitus in seinen subjektivierenden Effekten ist immer beides: körperlich-materielles Verhalten *und* sich verhaltender Körper.

Schauen Sie sich das Musikvideo *PYNK* von Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=PaYvIVR_BEc

Der Song *PYNK* spielt mit der erotisch-sexuellen Doppelbödigkeit von «dirty», indem Janelle Monáe und die kanadische Musikerin Grimes mit zuckersüßer Stimme «Pussy Power-Lyrics» vertonen: «Pink like your fingers in my ... maybe / Pink is the truth you can't hide / Pink like your tongue going round, baby / Pink like the sun going down, maybe / Pink like the holes in your heart, baby / Pink is my favourite part.»²⁹ Der Sound des Songs ist, trotz oder gerade wegen des klar sexuellen Inhalts, unverfänglich und leicht, ein verspielter R&B-Song, der von 1960er-Jazz, Funk und Grimes' harmonischen Synthesizer-Sounds durchzogen wird und mit satten Bassklängen und antreibenden Gitarren unterlegt ist.³⁰ Das von Emma

26 Monáe, Janelle: Django Jane. In: Dirty Computer, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=9qijC-SXm31g, 26. 4. 2018; ebenso im Song *Many Moons*: «Outcast, weirdo / Stepchild, freak show / Black girl, bad hair / Broad nose, cold stare». Monáe, Janelle: *Many Moons*. In: *Metropolis: The Chase Suite*, Musikalbum, 2007, www.youtube.com/watch?v=eePK-yEsO9c, 9. 11. 2014.

27 Ryan, Hannah: How misogynoir is oppressing Black women athletes. In: CNN, <https://edition.cnn.com/2021/08/02/sport/misogynoir-black-women-athletes-cmd-spt-intl/index.html>, 3. 8. 2021.

28 Ebd.

29 Monáe, Janelle: *PYNK*. In: Dirty Computer, Musikalbum, www.youtube.com/watch?v=PaYvIVR_BEc, 10. 4. 2018.

30 *PYNK* zitiert Aerosmiths Song *Pink* von 1997. Das *Pink*-Zitat taucht das erste Mal bei 00:43 auf und wird dann immer wieder aufgegriffen.



Abb. 3: Janelle Monáe / Pink / Moodboard. © Tumblr: @lyrics-edits-and-aesthetics; Janelle Monáe: PYNK, 2018.

Westenberg produzierte Video greift die süß-unschuldige Tonalität des Songs mit exzessivem Einsatz von Pastellfarben und einer pink-rosa Kulisse auf.³¹

«Süß» tritt dabei in kontrastierender Relation zu «dirty» auf und soll durchaus als «feministische Denkfigur und Praxis»³² im Rahmen der spekulativen «black girl magic» verstanden werden: Süß ist «dirty» und «dirty» wird süß. Die angebotenen süßen Bilder greifen das Unangebrachte und Schmutzige des weiblichen, nicht weissen und queeren Körpers auf: schwarze Schamhaare, die aus einem Slip quel-

31 Vgl. zum Zusammenhang der Farbe Rosa/Pink und unter anderem Sexualität und Vergeschlechtlichung Tomkowiak, Ingrid: Die Farbe Rosa. In: Kaspar Maase, Christoph Bareither, Brigitte Frizzoni, Mirjam Nast (Hg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen. Würzburg 2014, S. 177–192.

32 Blome, Eva et al. (Hg.): Süüüü! – Einleitung. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2022), S. 7–20, hier S. 17.



Abb. 4 und 5: «Sex Cells» und «I Grab Back», Screenshots. © Janelle Monáe: PYNK, 2018.

len («too much hair»), eine «Pussy», die zurückgrapscht («too manish»), erhobene Girlie-Mittelfinger mit pink lackierten Fingernägeln («too loud», «too proud») (Abb. 3, 4 und 5).

Aber auch der heteronormative Rahmen wird rosarot-pink durchbrochen, weibliche Zungen, die sich berühren; «girl-on-girl»-Liebkosungen und queere Liebe zwischen Tänzerin und Schauspielerin Tessa Thompson und Janelle Monáe jenseits von klaren Positionalisierungen.

Schauen Sie sich das Musikvideo *Make Me Feel* von Janelle Monáe an: www.youtube.com/watch?v=tGRzz0oqgUE

In Verbindung damit unterstreicht Monáes Song *Make Me Feel* das offene Begehrenskonzept. Diese instabile Beweglichkeit des Begehrens begreife ich in der «dirty»-Figuration Kara Keeling zufolge als queer: «It understands queer as naming an orientation towards various and shifting aspects of existing reality and the social norms they govern, such as it makes available alternatives to that norms.»³³ Musik

33 Keeling, Kara: Queer OS. In: *Cinema Journal* 53/2 (2014), S. 152.

und Performanz fluider Sexualität und Queerness evozieren dabei nicht zufällig Princes Tanzstil und Performance. *Make me Feel* erinnert mit den Gitarren- und Synthesizersounds sehr stark an Princes Songs *Kiss* und *1999*.³⁴ So hören zahlreiche Kritiker:innen in Monáes Stück Soul und Funk. Das Motiv des Partymachens im Angesicht der Apokalypse greift das Endzeitthema von *1999* dezidiert auf.³⁵ Monáe berichtet in diesem Zusammenhang selbst, dass sie mit Prince bei *Dirty Computer* kollaborierte.³⁶ Im Zwischenraum von reizvoll und abstossend entsteht die Spekulation möglicher Schwarz-queerer Körperlichkeit und weiblich-queerer Kollektivität. Die ausschliessliche Repräsentanz weiblicher Akteur:innen in ihren körperlichen Unterschiedlichkeiten zelebriert eine weibliche und offene Zukunft.³⁷

«Sounds and Moves in the Gap»: Reparativ-spekulatives Singen und Tanzen

Zukunft ist in *Dirty Computer* zudem doppelt konfiguriert, normativ-dystopisch und explorativ-utopisch, und lehnt sich an cyberfeministische Diskurse der 1990er-Jahre an, die Technologie sowohl als Feld von Unterdrückung als auch von politischen Transformationen sowie möglicher Emanzipationen verstehen. Diese zwei Konzeptualisierungen von Technologie in Verbindung mit Körper, Gender, Sexualität und Spekulation möchte ich hier herausarbeiten und damit die Analyse um «dirty futures» abrunden: 1. Technologie im Sinne technologischer Interventionen und der Einflussnahme feminin-akustischer, afrofuturistischer Performance; 2. Technologie als Teil einer diskriminierenden und dystopischen Zukunft. Es wird deutlich, dass auch hier der spekulative Zwischenraum mobilisiert wird und Technologie weder als emanzipatives Befreiungsfeld noch als simple Unterdrückungs- und Überwachungsmaschine konzeptualisiert wird, sondern immer als Gleichzeitiges: «The New Dawn seemed to be rising faster than the earth beneath our feet was rotating away from its umbra of surveillance. And yet the threat of being seen as unseeable – deviant, complex – didn't stop people from congregating secretly, from sharing their dirt. On the skin of it, the future's blemishes appeared to be

34 In einer Gruppendiskussion reden die Macher:innen von Soundfly über die Ähnlichkeiten von Princes und Monáes Sound und nennen dabei «chicken grease», «a funky 16th note rhythm guitar pattern with all the nice accents and syncopation and such». Is Janelle Monáe's «Dirty Computer» the New «Purple Rain» or Something Else Entirely? In: <https://flypaper.soundfly.com/produce/soundfly-slacks-off-janelle-monae-dirty-computer>, 8. 5. 2018.

35 *1999* begegnet der drohenden Apokalypse durch Atomkriege mit tanzenden und Party machenden Körpern: «War is all around us / My mind says prepare to fight / So if I gotta die / I'm gonna listen to my body / tonight, yeah». Prince: 1999. In: 1999, Musikalbum, 1982.

36 In einem Interview auf BBC Radio 1 erzählt Monáe über die Zusammenarbeit: «Prince actually was working on the album with me before he passed on to another frequency, and helped me come up with sounds.» Janelle Monae is back! She tells Annie Mac about Prince, the GRAMMYS and releasing new music, www.bbc.co.uk/programmes/p05z205r, 22. 2. 2018.

37 Die ausschliessliche Repräsentation von als weiblich identifizierten Protagonist:innen gilt auch für die Inszenierung Schwarzer Weiblichkeit und Kollektivität in den Videos von Megan Thee Stallion, Cardi B oder Nicki Minaj. Männer spielen, wenn überhaupt, nur eine Nebenrolle oder werden gar nicht dargestellt.



Abb. 6: Pink Donut, Screenshot. © Janelle Monáe: PYNK, 2018.

clearing, but they'd just been forced down into the sinews – a righteous inflammation burning, a flagrant flame in the flesh. A blooming part rebellion and riot, part expression repressed.»³⁸ Rassifizierte, vergeschlechtlichte und sexualisierte Andersheit («deviancy») wird selbst als (Gegen-)Technologie verstanden, die die Zeiten konfigurieren und miteinander verbinden. Dabei wird ein weiteres Mal der «improper-dirty sonic habitus» sichtbar in Form und Sound von unanständigen Tanz- und Singpraktiken (Abb. 6).

Auch die Pussyhosen und vaginabezogenen (Tanz-)Gesten und Lyrics im Video von *PYNK* sind immer wieder beides, süß und unanständig. Im Song *Q.U.E.E.N.* mit Eryka Badu singt Monáe über das ihnen zugeschriebene unanständige Verhalten: «I can't believe all of the things they say about me / Walk in the room they throwing shade left to right / They be like, «Ooh, she's serving face.» / And I just tell 'em, cut me up, and get down / They call us dirty 'cause we break all your rules down / And we just came to act a fool, is that all right (Girl, that's alright) / They be like, «Ooh, let them eat cake.» / But we eat wings and throw them bones on the ground / [...]. Is it peculiar that she twerk in the mirror? / And am I weird to dance alone late at night? / And is it true we're all insane?»³⁹

«Serving face», «eating wings», «twerking», «wearing my shades», «dancing alone late at night» beschreiben unanständige sowie stigmatisierende Praktiken,

³⁸ Monáe (Anm. 12), S. x f.

³⁹ Monáe (Anm. 10).

die die nicht weisse und queere Frau als sozial und kulturell fehl am Platz erscheinen lassen. An dieser Stelle muss auch die Klassendimension von Schmutz als Technologie explizit gemacht werden. An unterschiedlichen Stellen ihres Werkes beschreibt Monáe die Arbeitsverhältnisse schmutziger Körper: «They keep us underground working hard for the greedy, / But when it's time pay they turn around and call us needy.»⁴⁰ Oder im Song *Django Jane*: «Momma was a G, she was cleanin' hotels / Poppa was a driver, I was workin' retail / Kept us in the back of the store / We ain't hidden no more, moonlit n****, lit n****.»⁴¹ Arbeiter:innenverhältnisse werden in den Songs akustisch und lyrisch mit Race- und Genderrelationen verbunden und machen «dirtiness» ein weiteres Mal als die konkreten sinnlich-körperlichen Materialitäten und Modalitäten von (temporaler) Ungleichheit sichtbar. Schmutz wird dabei als hierarchisierende, konfigurierende sowie Subjekt und Welt machende Technologie in ihren verunmöglichenden und ermöglichenden Eigenschaften sichtbar gemacht. *Dirty Computer* und *The Memory Librarian* machen an Schmutzigsein Praktiken des Gegenzählens fest. «Dirtness» wird dabei im grösseren Erzählkontext als Erinnerung- und Imaginationstechnologie entworfen, die vor allen Dingen durch Musik, Sound und Tonalität angetrieben wird: «It would have been only a matter of TIME before we could no longer remember a way into our futures. Our MEMORY was only a matter of TIME. To save MEMORY, it was TIME to stop living only within the time we'd been given. Where *the notes* of MEMORY and TIME make *a chord*, do we hear the answers to the whys of this world, or do we *hear the tones* that tell us the world we see is not the only one – that the escapes we yearned for might not exist in this one line of TIME, in this single, part-seen world? Beyond TIME and MEMORY – where the computer cannot reach – is dreaming.»⁴² Die Konzepte von ZEIT, ERINNERUNG und *Sound* werden durch das wiederholte Nennen in dieser Passage miteinander verknüpft und machen damit selbstreflexiv das Konfliktfeld Ungleichheit in seiner temporal-erinnerungspolitisch-akustischen Konfigurierung sichtbar.

An dieser Stelle möchte ich das poetische und gestaltende Potenzial von Sound (in Form von Musik und Tanz) im Sinne technologischer Intervention und Verführung der feminin-akustischen und spekulativ-queeren Performance herausstreichen. Der unanständig-schmutzige Habitus der hier besprochenen Werke ist mit Bourdieu gelesen somit nicht nur strukturierte Struktur (sprich Lebensbedingung der sozialen Lage), sondern auch strukturierende Struktur. Das bedeutet, dass er auch generatives Erzeugungsprinzip für kulturelle Praxis und «dirty futures» ist.

Schauen Sie sich das Musikvideo *Tightrope* von Janelle Monáe an:
www.youtube.com/watch?v=pwnefUaKCbc

Tanzen spielt bei Monáe eine zentrale Rolle, indem Tanz in der Gegenwart des Sings und Hörens als ein Archiv vergangener und zukünftiger Moves verstanden

40 Ebd.

41 Monáe (Anm. 26), n**** im Original ausgesprochen.

42 Monáe (Anm. 12), S. x f. (Hervorhebungen S. C.).

wird. Im Musikvideo zum Song *Tightrope* wird Tanzen als magische Praktik entworfen, die Zeiten und Realitäten überschreitet: «Dancing has long been forbidden for its subversive effects on the residents and its tendency to lead to illegal magical practices.»⁴³ Das Video ist in einer psychiatrischen Anstalt situiert, in der Monáe sich als Patientin inszeniert. Auch hier spielt das dystopische Überwachungsmotiv eine Rolle in Form von zwei übergrossen, schwarz verhüllten Gestalten, die statt Gesichtern Spiegel tragen, eine Zitierung des Experimentalfilms *Meshes of the Afternoon* (1943) von Maya Deren und Alexander Hackenschmied.⁴⁴ Dieser Schwarz-Weiss-Stummfilm nimmt in surrealen und halluzinatorischen Bildern das Traumthema auf, indem Maya Deren im Film eine Frau spielt, die sich am Ende das Leben nimmt. Die Filmbilder überschreiten Zeiten und Räume, indem sich beispielsweise Szenen und Handlungen im Loop, dabei aber aus unterschiedlichen Perspektiven wiederholen, sodass bei den Zuschauer:innen Déjà-vu-Erlebnisse erzeugt werden. Die Kameraführung imitiert den träumenden Blick der Frau, sodass sich bei den Betrachter:innen wiederholt Eindrücke von Schwindel und Orientierungslosigkeit einstellen.⁴⁵ Diese Referenzen in *Tightrope* sind kein Zufall; die Drahtseilmetapher spricht Aspekte der Balance und des Rhythmus in der Diskussion um Sound, Musik und Körper an. Spekulation als Zukunftsorientierung spezifiziert sich über eine krisenhafte Orientierungslosigkeit und die Suche nach temporaler Situierung.⁴⁶

Die *Tightrope*-Tanzbewegungen, die hier im Video getanzt werden und die Monáe in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der Memphis Jookin' Community entwickelt hat, erinnern an einen Hochseilakt, schwerelos über der Erde, ähnlich wie Michael Jacksons *Moon Walk*. Die andere Zitierung ist der Tanzstil von James Brown, gekennzeichnet durch schnelle, scheinbar ausser Kontrolle geratene Steptanzbeine, während der Oberkörper in kontrollierter Balance gehalten wird.⁴⁷ Das Video und Monáe selbst werden interessanterweise von Musikkritiker:innen in ihrer «strangeness» und «ever-so-gently-strange way» interpretiert.⁴⁸ Das Magazin *Time* nimmt den Song mit der folgenden Beschreibung in die Liste der All-Time-100 Songs auf: «With her topiary quiff, snug tuxedo, gospel-diva pipes and slip-sliding snake-dance moves, Janelle Monáe is a genetic meld of early James Brown, Jackson 5-era MJ and Annie Lennox at her most glossily robo-androgynous,

43 Monáe, Janelle: *Tightrope*. In: ArchAndroid, Musikalbum 2010, www.youtube.com/watch?v=PLvD-kGT29TY, 14. 11. 2021.

44 Ich danke Maximilian Jablonowski für den Hinweis, dass die Spiegelgestalt bereits in den ersten Minuten auch in Sun Ras Film *Space is the Place* (1972) vorkommt.

45 Das Ehepaar Deren und Hackenschmied beabsichtigte mit *Meshes of the Afternoon* die Darstellung psychischer Probleme (Depressionen, Schizophrenie) in Form eines avantgardistischen Experimentalfilms. Als Vorbild dienten ihnen Werke des surrealistischen Films, allen voran *Ein andalusischer Hund* (1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí.

46 Bryant und Knight bezeichnen dies als «temporal vertigo», vgl. Bryant/Knight (Anm. 1), S. 78.

47 '00s Grits & Soul: James Brown Dance Style 1964–1981, Video, www.youtube.com/watch?v=ijN8R-frFfW8, 22. 6. 2019.

48 Vgl. Harvey, Eric: What The Hell Is Going On? Contemplating The Possible Genius Of Janelle Monáe's «Tightrope» Video, www.villagevoice.com/2010/06/24/what-the-hell-is-going-on-contemplating-the-possible-genius-of-janelle-monaes-tightrope-video, 24. 6. 2010.

and her television debut, on Late Show with David Letterman on May 18, 2010, heralded the birth of a star. The song she performed that night was *‘Tightrope’*, a jaunty ode to equanimity in the soul-funk spirit of the Dap-Kings, backers of Sharon Jones and the late Amy Winehouse – except that, unlike those retro-cool front women, Monáe seems derivative of everyone and no one at once. She’s an impish, impeccably tailored cyborg, an emissary from days of future past, yet an entirely new species.»⁴⁹ Diese Zeiten und Differenz überschreitende, ausserirdische Ästhetik, die mit Monáe verbunden wird, ist jedoch alles andere als ahistorisch und nicht situiert, im Gegenteil: Sie ist Teil schon länger anhaltender zukunftsverhandelnder Debatten auf dem Feld der Queer und Gender-Studies sowie den entsprechenden Überlegungen um historiografische Methodologien im kolonialen Archiv.⁵⁰ Diese miteinander korrespondierenden Diskussionen drehen sich einmal um die Frage, wie trotz durch und durch gewalttätiger Geschichte(n) dennoch ermächtigende Analysen möglich sind. Saidiya Hartman konzeptualisiert beispielsweise in ihrem Aufsatz *Venus in Two Acts* das Erzählen von Geschichten und das kritische Fabulieren über Schwarze Frauen als Reparationen: «There is not one extant autobiographical narrative of a female captive who survived the Middle Passage. This silence in the archive in combination with the robustness of the fort or barracoon, not as a holding cell or space of confinement but as an episteme, has for the most part focused the historiography of the slave trade on quantitative matters and on issues of markets and trade relations. Loss gives rise to longing, and in these circumstances, it would not be far-fetched to consider stories as a form of compensation or even as reparations, perhaps the only kind we will ever receive.»⁵¹ Reparationen sind hier keine einmaligen Kompensationen, sondern meinen eine multitemporale, zeitenverknüpfende Praxis des Erzählens, die der spekulativen Tanz- und Soundästhetik Monáes ähnlich ist.

Ein damit zusammenhängender Punkt queerer Zukünftigkeits sind José Muñoz’ Überlegungen zu Hoffnung in hoffnungslosen Zeiten und zur (Un-)Möglichkeit reparativen Lesens, dem Konzept Eve Kosofsky Sedgwick folgend, bei der Muñoz studiert hat. Während im (linken) paranoiden Lesen und Analysieren durch Politiken des Verdachts vor allen Dingen negative Gefühle erzeugt werden, wie die von Hartman angeführte Trauer, Verlustangst, Wut und Angst, schlägt Sedgwick ein reparatives Lesen vor – gerade vor dem Hintergrund von Gewalt und Verlust –, das andere Zukünfte möglich macht: «Because she [the reparative reader] has room to realize that the future may be different from the present, it is also possible for her to entertain such profoundly painful, profoundly relieving, ethically crucial possibilities as that the past, in turn, could have happened differently from

49 TIME Staff: 2010s, «*Tightrope*», <https://entertainment.time.com/2011/10/24/the-all-time-100-songs/slide/tightrope-janelle-monae-featuring-big-boi>, 21. 10. 2011.

50 Vgl. Köppert, Katrin: Afro-Feministisches Fabulieren in der Gegenwart – und in der Höhle. In: Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin 2020, S. 220–236.

51 Hartman, Saidiya: *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 12/2 (2008), S. 3 f.

the way it actually did.»⁵² In Kontrast zu afropessimistischen und ontologischen Konzepten von «black death» und antirelationistischen Konzeptualisierungen von «queer death» entwirft Muñoz die Idee von queerer Utopie als politischem Möglichkeitsraum, ähnlich Monáes queer-feministischen und Schwarzen Spekulationen. In enger Auseinandersetzung mit Ernst Blochs Noch-nicht wird Queerness dabei als spekulativer Zwischenraum begriffen, in dem sich unterschiedliche Zeiten treffen und Queerness selbst als Potenzialität begriffen wird: «QUEERNESS IS NOT yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. [...] Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.»⁵³ Queere Zukünftigkeits- und Utopie sind aufgrund ihrer breiteren historischen Situierung in der US-amerikanischen Geschichte (unter Einbeziehung Schwarzer und queerer Geschichte und Sklavereigeschichte), in Musik-, Film- und Tanzgeschichte klar situiert:⁵⁴ mit konkreten Akustiken und Bewegungen, die gesampelt werden, aber auch den breiteren Rahmen historischer und gegenwärtiger vergeschlechtlicht-rassifiziert-sexualisiert-klassifizierender Pathologisierung und Gewalt auf multimodale Art und Weise zitieren und reflektieren. Mit diesen popkulturellen Techniken sind sie alles andere als eskapistisch, naiv oder romantisierend zu betrachten. Im Gegenteil entwirft Monáes Werk konkrete Utopien,⁵⁵ in denen es um eine greifbare Verneinung unmöglicher und ungleicher Lebensumstände geht und um das Verlangen einer reparierenden Kollektivität.⁵⁶ Schmutz selbst wird zum heilenden Prinzip: «(And when the gas of Nevermind threatened to come back, there was always the dirt. The solid dirt in the Cave that the Pynk-Hotel shared with me, to heal.) Jane pulled her hands out of that dirt. Black soil still clung to her fingers, and she was pleased. New Dawn labeled her a dirty computer, and so there was a certain satisfaction in this dirt saving her. It would outlast any attempt of theirs to «clean» her, to scrub away her memories. Neer was at her side in case Jane needed help to get up. Jane had it, though, waiting until she was standing to throw an arm over Neer's shoulder. «The dirt is still good, Neer.» «It always is.»⁵⁷ Schmutz wird hier, wie bereits skizziert, als Gegentechnologie verstanden, als eine

52 Sedgwick, Eve Kosofsky: *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is about You*. In: dies.: *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham 1997, S. 24 f.

53 Muñoz, José Esteban: *Queerness as Horizon: Utopian Hermeneutics in the Face of Gay Pragmatism*. In: *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition*. New York 2019 (2009), S. 1 (Hervorhebung im Original).

54 Bekanntestes Beispiel ist die afroamerikanische und Latinx LGBTQ Ballroom Culture und ihre Praktik des Vogueings, die nicht nur von Künstler:innen wie Madonna in ihrem Musikvideo *Vogue* (1990) zitiert wird, sondern auch in neueren Formaten wie der Fernsehserie *Pose* (2018–2021) dargestellt ist.

55 Muñoz, wieder mit starkem Bloch-Bezug, zu «konkreten Utopien»: «Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential. In our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism.» Ebd., S. 3.

56 In *The Memory Librarian* geht es immer wieder um Heilen, Reparieren, Helfen und Kollektivieren; siehe vor allem die elaborierte Narrativierung der heilenden Wirkung des PYNK-Hotels: Monáe (Anm. 12), S. 87, 92, 96, 134, 140, 146, 151, 157, 162.

57 Ebd., S. 87.

Art Schutzhülle, sodass die erinnerungslöschenden Technologien des Überwachen- den «New Dawn» wirkungslos werden. Der schmutzige Körper selbst wird zum Ort des kollektiven Widerstandes in der Geschichte (Story), im Tanz und im Song, die Beziehungen durch Zeiten, Räume und Differenzpositionalitäten hindurch (nicht darüber hinweg) knüpft.

Pop is more!

Kaspar Maase beschreibt populäre Kulturen «nicht als Korpus von Texten, sondern als dynamisches Netzwerk» und stellt mit Rückbezug auf Diedrich Diederichsens Überlegungen zur Popmusik sowohl die intermedialen als auch die Beziehung machenden Rezeptionsprozesse in den Mittelpunkt.⁵⁸ Meine Analyse ausgewählter Werke Janelle Monáes zeigt in figurationaler Lesart zunächst, auf welche Arten und Weisen Musik und Sound als körperliche Vibrationen kulturelle Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnisse knüpfen und evozierend reflektieren. Während Maase weiter POP in Grossbuchstaben «als postmoderne Variante der Bildungskultur» begreift und die ästhetisch-sinnliche Seite von Subjektivierungsprozessen herausstellt,⁵⁹ werden innerhalb der queer-feministischen Spekulation die Repräsentation von Subjektpositionen und das Subjekt selbst als ungleich machendes und unterdrückendes Konzept infrage gestellt.⁶⁰ Popkulturelle Werke stehen dabei in enger Verknüpfung mit theoretischen Debatten und ihrer lebensweltlichen Situierung. Hier muss Monáes Werk als relationaler Teil einer grösseren afropessimistischen, afrofuturistischen und spekulativen popkulturellen Figuration begriffen werden. Dabei artikulieren sich nicht nur relationale Politiken, sondern hier eröffnet sich der Kulturanalyse ein zentraler Analyseort politischer Transformationsprozesse. Der Körper bleibt Referenzpunkt für diese kritischen Praktiken und Auseinandersetzungen.

Popkultur begreife ich als sozialen Ort der Verknüpfungsarbeit von Musik und Körper, Differenz und Technologie. Pop macht Beziehungen und generiert wichtige Räume des Figurierens, die man mit Donna Haraway in seinen Welt machenden Qualitäten verstehen kann.⁶¹ Figurationsanalyse möchte ich in ihrer gestaltenden

58 Maase, Kaspar: Populärkulturforchung. Eine Einführung. Bielefeld 2019, S. 28; Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014, S. XI.

59 Ebd., S. 34 f.

60 Vgl. hierzu auch Muñoz' Konzept der Disidentifizierung: Muñoz, José Esteban: Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis 1999; zu einer kritischen Lesart von «Identität» und «Subjekt» vgl. Gunkel, Henriette; Haschemi Yekani, Elahe; Michaelis, Beatrice; Michaelsen, Anja: Anrufung und Affekt. Ein Gesprächstext über (Anti-)Rassismus und queere Gefühle. In: Käthe von Bose, Ulrike Klöppel, Katrin Köppert, Karin Michalski, Pat Treusch (Hg.): I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst. Berlin 2015, S. 101–116; Lorey, Isabell: Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weisenseinsforschung. In: transversal texts, <https://transversal.at/transversal/0806/lorey/de>, 10. 2008.

61 Zur Figuration Haraway, Donna J.: Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_Onco-Mouse™. Feminism and Technoscience. New York 1997, S. 11.

Qualität hervorheben. Ihre empirische Kulturanalyse bringt sich in ein kulturelles Surplus im Sinne eines affektiv-ästhetischen Mehrs mit ein. Wenn ich das Spekulieren in Monáes Werk als relational und soziale Welten gestaltend analysiere, tue ich dies nicht mit einem idealisierten Beziehungsbegriff, sondern mit einem Verständnis von Beziehung als Macht- und Abhängigkeitsverhältnis. Unter den zahlreichen Kommentaren zum Musikvideo und zum Song *Crazy Classic Life* auf Youtube findet sich auch folgender popkritischer O-Ton: «Oh, self congratulatory, synth pop about partying and having super cool, edgy friends: complete with trap 808 section and rap verse. Meanwhile, Janelle is wearing punk gear because this piece of utterly vanilla chart fodder is so punk rock that ›it's like changing the world‹ ... Then at the end she imagines in the dystopian future that her event is shut down by imaginary, Orwellian cyber-police because her queer-fashion, skate party is too radical for the man too handle. Here's a news flash snowflakes. Nothing that is happening in this video is musically, politically or artistically shocking at all. This is the same commercialism, sex sells, sugary, safe pop standard that major labels have always offered masked as something revolutionary because there's trans people wearing alt-fashion in the video.»⁶² Die Auseinandersetzungen, Ablehnungen und Abklassifizierungen gehören in das Konzept des Beziehungsmachens hinein; selbst das Argument der Entnetzung und des Antirelationalen sowie das ontologische Argument der Einzigartigkeit erzeugt eine Relation (in diesem Fall im Rückzug, in der Negation oder wie im letzten Fall im Vergleich). Der Kommentar macht zudem deutlich, dass Monáes Werk als Teil eines Kunstmarktes mit spezifischen Logiken der Vermarktung untersucht werden muss. Die hier analysierten queer-feministischen Ästhetiken und Schwarzen Spekulationen stehen nicht ausserhalb von Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen, sondern sind durch und durch verstrickt in dieses Interdependenznetz. Die Hin- und Herbewegungen – und Tanz macht dies als verkörperlichte und relationale Praktik sichtbar –, verstanden als Abgrenzungen, Verneinungen und Bejahungen, machen die Figuration mit aus. In diesem Sinne verstehe ich die hier analysierten Werke Monáes als Teil der politischen und theoretischen Debatten um Reparation, Dekolonisierung sowie alternativer und marginalisierter Zukünfte der letzten Jahre und damit als Teil des Feldes der queeren und spekulativ-feministischen Pop- und Populärkultur. Nehmen wir spekulative Imagination und deren multimodale Erzeugnisse in ihren soziale Welten gestaltenden Praktiken sowie in ihren sozial-affektiven Dimensionen als wissenserzeugende und politische Praktiken ernst, dann sind die Grenzen zwischen Popkultur und Kulturtheorie verschwommener, als wir vielleicht annehmen.

62 Non Ofyourbusiness: Kommentar auf YouTube zu Janelle Monáes Song: Crazy Classic Life, www.youtube.com/channel/UCyfyfWyMPzrZrFruLMPYOwXQ, 27. 12. 2018.

Schlager und Pop

Ethnografisch-kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Annäherungen und Abstossungen

JOHANNES MÜSKE

Abstract

Der Beitrag untersucht, wie das populäre Musikgenre Schlager in gegenwärtigen öffentlichen Diskursen sowie in der Rezeption der Hörer:innen ausgehandelt wird. Am Beispiel von Musikvideos und zugehörigen Youtube-Kommentaren wird der Frage nachgegangen, wie sich gesellschaftliche Modernisierungsprozesse im Schlager und in Rezeptionsweisen widerspiegeln. Informiert von Ansätzen der Cultural Studies und der Diskursanalyse, entwickelt der Beitrag einen kulturwissenschaftlich-ethnografischen Zugang zu Emotionspraktiken und ästhetischer Erfahrung. Während die Pop- und Populärkulturforschung Schlager immer noch weitgehend als Forschungsthema ablehnt, wird hier eine emphatische Perspektive vorgeschlagen, welche die Alltagserfahrungen der vielen ernst nimmt.

Keywords: schlager, popular music, reception studies, ethnography, cultural anthropology, ethnomusicology, everyday culture, music video, Youtube, transculturality

Schlager, Populärmusikforschung, Rezeptionsforschung, Ethnografie, Kulturanthropologie, Ethnomusikologie, Musikvideo, Youtube, Transkulturalität

Die jüngste öffentlichkeitswirksame Kritik am Schlager geriet zur Hommage: In seiner Sendung *ZDF Magazin Royale* griff der Satiriker Jan Böhmermann eine Industrie an, in der die immer gleichen Protagonist:innen in den immer gleichen Shows sich gegenseitig Auftritte zuschöben, sich mithilfe des öffentlich-rechtlichen Rundfunks bereicherten, Klischees verbreiteten und dem Publikum eine heile Welt vorgaukelten, wo in Wirklichkeit Korruption und Gier herrschten.¹ «Von diesem

1 ZDF Magazin Royale, Sendung vom 25. 3. 2022, online in der ZDF-Mediathek; der Hauptteil, *The Godfather of Schlager Michael Jürgens*, via Youtube mit Kommentaren, www.youtube.com/watch?v=kX1Prc8sUVk, 1. 7. 2022. Der Autor dankt den Herausgeber:innen des *Archivs für Schweizerische Volkskunde* und des *Special Issue* sowie Michael Fischer, Freiburg im Breisgau, und einem/einer anonymen Reviewer:in für die hilfreichen Anmerkungen zu diesem Beitrag.

Angriff wird sich der deutsche Schlager niemals erholen», schrieb die *Rundschau*.² Trotzdem ist der Schlager weiter auf Sendung, und wie zum Beweis für seine Vitalität kippte auch Böhmermanns TV-Beitrag, denn nach der Kritik parodierte der Moderator einen Song, verkleidet als Verschnitt der Schlagerstars Thomas Anders und Florian Silbereisen, und dies gelang mit Kameraführung, Himmelschaukel, Glitzer, Backgroundgesang und Bad in der Menge in Materialität und Performanz so überzeugend, dass Kommentator:innen im Netz vermuteten, hier lebe jemand seine heimliche Schlagerliebe aus.³

Im anhaltenden Erfolg des Schlagers zeigt sich die Wandlungsfähigkeit des Genres, man denke etwa an die Tanzmusik der 1920er-Jahre, die Heimat- und Fernwehslager im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts oder die Discoschlager der 1970er-Jahre – der Schlager findet sein Publikum und modernisiert sich stetig im Anschluss an aktuelle popkulturelle Entwicklungen. Heute ist der Schlager nach Einschätzung der Musikwirtschaft «so modern wie nie», die aktuelle Klangpalette des Schlagers reicht von der volkstümlichen Schlagermusik über Partyschlager, Chansons, Neo- respektive Popschlager mit Einflüssen aus der elektronischen Tanzmusik (EDM).⁴ Prominente Vertreter:innen wie Helene Fischer, Florian Silbereisen, Beatrice Egli oder Giovanni Zarrella füllen Arenen, Bildschirme und Kassen. Aus der Sicht der Populärmusikforschung und der Feuilletons hingegen gehört der Schlager nicht zur künstlerischen Avantgarde und wird weitgehend als konservatives Genre gesehen, oft im Verbund mit der Volksmusik, das heisst dem volkstümlichen Schlager, der in den 1980er- und 90er-Jahren besonders populär war.⁵ Schlager wird gar als das «Böse»⁶ im Pop wahrgenommen, wie immer wieder auch Umfragen unter Studierenden in aktuellen Lehrveranstaltungen zu populärer Kultur und Musik bestätigen: Ästhetische Werturteile über diese «schlechte» und kommerzielle Musik, ihre Nähe zur spiessigen Volksmusik oder gar zu rechten Milieus sind gängige Kritikpunkte. Auch die erwähnte Satiresendung bewegt sich ganz im klassischen Narrativ einer Kulturkritik,⁷ die Kommerz und Oberflächlichkeit anprangert und von «Cliqueswirtschaft» spricht, deren Folge eine «schlechte

2 Frankfurter Rundschau (2022): ZDF Magazin Royale: Jan Böhmermanns Satire erinnert an *Switch Re-loaded* von Lukas Rogalla, 27. 3. 2022, mit Kommentaren, www.fr.de/kultur/tv-kino/kritik-zdf-magazin-royale-jan-boehmermann-schlager-michael-juergens-silbereisen-tv-91437234.html, 1. 7. 2022.

3 Vgl. Anm. 1 und 2.

4 Musikwoche (2022): Dossier MusikWoche: Der Schlager ist so modern wie nie. In: Musikwoche, von Dietmar Schwenger, 14. 4. 2022, <https://beta.musikwoche.de/details/470259>, 1. 7. 2022.

5 Fischer, Michael: Massa damnata? Zur Kritik der «volkstümlichen Musik» in den 1990er-Jahren. In: Marina Schwarz (Hg.): Das verdächtig Populäre in der Musik. Wiesbaden 2021, S. 253–271.

6 Baßler, Moritz: Das Böse im System des Pop? Ästhetische und politische Urteile am Beispiel des Schlagers und Neoschlagers. In: *textpraxis*. Digitales Journal für Philosophie 02/2021, Sonderband 5: The Sound of Germany, hg. von Immanuel Nover und Kerstin Wilhelms, <https://dx.doi.org/10.17879/36029758144>.

7 «Kulturkritik» wird hier in der feuilletonistisch-umgangssprachlichen Bedeutung verwendet (in Anlehnung an die feuilletonistische Verwendung selbst); für eine ausführlichere Diskussion der Begriffsgeschichte bei Adorno vgl. Schiller, Hans-Ernst: Kultur als Täuschung und Versprechen. Adorno zur Kulturkritik. In: Fernand Hörner (Hg.): Kulturkritik und das Populäre in der Musik. Münster, New York 2016, S. 179–191.

Qualität der Schlagerproduktion» sei.⁸ Es handle sich beim Schlager gewissermaßen um eine kulturelle Arrièregarde, die ein ungeliebter Teil des Pop sei, jedoch musikalisch nichts Neues wage und in Ästhetik, Themen und Rollenbildern hinterherhinke. Folgerichtig werde Schlager daher auch nur von einer «Restgruppe» der kulturell abgehängten Milieus konsumiert, «wobei Alter und soziale Schicht (*class*) eine Rolle spielen [...]. Der Schlager bleibt damit das kulturindustrielle musikalische Angebot für diejenigen, denen für die klassische Musik die Bildung und für die Popmusik die sprachliche, kulturelle und intellektuelle Beweglichkeit fehlen.»⁹ Für den ernsthaften popkulturellen Diskurs, der Reflexionsfähigkeit und Ironie in Schaffen und Rezeption voraussetze, sei der Schlager jedenfalls verloren. Wenn überhaupt, wird über den Schlager im Modus der Abgrenzung, zumindest aber mit ironischer Distanz geschrieben.¹⁰

Die Popforschung wird dem Mainstream – und mit diesem auch dem Schlager – angesichts dessen grosser alltagskultureller Bedeutung nicht gerecht.¹¹ Dieser Beitrag formuliert eine emphatischere Sicht auf den Schlager, die nicht nur werkimmanent vorgeht, sondern das Publikum und dessen Aneignung des Schlagers in die Forschung einbezieht und die Wichtigkeit dieses populären Genres für die ästhetische Gestaltung des Alltags der vielen anerkennt. Der Beitrag geht der Frage nach, wie der Schlager ethnografisch erforscht werden kann. Nach einer Darstellung des Forschungsstandes wird, basierend auf der Kultursoziologie des künstlerischen Feldes von Bourdieu und informiert von den Cultural Studies, eine Perspektive entworfen, die den Blick weg von Definitionsfragen und Wertungen hin zum Schlagerpublikum und zu seinen Rezeptionsweisen öffnet. Am Beispiel einiger aktueller Schlager werden verschiedene Schlagersujets und ihre Nutzung für die ästhetische Gestaltung des Alltags untersucht. Der Beitrag ist Teil eines in der Entstehungsphase befindlichen Forschungsprojekts zum alltäglichen ästhetischen Erleben des Schlagers.¹²

Kulturwissenschaftliche Blicke auf den Schlager

Der Begriff «Schlager» wurde seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts für erfolgreiche Musikstücke gebraucht und bezeichnete einen verkaufsträchtigen Titel (im Englischen später «hit» genannt), zumeist aus dem Bereich des populären Musiktheaters (Operette, Revue). Verbreitete Definitionen kennzeichnen den Schlager als deutschsprachige,¹³ eingängige und auf ökonomischen Erfolg angelegte Unter-

8 Schmidt-Joos, Siegfried: *Geschäfte mit Schlagern*. Bremen 1960, S. 36.

9 Baßler (Anm. 6), hier S. 4 f.

10 Zum Beispiel Moritz, Rainer: *Schlager*. 100 Seiten. Ditzingen 2017.

11 Vgl. dazu Jost, Christofer: *Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung*. In: *POP. Kultur und Kritik* 8 (2016), S. 152–172.

12 Fischer, Michael; Müske, Johannes: *Schlager erforschen. Ethnografische Annäherungen an ein populäres Genre und seine Akteure (Arbeitstitel)*, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Universität Freiburg.

13 Der «Schlager» ist begrifflich ein deutschsprachiges Phänomen. *Stars aus Deutschland, Österreich und*

haltungsmusik.¹⁴ Noch Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Schlagerbegriff sehr offen verwendet und es wurde «sehr viel Bunteres [subsumiert], als wir das heute tun», doch ab den 1920er-Jahren galt Schlager zunehmend als «Inbegriff dessen, was viele als prinzipielle Fehlentwicklung der Lied- und Massenkultur ablehnten».¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt wandelte sich der Schlagerbegriff vom Signet für Erfolg hin zu einer musikalischen Gattungsbezeichnung, eine Entwicklung, die in engem Zusammenhang mit der fortschreitenden Ausdifferenzierung und Kommerzialisierung des Musikbetriebs steht. Eine eigenständige Schlagerindustrie entstand in Deutschland ab den 1950er-Jahren – und mit ihr eine «oft unterschätzte, originär deutsche Kunstform, die über Jahrzehnte viele große Namen hervorbrachte».¹⁶

Ein wissenschaftlicher Diskurs zum Schlager setzte ebenfalls in den 1950er-Jahren ein. Einzelstudien entstanden vor allem im Grenzbereich von musikalischer Volkskunde und Musik-/Kultursoziologie.¹⁷ Inspiriert von einem weiten Kulturbegriff, mit Raymond Williams verstanden als «whole way of life», konnten auch vormals nicht berücksichtigte kulturelle Praktiken wie etwa die Arbeiterkultur oder andere bisher nicht als Teil der legitimen Kultur wahrgenommene kulturelle Formen zum Thema der Kulturanalyse werden. Basierend auf empirischen Zugängen und Datenmaterial wie Liedinhalten oder Chartplatzierungen, teils auch Interviews, suchten Studien nach dem Verbindenden von Volkslied und Schlager,¹⁸ fragten nach den «sozialen und ökonomischen Bedingungen» des Schlagers¹⁹ und gingen Singpraktiken und gesellschaftlichen Funktionen des Genres nach.²⁰ Oft blieben diese frühen Studien einer kulturkritischen Sicht verhaftet.

Wie Hermann Bausinger kritisiert,²¹ wurde in der Volkskunde der Schlager lange in Opposition zum Volkslied gesehen, schon das Thema galt als fragwürdig.²² In der Volkskunde hallte lange Herders idealisierendes Konzept des Volks-

der Schweiz sind grenzübergreifend erfolgreich, zum Beispiel Künstler:innen wie Beatrice Egli, Helene Fischer, Andreas Gabalier oder DJ Ötzi, vgl. auch Anm. 39 und 40.

14 Vgl. zum Beispiel Bandur, Markus: Schlager. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner V: P–Se. Stuttgart 1990, https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070511/images_1_7_2022; Wicke, Peter: Art. Schlager, Begriff [1998]. In: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht Dezember 2021, www.mgg-online.com/mgg/stable/401126.

15 Maase, Kaspar: Was macht Populärkultur politisch? Wiesbaden 2010, S. 21, 25.

16 Grabowsky, Ingo; Lücke, Martin: Trällern für das Vaterland. In: Spiegel online, 12. 12. 2008, www.spiegel.de/geschichte/schlager-geschichte-a-948039.html, 1. 7. 2022.

17 Schilling, Heinz: Zur Erforschung des Schlagers. In: Zeitschrift für Volkskunde 63/1 (1967), S. 74–78, hier S. 76 f.

18 Bausinger, Hermann: Volkslied und Schlager. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 5 (1956), S. 59–76.

19 Mezger, Werner: Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland. Tübingen 1975, S. 36.

20 Fischer, Hermann: Volkslied, Schlager, Evergreen. Studien über das lebendige Singen aufgrund von Untersuchungen im Kreis Reutlingen. Tübingen 1965.

21 Bausinger (Anm. 18).

22 Wiora, Walter: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950; Suppan, Wolfgang: Rezension zu: Hermann Fischer: Volkslied, Schlager, Evergreen [...]. Tübingen 1965. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 11 (1966), S. 144–146, www.jstor.org/stable/847145.

lieds nach, das er vom Gassenhauer des Pöbels (und vom Kunstlied der gebildeten Schichten) unterschied.²³ Der Schlager konnte als «neuzeitliches Großstadtlid» in einer Volkskunde, die sich volkstumsideologisch dem Ländlich-Vergangenen widmete, kaum zum Thema werden, da er aus Sicht einer konservativ ausgerichteten Liedforschung nicht «echt» genug war. Von «links» hingegen galt der Schlager infolge der Kritik Adornos und anderer an der Kulturindustrie als problematischer Gegenstand.²⁴

In den 1990er-Jahren, während das aktualisierend-ironische Schlagerrevival (Guildo Horn und Co.) vorschnell als Schwanengesang des Schlagers wahrgenommen wurde, begannen Schlagerstudien, sich aus der kulturkritischen Umklammerung zu lösen. Insbesondere entstanden historische Untersuchungen und Ausstellungen, die die populäre Musik als historische Quelle und Gradmesser des Zeitgeistes anerkennen und unterhaltsame Fallstudien präsentieren, jedoch werkimmanent vorgehen und Rezeptionsweisen unberücksichtigt lassen.²⁵ In den letzten zwei Jahrzehnten, parallel zur Transformation des Schlagers zum Popschlager – dem gegenwärtig erfolgreichsten Schlager-Subgenre mit Anleihen von EDM, Latin-/Deep-House und Singer-/Songwriter-Pop –, erweiterte sich auch das kulturwissenschaftliche Forschungsspektrum. Film- und medienwissenschaftliche Studien zum Schlagerfilm betonen die mediale Verflochtenheit des Schlagers, insbesondere im Verbund mit Tonfilm und Fernsehen, zum Beispiel in Shows, Hitparaden, Schlagerwettbewerben und weiteren Formaten.²⁶ Insgesamt galt der Schlager jedoch nicht als legitimes Forschungsfeld und wurde selten erforscht, wie die wenigen Schlagerstudien beklagen.²⁷

- 23 Bose, Fritz et al.: Volkslied – Schlager – Folklore (mit Diskussion). In: Zeitschrift für Volkskunde 63/1 (1967), S. 40–78, hier S. 40. Die Medien- und Kulturkritik, die den Schlager als industriell gefertigtes schnelllebiges Massenprodukt in einen gedanklichen Gegensatz zur Welt des vortechnisch-ländlichen Volkslieds stellte, ist angesichts der eruptiven Entwicklung des Schlagermarkts und der rasanten Verbreitung von Abspielgeräten und Schallplatten im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts durchaus erklärbar: In einer «technischen Welt» (Hermann Bausinger), in der die Welt zunehmend medial vermittelt erfahren wird, musste die Volkskunde den Verlust des Volkslieds und damit ihres Gegenstands beargwöhnen.
- 24 Vgl. zum Beispiel Mendivil, Julio: Über Musikethnologie und Populärmusikforschung. In: Annette Dyck-Hemming, Jan Hemming (Hg.): Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017. Das Populäre in der Musik und das Verlagswesen. Wiesbaden 2019, S. 117–125, sowie Hörner, Fernand: Zur Medialität von Pop-Songs und die Konsequenzen für die Songanalyse, ebd., S. 99–105.
- 25 Grabowsky, Ingo; Lücke, Martin: Die 100 Schlager des Jahrhunderts. Hamburg 2008; dies.: Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z. Erlangen 2010; Helms, Dietrich: «Was die Wellen dir zärtlich erzählen». Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung. In: ASPM Beiträge zur Populärmusikforschung 26/27 (2000), S. 143–167; Moritz, Rainer: Der Schlager. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. München 2001, S. 201–218; Port le roi, André: Schlager lügen nicht. Deutscher Schlager und Politik in ihrer Zeit. Essen 1998.
- 26 Schulz, Daniela: Wenn die Musik spielt ... Der Deutsche Schlagerfilm der 1950er- bis 1970er-Jahre. Bielefeld 2012; Wulff, Hans Jürgen; Fischer, Michael (Hg.): Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965. Münster, New York 2019; Fuchs, Maria: Plurimedialität des Schlagers. Genrekino, populäres Lied und kulturelle Erinnerung der Alpen. In: Johannes Müske, Michael Fischer (Hg.): Schlager erforschen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein populäres Phänomen. Münster, New York 2022, S. 185–202.
- 27 Ein Überblick findet sich bei Wulff, Hans Jürgen: Schlager, Schlagerfilm, Schlagerforschung. Ein bi-

Die Ausgrenzung des Schlagers aus dem kulturellen Feld – zu dem auch die Forschung gehört (siehe unten) – hat Kaspar Maase diskursanalytisch untersucht.²⁸ Er stellt heraus, dass dem Sprechen über den Schlager spezifische Deutungsmuster zugrunde liegen, wobei er zwei grundsätzliche Sichtweisen ausmacht, die die Debatten um die «gute» populäre Musik prägen: Die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um das Genre werden sichtbar im Paradigma «Volk und Kunst», das allmählich durch «Gesellschaft und Unterhaltung» abgelöst wurde.²⁹ Bei Ersterem handle es sich «faktisch [um] eine politisierte Ästhetik – gedacht in der Tradition der deutschen Klassik».³⁰ Kunst soll hier der ästhetischen und moralischen Erziehung des Menschen dienen. Letzteres Deutungsmuster beinhaltet hingegen unausgesprochen eine funktionalistische Auffassung der populären Künste: «Auf welche Weise neue Medien- und Freizeitdispositive sich in konkreten Formen des Umgangs mit Musik, mit Unterhaltungsangeboten allgemein, realisieren, das wird im Rahmen sozialwissenschaftlicher Theorien erklärt. [...] Grundlegend – und deswegen nicht in jeder Studie explizit gemacht – sind *kompensationstheoretische Annahmen.*»³¹

Es kann daher also, je nach Deutungsmuster, aus unterschiedlichen Gründen «falsch» sein, Schlager zu hören: Weil sie ästhetisch minderwertig und gefährlich sind, aber auch weil sie in einer entfremdeten Welt als Pseudobefriedigung von Sehnsüchten einer entpolitisierten Masse dienen. Die Abwesenheit des Schlagers in der Musikforschung resultierte sicher auch aus den moralischen Vorbehalten gegen den angeblich schmutzigen Gegenstand, und es ist kein Zufall, dass die Kämpfe der 1920er- und der 1950er-Jahre gegen Schmutz und Schund ausgerechnet mit erfolgreichen Phasen des Genres zeitlich zusammenfielen.³²

Aus der Perspektive einer empirischen Kulturwissenschaft, die Alltagsakteur:innen und ihre alltäglichen Lebensvollzüge im Zentrum ihrer Forschung sieht, stellt sich angesichts der Ablehnung und weitgehenden Abwesenheit des Schlagers in der Pop- und Populärkulturwissenschaft ein Unbehagen ein, denn erstens dient «Schlager» im Schlagerdiskurs nicht nur als Gattungsbezeichnung, sondern offensichtlich als Begriff in Popfeuilleton und -kulturwissenschaft, um bestimmte Teile der Populärkultur abzuwerten,³³ wobei zu fragen wäre, wer eigentlich mit welchen Mo-

bliografisches Dossier (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 134). Hamburg 2012, <https://doi.org/10.25969/mediarep/12766>.

28 Zum Diskursbegriff einfürend mit weiteren Nachweisen Müske, Johannes: Diskurs. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster etc. 2020, S. 100–129.

29 Maase, Kaspar: «Volk und Kunst» versus «Moderne Gesellschaft und Unterhaltung». Zu zwei kulturwissenschaftlichen Deutungsmustern gegenüber populärer Musik – ein Versuch. In: Johannes Müske, Michael Fischer (Hg.): Schlager erforschen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein populäres Phänomen. Münster, New York 2022, S. 21–32.

30 Ebd., S. 25.

31 Ebd., S. 25 f. (Hervorhebung im Original).

32 Mit entsprechenden Jugendschutzgesetzen 1926 und 1953, vgl. Maase (Anm. 29), insbesondere S. 97–109.

33 Der Begriff «Schlager» findet sich zum Beispiel auch im «Neoschlager», womit ebenfalls aktuelle deutschsprachige Popmusik kritisiert wird, vgl. Baßler (Anm. 6).

tiven *boundary-work* betreibt.³⁴ Zweitens bilden die «Unterwelten der Kultur»³⁵ und mit ihnen nicht nur populäre Genres, sondern auch die kulturellen Milieus, in denen sie populär sind, ein zentrales kulturanthropologisches Forschungsinteresse – eine von den Cultural Studies informierte Kulturanalyse sollte auch das Thema Schlager und die Gründe seiner Delegitimierung untersuchen. Drittens wird die Geringschätzung dem Phänomen auch rein quantitativ nicht gerecht, denn abseits der Feuilletondebatten ist der Schlager höchst beliebt und erfolgreich und findet ein breites Publikum. Dieses wird, wie noch genauer dargestellt wird, vornehmlich von sozialen Milieus gebildet, welche die empirisch-kulturwissenschaftliche Forschung, ihrem Anspruch zum Trotz, weitgehend vernachlässigt. Nimmt man Bernd Jürgen Warnekens Weckruf an das Fach ernst, Alltagswelten auch nichtmigrantischer unterbürgerlicher Schichten in der Forschung stärker zu berücksichtigen,³⁶ so liegt der Schlager als Untersuchungsthema förmlich auf der Hand.

Annäherungen an das Schlagerfeld: Ethnografischer Perspektivwechsel

«Ich schreibe keine Schlager. Ich schreibe «Nummern». Ob Schlager daraus werden, entscheidet einzig und allein das Publikum», soll der Film- und Schlagerkomponist Michael Jary gesagt haben.³⁷ «Nummern» gefallen oder sie fallen durch – vieles ist zu bedenken: Welche:r Interpret:in singt das Stück, wie wird es arrangiert, beworben ...? Jarys Bonmot richtet den Blick aus der Praxis des erfolgreichen Schlagermachers auf das komplexe Zusammenwirken unterschiedlicher Akteure, darunter das Publikum, aber auch weitere Akteur:innen; mit Pierre Bourdieu gesprochen, auf das künstlerische respektive kulturelle Feld.

Zunächst: Wer genau verbirgt sich hinter den Menschen, die Schlager mögen – immerhin knapp die Hälfte der Musikhörer:innen? Es lassen sich einige statistische Daten finden, die belegen, dass der Schlager rein quantitativ ein relevantes Musikgenre ist: Knapp die Hälfte der (deutschen) Musikhörer:innen (47,4 Prozent) mag Schlager, der damit nach Rock/Pop und Evergreens auf dem dritten Platz

34 Zum Begriff *boundary-work* vgl. Thomas F. Gieryn: Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and interests in professional ideologies of scientists. In: American Sociological Review 48/6 (1983), S. 781–795, bezeichnet Ausschlussprozesse und soll auf die – weiter zu entwickelnde – Hypothese anspielen, dass der Schlager als «Flachware» aus dem Popdiskurs ausgeschlossen werden musste, damit ein tiefgründiger Gegenstand entstehen konnte, der mit seinem schillernden Spiel der Zeichen neben der klassischen Hochkultur als ebenbürtig und legitim wahrgenommen werden konnte.

35 Maase, Kaspar; Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Wien etc. 2003.

36 Warneken, Bernd Jürgen: Rechts liegen lassen? Über das europäisch-ethnologische Desinteresse an der Lebenssituation nichtmigrantischer Unter- und Mittelschichten. In: Timo Heimerdinger, Marion Näser-Lather (Hg.): Wie kann man nur dazu forschen? Themenpolitik in der Europäischen Ethnologie. Wien 2019, S. 117–130.

37 Words, Hans Christoph: Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden. Bremen 1963.

der beliebtesten Musikrichtungen rangiert.³⁸ Ein Blick in die Hitparaden bestätigt, dass Alben deutschsprachiger Musiker:innen stark nachgefragt sind.³⁹ In der Schweiz ist die Situation aufgrund der Landessprachen differenzierter. So finden sich Künstler:innen, die in Mundart und Dialekt singen, sowie deutsch- und italienischsprachige Sänger:innen in hohen Chartpositionen.⁴⁰ Der Anteil des Schlagers an der verkauften Musik beträgt in Deutschland geschätzte zehn Prozent,⁴¹ in Österreich gar 17 Prozent.⁴²

Über die Frage, warum diese Menschen gern Schlager hören, sowie über ihre Milieus, Motive und Vorlieben ist indessen wenig bekannt, denn eine systematische «Musikgeschmacksforschung»⁴³ gibt es derzeit nicht. Auch die Rezeptionsforschung und empirische Methoden bilden in der Musikwissenschaft bisher weitgehend Desiderate.⁴⁴ Am ehesten untersuchen Studien zur Hörer:innenforschung

- 38 Deutscher Musikrat: Bevorzugte Musikrichtungen 2021 (Bevölkerung ab 14 Jahren). Bonn 2021, <https://miz.org/de/media/76885/download?attachment>, 1. 7. 2022.
- 39 In den 2020-Top-Ten (Deutschland) sind die Alben von Kerstin Ott und Thomas Anders & Florian Silbereisen sicher dem Schlager zuzurechnen; für 2019 (hier Top 25 Album-Charts, Deutschland) können sechs Alben, von Andrea Berg, Roland Kaiser, Kerstin Ott, den Amigos, Peter Maffay und Giovanni Zarrella, zum Schlager gerechnet werden, doch wie wären Sarah Connor, Mark Forster, Herbert Grönemeyer und Udo Lindenberg einzuordnen, die ebenfalls vier der erfolgreichsten Longplayer herausgebracht haben? Welche Alben werden mitgezählt? Im Feld sind die Genre Grenzen offen: Schlagermedien wie *Schlagerplanet* oder *Mein Herz schlägt Schlager* berichten auf ihren Kanälen über alle genannten Stars, die auch auf Sendern wie SWR4 laufen.
- 40 In der Schweiz findet sich zum Beispiel Helene Fischer (Platz 5 und 10) unter den erfolgreichsten Alben in der Schweiz seit 1983, zudem sind Alben von Trauffer, Mani Matter und Gölä in dieser Liste der Top-20-Alben der letzten knapp vier Jahrzehnte enthalten, vgl. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/304602/umfrage/ranking-der-erfolgreichsten-alben-in-der-schweizer-hitparade>, 1. 5. 2022. Ähnlich sieht die Liste der erfolgreichsten Interpret:innen aus, hier rangiert Eros Ramazzotti auf Platz 8 in der Schweizer Hitparade, gemessen seit 1968, vgl. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/304607/umfrage/ranking-der-erfolgreichsten-interpreten-in-der-schweizer-hitparade>, 1. 5. 2022.
- 41 Lücke, Martin: Schlager und Musikwirtschaftsforschung. In: Johannes Müske, Michael Fischer (Hg.): Schlager erforschen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein populäres Phänomen. Münster, New York 2022 (im Druck), S. 125–138.
- 42 Der Anteil von Schlager und Volksmusik am Musikmarkt beträgt laut Bundesverband Musikindustrie nur knapp vier Prozent, vgl. Bundesverband Musikindustrie [BVMI]: Musikindustrie in Zahlen 2021. Berlin 2022, S. 44, www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publikationen/MiZ_Jahrbuch/2021/MiZ_2021_E_Paper_geschuetzt.pdf, 1. 7. 2022. Doch erfassen diese Zahlen den tatsächlichen Anteil nicht vollständig. Aufgrund der fließenden Genre Grenzen werden viele Schlager-Acts zum Pop gezählt, sodass die Statistik nur eine grobe Aussagekraft hat, vgl. Lücke (Anm. 41). Der Anteil des Schlagers auf dem österreichischen Musikmarkt liegt bei 17 Prozent, vgl. Verband der Österreichischen Musikwirtschaft [IFPI]: Österreichischer Musikmarkt 2021. Wien 2022, S. 20, <https://ifpi.at/website2018/wp-content/uploads/2022/04/ifpi-musikmarkt-2021.pdf>, 1. 7. 2022. Für den schweizerischen Musikmarkt sind keine genauen Zahlen nach musikalischen Genres im Netz veröffentlicht. Doch ist zu vermuten, dass sich die Lage nicht grundsätzlich von Deutschland und Österreich unterscheidet, zumal sich in der Schweiz (wie in den beiden anderen Ländern auch) deutsch singende Künstler:innen in den höchsten Chartpositionen finden, vgl. Anm. 40.
- 43 Ege, Moritz; Elster, Christian: «You got good taste». Geschmack in der kulturwissenschaftlichen Forschung über Popmusik – Positionen und offene Fragen. In: Kaspar Maase et al. (Hg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen. Würzburg 2014, S. 18–35, hier S. 35 (Anführung im Original).
- 44 Lehmann, Andreas C.; Kopietz, Reinhard: Entwurf eines Forschungsparadigmas für die empirische Erforschung Populärer Musik: Multiple optimierte Passung in den Produktionsketten der Popmusik. In:

im Umfeld des öffentlichen Rundfunks Hörgewohnheiten im Wandel.⁴⁵ In der sozialwissenschaftlichen Forschung bilden die «feinen Unterschiede» ein grundlegendes Interesse; untersucht werden etwa die Zusammenhänge von Geschmack und sozialer Position – Kunst und Musik bildeten für diese Forschungen wichtige Indikatoren.⁴⁶ Schlager wird, im Gegensatz zu anderen Genres, recht demokratisch rezipiert: Er wird nicht nur von allen Altersgruppen gehört (wenn auch überwiegend von älteren Hörer:innen), auch Frauen und Männer sind zahlenmässig gleichmässiger verteilt als in anderen populären Genres wie Jazz oder Klassik.⁴⁷

Im Hinblick auf die sozioökonomische Situation finden sich hingegen klare Grenzziehungen. So porträtiert etwa Gerhard Schulze auf der Basis empirischer Untersuchungen modellhaft fünf Milieus, die sich unter anderem durch unterschiedliche Alltagserfahrungen und Erlebnisorientierungen unterscheiden.⁴⁸ Während das Niveaumilieu etwa in eher gehobenen Berufen arbeitet und eher hochkulturelle Erlebnisse sucht, findet das «Harmoniemilieu», das sozioökonomisch eher dem Kleinbürgertum zuzuordnen ist, Unterhaltung bei Schlagern oder Heimat- und Naturfilmen. Das «Harmoniemilieu» unterscheidet sich darin vom «Selbstverwirklichungsmilieu», das musikalisch eher Rock, Pop oder Folk sowie hochkulturelle Angebote schätzt, während es im «Unterhaltungsmilieu» ebenfalls eine deutliche Präferenz für den Schlager gibt (das «Integrationsmilieu» ist in Bezug auf den Schlager indifferent). Zwar liessen sich die Milieus auch anders einteilen – die Sinusmilieuforschung etwa segmentiert zehn Milieus⁴⁹ – und sie entwickeln sich stetig weiter, doch geben diese Modelle grobe Anhaltspunkte zu gesellschaftlichen Milieus und ihren ästhetischen Vorlieben. Sie bestätigen, dass Schlager von breiten Bevölkerungsgruppen bis in die Mittelschicht gehört wird.⁵⁰

Die Musikindustrie meldet ebenfalls, dass die digitale Transformation, neue Formate, Mediennutzungen und jüngere Zielgruppen «den Schlager und verwandte Genres um[krempeln]» und der Schlagermarkt insgesamt einen positiven

Musikpsychologie 23 (2013), S. 25–44; Rösing, Helmut: Aspekte der Rezeption von populärer Musik. In: Beiträge zur Populärmusikforschung (ASPM) 14 (2008), S. 63–79.

45 Zum Beispiel Schröter, Christian; Laufersweiler, Thomas: ARD Audiothek – Auf dem Weg zu einer neuen Art des Hörens. In: Media Perspektiven 6/2019, S. 286–302, www.ard-media.de/fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2019/O619_Laufersweiler_Schroeter_2019-07-24.pdf, 1. 7. 2022.

46 Grundlegend Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979]. Frankfurt am Main 1987, vgl. insbesondere den Anhang sowie die entsprechenden Passagen im Buch zum Stichwort «Musik».

47 Deutscher Musikrat: Soziodemografie der Musikkäufer:innen nach Repertoiresegmenten 2014, 2017 und 2020. In: Deutsches Musikinformationszentrum 07/2021. Bonn 2021, <https://miz.org/de/media/145024/download?attachment> sowie Deutscher Musikrat: Bevorzugte Musikrichtungen nach Altersgruppen. In: Deutsches Musikinformationszentrum 10/2021. Bonn 2021, <https://miz.org/de/media/76885/download?attachment>, 1. 7. 2022.

48 Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main, New York 1992, insbesondere S. 277–333.

49 Sinus-Institut: Was sind Sinus-Milieus? Heidelberg, o. D., www.sinus-institut.de/sinus-milieus, 1. 7. 2022.

50 Beispielsweise finden sich in den Unter- und Mittelschichten traditionelle und moderne Mainstream-Milieus, die etwa den genannten Harmonie- und Unterhaltungsmilieus bei Schulze entsprechen, vgl. Schulze (Anm. 48), S. 389–393. Zusammen machen sie etwa 50 Prozent der Bevölkerung aus, vgl. Sinus-Institut (Anm. 49).

Trend erlebt.⁵¹ Beispielsweise wirken Schlagerportale wie «Mein Herz schlägt Schlager» und «Ich find Schlager toll» wie Fan- oder Nachrichtenkanäle im Web, auf Instagram oder Youtube; es handelt sich jedoch um professionelle Angebote von Medienhäusern wie Sony und Universal. Es ist davon auszugehen, dass die Labels eine genaue Analyse der Hörgewohnheiten und Trends vornehmen, da die Medien parallel mit ihrem zunehmenden Onlineengagement auch die Publikumsmessung weiterentwickeln.⁵² Auch wäre aktualisierende Sozialforschung notwendig, um die schlagerhörenden Milieus sozioökonomisch und soziokulturell noch genauer zu bestimmen, gerade vor dem Hintergrund eines sich ausdifferenzierenden Schlagerangebots (Pop-, Partymusik, volkstümlicher Schlager, Deutschrock und -pop, Chansons und so weiter) und der Zunahme von Bevölkerungsgruppen mit Migrationsgeschichte. Indes kann von einer unbedeutenden Restgruppe von Abgehängten, wie das Schlagerpublikum im Feuilleton und in Teilen der Popmusikforschung imaginiert wird, keine Rede sein, weder im Hinblick auf das Alter noch das Geschlecht, noch den sozioökonomischen Status der Schlagerhörenden.

Neben dem Publikum gibt es viele weitere Akteur:innen im Schlagerfeld. Zum Verständnis dieser Komplexität kann eine ethnografische Perspektive beitragen, womit ein grundlegender Perspektivwechsel vollzogen wird, wie ihn in der jüngeren musikethnologischen Forschung etwa Julio Mendívil, aufbauend auf Bourdieus Schriften zur Soziologie des kulturellen Felds, vorschlägt.⁵³ In seiner Studie zur Beheimatungsdimension des Schlagers wird dieser nicht mehr von aussen definiert, das heißt von einem als neutral imaginierten wissenschaftlichen Standort aus. Vielmehr konstituiert sich der Schlager in einem gesellschaftlichen Diskurs. An dem Aushandlungsprozess partizipieren Künstler:innen, Musikwirtschaft, Wissenschaft und weitere gesellschaftliche Akteur:innen. Die «Unterscheidung zwischen vermeintlich ‹wahren› (Wissenschaft) und ‹falschen› (Ideologie) Aussagen über die Welt» ist damit infrage gestellt.⁵⁴ Denn im Diskurs über den Schlager sind «alle möglichen Aussagen über die soziale, politische oder moralische Welt nicht wahr oder falsch, sondern durch die Perspektive des Sprechers innerhalb einer bestimmten Konstellation von Akteuren bedingt».⁵⁵ Im kulturellen respektive künstlerischen Feld wird verhandelt, was die Bedeutung des Werks und die Beziehung von Künstler:in und Öffentlichkeit ausmacht, wobei die kritische Besprechung eine wichtige Stellung einnimmt, da «dieser kritische Diskurs [...] das künstlerische Projekt [konstituiert] [...]. [I]m Rahmen [...] dieses ganzen Systems gesellschaftlicher Beziehungen [...] zu anderen Künstlern, Kritikern, Vermittlern zwischen Künstler und Publikum wie Verleger und Kunsthändler oder beispielsweise Journalisten [...] bildet sich die öffentliche Bedeutung von Künstler und Werk

51 Musikwoche (Anm. 4).

52 Vgl. ebd. sowie Muhle, Florian; Wehner, Josef: «Online-Audiences» – Zur Publikumsvermessung im Internet. In: *kommunikation@gesellschaft* 18/2 (2017), Special Issue: Algorithmen, Kommunikation und Gesellschaft, hg. von Jan-Hinrik Schmidt et al., <https://doi.org/10.15460/kommges.2017.18.2.585>.

53 Mendívil, Julio: Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager. Bielefeld 2008.

54 Ebd., S. 30.

55 Ebd.

[...]. Will man der Entstehung dieser öffentlichen Bedeutung einmal nachgehen, so hat man konkret nachzufragen, wer hier beurteilt und auswählt beziehungsweise wie diese Auslese sich vollzieht, die aus dem zunächst ungeschiedenen und unbegrenzten Chaos der produzierten und publizierten Werke diejenigen kürt, die es wert sind, geschätzt und bewundert, erhalten und prämiert zu werden.»⁵⁶

Diese Prozesse der Auslese werden auch in den öffentlichen Diskursen um den Schlager sichtbar, etwa in den Feuilletons, in Onlineforen oder in den sozialen Medien. Die Analyse solcher Verhandlungen ist in der Forschung mit Hilfe von ethnografischen Methoden operationalisierbar, die die *agency* respektive die «Handlungsmacht der Vielen» ins Zentrum rücken.⁵⁷ Dies ist beispielsweise gut nachzuvollziehen in diskursmächtigen Medien wie dem *Rolling Stone*, wo Musikexpert:innen intensiv über den Schlager und dessen Grenzen verhandeln.⁵⁸

Was zur Quelle wird, die Einblicke ins Feld bietet, ist je nach Forschungsfrage zu entscheiden. Mögliche Quellen der Popmusikforschung sind etwa Audioquellen und (audio)visuelle Medientexte, unterschiedlichste Textquellen (Liedtexte, Firmenschriften, publizierte oder selbst geführte Interviews, Hörerzuschriften usw.), Objekte wie Instrumente bis hin zu elektronischen Quellen.⁵⁹ Eine an den Akteur:innen orientierte empirische Kulturwissenschaft wird populäre Medientexte, beispielsweise in Feuilletons und in der Musikpresse, auswerten, um einen ersten Überblick über das Feld und die verhandelten Gegenstände zu gewinnen. Nach dieser Logik bestimmt nicht der/die Forscher:in die Grenzen des Feldes, sondern die Orte, an denen Schlager passiert und die Akteur:innen, die von Schlager sprechen, sind Teil des Feldes.

Gutes fühlen: Schlager und Emotionsmanagement

Eine ethnografische und von den Cultural Studies informierte Öffnung der Forschungsperspektive ermöglicht es, Verhandlungen im Feld genauer zu untersuchen, die den Schlager nicht (kompensations)funktionalistisch betrachten, sondern «ästhetisches Erleben» auf die «Landkarten der Kulturwissenschaften» bringen,

56 Bourdieu, Pierre: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie, hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz 2011, S. 24.

57 Fenske, Michaela: Agency. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster, New York 2020, S. 56–76, hier S. 62. Vgl. zur Subjektzentrierung in der Kulturanthropologie auch Seifert, Manfred: Personen im Fokus. Zur Subjektzentrierung in der Europäischen Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 111/1 (2015), S. 5–30.

58 Gleich zwei Onlineforen beschäftigen sich hier mit dem Schlager: Unter dem Threat «Die besten Schlager», erstellt 2006, finden sich derzeit 575 Kommentare mit zahlreichen Listen und Definitionsversuchen, Rolling Stone: Die besten Schlager (Onlineforum), <https://forum.rollingstone.de/foren/topic/die-besten-schlager/> 2006 ff., 1. 7. 2022. Um Grenzziehungen geht es im «musikalischen Philosophicum», Rolling Stone (2010 ff.): Das musikalische Philosophikum: Nimm mich so, wie ich bin? – Die Definition von Schlager (und Pop) (Onlineforum), <https://forum.rollingstone.de/foren/topic/nimm-mich-so-wie-ich-bin-die-definition-von-schlager-und-pop/page/5/> 2010 ff., 1. 7. 2022.

59 Obert, Simon: Bausteine und Prüfsteine. Quellen der Popmusikforschung. In: Martin Pfeiderer, Nils Grosch, Ralf von Appen (Hg.): Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven. Laaber 2014, S. 210–218.

nämlich «als Antwort auf die Frage, was populäre Unterhaltung so unvergleichlich attraktiv und unverzichtbar macht».⁶⁰ Diese Fragerichtung geht einher mit neueren kulturalanthropologischen Forschungsansätzen zum *emotion management*, etwa in der Emotionsarbeit oder beim Erleben populärer Vergnügungen.⁶¹ Dieser ethnografische Fokus auf die Populärkultur rückt Formen der Populärkultur, die vom hegemonialen Popdiskurs ausgeschlossen sind, und Alltagsakteur:innen sowie Fragen der Rezeption, das heisst des praktischen Erlebens von Kultur, in den Mittelpunkt der Untersuchung.

Da Schlager heute vor allem digital vermarktet werden und das Genre daher online «stattfindet», können viele Quellen im Netz gefunden werden, anhand deren Aushandlungsdynamiken und Rezeptionsweisen untersucht werden können.⁶²

Onlineforen oder Youtube-Kommentare beispielsweise können einen guten Zugang zu ästhetischen Bewertungen oder Motiven für die Mediennutzung bieten.⁶³ Basierend auf Schlagervideos, die auf verschiedenen Schlagerkanälen von Künstler:innen und Schlagermedien veröffentlicht werden, sollen erste Einblicke in die Rezeption von Schlagern abseits funktionalistischer Kompensationsthese gewonnen werden. Das Beispiel für die folgenden Überlegungen zum Schlager – welche vorläufiger Natur sind, da bisher zwar zahlreiche informelle Gespräche, Presse- und Onlinequellen zum Schlager geführt und ausgewertet wurden, vertiefende Feldforschungen an Konzerten oder in Schlagerszenen sowie ausführliche Interviews jedoch noch ausstehen – bilden aktuelle Musikvideos und die in ihnen verhandelten Themen, die wiederum in den Kommentaren aufgegriffen werden.

Die Auswahl der Schlagersongs erfolgt in der Logik des Feldes: Lieder und Künstler:innen, die in den letzten Jahren musikalisch präsent waren, bilden die Fallbeispiele. Ausgewertet wurden Hitparaden des Bundesverbands der Musikindustrie (BVMI) und verschiedene Schlagermedien und Gesellschafts- beziehungsweise Politikmagazine zwischen 2019 und 2022.⁶⁴ Thema Nummer eins im Schlager ist die Liebe – wobei es jedoch in diesem Beitrag nicht um den viel gescholtenen Herz-Schmerz geht (was wäre daran eigentlich auszusetzen?), sondern um utopische Momente, die in jüngerer Zeit sich auch im Schlager wiederfinden.

60 Maase (Anm. 29), S. 27.

61 Russell Hochschild, Arlie: *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*. In: *American Journal of Sociology* 85/3 (1979), S. 551–575, www.jstor.org/stable/2778583; Bareither, Christoph: *Vergnügen als Doing Emotion – Beispiel Youtube*. In: Kaspar Maase et al. (Hg.): *Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen*. Würzburg 2014, S. 36–49.

62 Kropf, Jonathan: *Der Wert der Musik: Aushandlungsdynamiken in der digitalisierten Musikwirtschaft*. In: *kommunikation@gesellschaft*, 18/1 (2017), <https://doi.org/10.15460/kommges.2017.18.1.590>.

63 Bareither (Anm. 61); Näser, Torsten: *Authentizität 2.0: kulturalanthropologische Überlegungen zur Suche nach «Echtheit» im Videportal Youtube*. In: *kommunikation@gesellschaft* 9 (2008), S. 1–17, www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/12710/B2_2008_Naaser.pdf, 1. 7. 2022.

64 BVMI (Anm. 42); Datengrundlage bilden zudem Presserecherchen in den gängigen meinungsführenden Zeitschriften wie *Der Spiegel*, *Die Zeit* sowie die Beiträge von Portalen, Kanälen und einzelnen Musiker:innen, denen der Autor im Netz «folgt», etwa auf Youtube und Instagram (zum Beispiel *Schlagerplanet*, *Schlagerprofis*, «Mein Herz schlägt Schlager» usw.).

Popkulturell ist das Thema Manifestationen sozialer Utopien⁶⁵ höchst interessant und evoziert verschiedene Bilder und Klänge, vielleicht John Lennons Friedenshymne *Imagine* (1971) oder Zeichengewitter wie das *Apeshit*-Video der Carters (2018).⁶⁶ (Es gilt: Im hegemonialen popkulturellen Diskurs – besonders gut sichtbar an Listen, die von einflussreichen Akteur:innen im Musikbusiness zusammengestellt werden – ist der Schlager abwesend.)⁶⁷ Doch auch Schlager befassen sich mit einer besseren Welt, wobei diese bessere Welt ihre Utopien im Kleinen findet: Immer wieder gibt es märchenhafte Anklänge an eine gerechtere oder zumindest schönere Welt, in der die Menschen sein dürfen und geliebt werden, wie sie sind, und die sich in Musikvideos und ihrer Synthese aus Bildern, Klängen und Sprache zeigt. Im Folgenden werden einige Sujets und ihre Inszenierung in erfolgreichen aktuellen Popschlagern vorgestellt und es wird gefragt, welche Utopien und Imaginationen bildsprachlich verhandelt werden. Darauf aufbauend soll kontextualisierend gezeigt werden, wie diese Beispiele an bestehende Diskurse und Erzähltraditionen anknüpfen und ästhetisch in den Alltag «eingearbeitet» werden.

Ausbrüche aus dem Alltag

Das Album *Mai Tai* (2020) von Vanessa Mai bearbeitet klassische Schlagerthemen, Fernweh und den Ausbruch aus dem Alltag. Von Latino-/Tropical-House-Klängen untermalt, zeigt sich im Video zu *Venedig (Love Is In The Air)*⁶⁸ die *musical persona*⁶⁹ der Sängerin im Italienurlaub («In einer kleinen Stadt im Süden ...»). Gefilmt wird aus einer verwackelten Handkameraperspektive, die auf einen Partner schliessen lässt (mit dem im Lied «alles perfekt» ist). Die Bilder (Gassen, Gondeln, Candlelight-Dinner) und Verse sind eingängig und sehr leicht dekodierbar, indem sie an klassische Sujets wie die Italiensehnsucht und die romantische Begegnung anknüpfen. In der Wochenzeitung *Die Zeit* wurde das Album verrissen.⁷⁰ In den

65 Das Thema Utopien in der populären Musik geht zurück auf die Tagung «Manifestationen sozialer Utopie? Musikvideos und Transkulturalität», Konzeption: Kathrin Dreckmann, Christofer Jost, Düsseldorf, 30. 9.–1. 10. 2021.

66 John Lennon: *Imagine (Live at Madison Square Garden)*, [1971] 1972, www.youtube.com/watch?v=46_10XewWu0, 1. 7. 2022; The Carters (2018): *Apeshit*, www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA, 1. 7. 2022.

67 Darunter Musikmanager:innen und Journalist:innen; allerdings erscheint «uns» meist westlich sozialisierten, an globaler Popmusik interessierten Hörer:innen dieser Diskurs gar nicht als hegemonial, sondern eher als normal. Wie liesse sich sonst erklären, dass sich noch 2003 unter den besten 500 Alben aller Zeiten, laut *Rolling Stone*, vier Beatles- und zwei Bob-Dylan-Alben finden? Allerdings hat sich seitdem einiges getan, in der 2020er-Liste findet sich sogar Musik von Frauen (*irony off*). Sich dieser Brille reflexiv bewusst zu werden (zumindest dieser einen Brille von vermutlich zahlreichen weiteren, die aus einer bestimmten Sozialisation auch von Musikforschenden resultieren), ist eine wichtige Leistung der ethnologischen Wissenschaften seit *Writing Culture* und der Rezeption postkolonialer Theorieeinflüsse.

68 Vanessa Mai: *Venedig (Love Is In The Air)*, 2020, www.youtube.com/watch?v=XSBSZ2Xc1iQ, 1. 7. 2022.

69 Das Konzept sieht den/die Künstler:in nicht deckungsgleich mit der Privatperson, sondern als für ein Publikum performende Persönlichkeit mit einer inszenierten Identität, vgl. Auslander, Philip: *Musical Personae*. In: *The Drama Review* 50/1 (2006), S. 100–119, www.jstor.org/stable/4492661.

70 Mai, Vanessa: «Texte schreiben war noch nie mein Ding», Interview: Jens Balzer. In: *Die Zeit*, 21. 3. 2021,

Youtube-Kommentaren hingegen finden sich andere Ansichten: Die meisten Kommentare loben die Künstlerin einfach für ihre Stimme, die Ohrwurmqualitäten des Songs und schreiben, dass sie sie sympathisch finden. Es sind keine sexistischen oder negativen Kommentare enthalten, was auf eine sorgfältige Moderation von Vanessa Mais Kanal schliessen lässt. Einige Kommentator:innen schreiben auch über Empfindungen: D. K.⁷¹ habe bei diesem Song seine «Traumfrau bekommen und wir haben uns zum ersten Mal geküsst ich liebe dich» – dieser Kommentar ist mit Abstand der beliebteste. Hörer:in K. K. fängt mit diesem Lied «das Wochenende gerne an» – hier zeigt sich eine Emotionspraktik, das Einstimmen aufs Weekend mit der richtigen Musik. Überraschend viele Kommentare sind auf Spanisch und in osteuropäischen Sprachen verfasst, was auf eine multikulturelle Fangemeinde schliessen lässt, die sich Vanessa Mai durch ihre Zusammenarbeit mit internationalen Künstler:innen erschlossen hat.

Venedig (Love ...) ist ein Beispiel für den thematisch aktualisierten und ästhetisch transformierten Popschlager, der mit aktuellen Sound- und Stileinflüssen spielt. Das eskapistische Moment wird hier in den House-Klängen und englischen Textzeilen wie «love is in the air» deutlich betont, die an Strand und Urlaub erinnern. Das Popsujet Ausbruch aus dem Alltag findet sich so oder ähnlich in vielen Schlagern, einer der bekanntesten ist sicher Udo Jürgens' *Ich war noch niemals in New York* (1982),⁷² in dem der Ich-Erzähler zur melancholischen Mundharmonika darüber nachdenkt, Zigaretten holen zu gehen und das nächste Flugzeug nach Übersee zu nehmen, doch «[e]infach abhauen, den ganzen Mist hinter sich lassen ... wenn es doch nur so einfach wäre», kommentiert K. S. Auch *Atemlos* (2013) von Helene Fischer träumt von Wildheit, hier steigt die Protagonistin in einen offenen Wagen, fährt durch einen Tunnel, der als liminaler Raum auf die andere Seite führt – den Klub. Eine warme Atmosphäre von Lachen, Nähe und Ausgelassenheit umgibt die dort tanzenden Personen.

Ein anderes wiederkehrendes beliebtes Ausbruchssujet ist das Spiel mit dem Feuer, der Ausbruch aus einer Beziehung oder die Entstehung einer neuen Liebesbeziehung. Blicken wir zum Beispiel auf die Eskapade in *Warum hast du nicht nein gesagt* von Roland Kaiser und Maite Kelly (2014)⁷³ – hier geht es um den Tag nach einer Liebesnacht. Beide Liebhaber sind offensichtlich fremdgegangen und bereuen dies ein bisschen. Im Musikvideo steigt das Paar durch Zufall ins gleiche Taxi, es gibt eine Verführungs-/Kussszene. Auch hier ist die Welt aufgeladen mit Spannung und «Knistern» und behandelt ein Ausbrechen aus den alltäglichen Beziehungsbahnen, ein leicht luxuriöses Ambiente (gute Kleidung, Taxi statt Tram) weckt Assoziationen des guten Lebens. Doch die Reue im Liedtext deutet an, dass

www.zeit.de/kultur/musik/2021-03/vanessa-mai-saengerin-schlager-mai-tai-album/komplettansicht, 1. 7. 2022.

71 Es werden von allen Namen nur die Initialen angegeben, auch dann, wenn es sich offensichtlich um Pseudonyme handelt.

72 Udo Jürgens: *Ich war noch niemals in New York*, www.youtube.com/watch?v=SckGVBV60PU, 1. 7. 2022.

73 Roland Kaiser, Maite Kelly: *Warum hast du nicht nein gesagt*, www.youtube.com/watch?v=BNHamTwxj6Q, 1. 7. 2022.

die Regelverletzung ein Traum oder zumindest die Ausnahme bleibt, jedenfalls verlässt die Frau das Taxi allein. Überhaupt scheinen schicke Autos und Chauffeure in vielen Schlagern eine wichtige Rolle zu spielen: Sie sind Chiffren für Luxus und ein schönes, leichtes Leben und gleichzeitig Orte des Übergangs, an denen alles möglich scheint.⁷⁴

Die Schlagerhörenden träumen sich allerdings nicht in eine Welt voll amouröser Affären, wie man meinen könnte, wenn man den Schlager rein kompensatorisch begreift. Vielmehr kommentieren sie, wie sehr ihnen das Duett gefällt, und würdigen wie N. V. die Leistung der «zwei exzellente[n] Sänger». «Ein Traum. Ich höre es jeden Abend. Herzlichen Dank für dieses Meisterwerk.», schreibt H. M., und bei B. N. weckt der Song «das Tanzfieber in mir». Auch hier finden sich erstaunlich viele fremdsprachige Kommentare und sogar eine spanische Übersetzung des kompletten Texts. Insgesamt bleibt die Welt in den Liedern des Ausbruchs in geordneten Bahnen – auch in Roland Kaisers *Kurios* (2020) handelt der Text von einem Liebesabenteurer, im Video jedoch bereiten sich die Ehepartner nicht aufs Fremdfirten, sondern auf ein Blinddate mit sich selbst vor.

Imaginationen besserer Welten

Ein Beispiel aus dem Bereich der Identitätspolitik ist der Song *Regenbogenfarben* von Kerstin Ott (2018).⁷⁵ Text und Video transportieren ihre Botschaft für eine bessere Welt zu den Zuschauer:innen. Der Song erschien ein Jahr nach der Verabschiedung des Gesetzes für die «Ehe für alle» in Deutschland. Das Lied greift, wie der Titel mit dem Regenbogensymbol signalisiert, das Thema der Liebe zwischen Mann und Frau, Frau und Frau, Mann und Mann und von Gleichberechtigung auf: «Er schmirt die Brötchen», während sie arbeiten geht; zwei Väter ziehen ein Kind gross und so weiter, «alles ganz normal». Die Welt soll bunt sein dürfen wie ein Regenbogen. Im Song sieht man einen Regenbogen, Regenbogenfahnen und einen gezeichneten Wal, das Symbol für einen friedlichen Riesen, dessen Blas in Regenbogenfarben erstrahlt. In Aufmachung und Sound ist das Lied äusserst konservativ – die Akkordgitarre klingt bodenständig, ein warmer Lichtfilter liegt über Alltagsszenen wie dem Hausaufgabenmachen, die Künstlerin trägt eine einfache Blousonjacke, die an einen Blaumann erinnert – und betont die Normalität, die der Text behauptet. Die Kommentare auf dem Schlagerportal «Ich find Schlager toll» spiegeln diese positive Bodenständigkeit des Songs. Sie betonen, wie sehr sie die Künstlerin «als Mensch mit Gestalt und Kontur» schätzen, weil sie auftritt «für das, was ihr wichtig ist ... Was schöneres gibt es nicht!!!», wie M. H. schreibt. Viele Kommentare behandeln LGBTQI+-relevante Themen und Gleichberechtigung

74 Siehe dazu auch Andrea Berg: Diese Nacht ist jede Sünde wert, 2016, www.youtube.com/watch?v=wzDBEZvLVnc, 1. 7. 2022, oder Thomas Anders & Florian Silbereisen: Sie sagte doch sie liebt mich, 2018, www.youtube.com/watch?v=8-Mv16dbHFo, 1. 7. 2022, aber auch Helene Fischer: Atemlos, 2013, www.youtube.com/watch?v=haECT-SerHk; 1. 7. 2022.

75 Kerstin Ott: Regenbogenfarben, www.youtube.com/watch?v=jaeaiWuXUoo, 1. 7. 2022.

und wie wichtig es ist, dass dieses Thema jetzt auch im Schlager angekommen sei. Auch mehrere sehr berührende Feedbacks über verstorbene Angehörige finden sich, H. G. schreibt beispielsweise, dass sich seine Partnerin das Lied «gewünscht [hatte], als sie mit 46 Jahren verstarb ... es wurde bei der Beerdigung im Friedwald gespielt! Danke für Dein Lied «Regenbogen»». Das Regenbogensymbol wird hier zur Brücke ins Jenseits – eine Aneignung jenseits des Themas des Liedes. Der Song selbst sowie die Kommentare verweisen darauf, dass es weitgehend «normal» und gesellschaftlich akzeptiert ist, mit dem/der Partner:in zusammen zu sein, den/die man liebt, unabhängig von äusseren Vorbehalten. Sogar Andreas Gabalier, dessen oft als konservativ und homophob empfundene Lieder und Interviews zu Diskussionen um seine politische Gesinnung geführt haben,⁷⁶ hat mit *Liebeleben* (2021)⁷⁷ seinem Repertoire einen Song einverleibt, der die Liebe feiert und dabei auch Menschen einbezieht, die keine heterosexuellen feschen Dirndl und Buben sind, wie man sie bisher aus seinen Videos kannte.

Geradezu märchenhaft wird es bei Beatrice Egli; in ihrer Up-tempo-Nummer *Herz an* (2017)⁷⁸ läuft sie mit einem sympathischen Lächeln und offenen Blick durch eine in kaltes technisches Licht getauchte Alltagswelt und füllt diese mit bunten und natürlich-warmen Farben – sie verbindet etwa ein sprachlos gewordenes altes Ehepaar, hilft einem Jungen, Freunde beim Fussballspielen zu finden, oder hebt hier einer gestressten Angestellten den heruntergefallenen Lippenstift auf – diese öffnet daraufhin ihr Herz für ihre Umwelt und nimmt sich eine Auszeit. Die Musikpersona agiert hier als gute Fee, die Wünsche wie im Märchen erfüllt – eine etablierte Erzählform mit aktualisiertem Inhalt.⁷⁹ Auch hier werden Emotionen geteilt, wie von L.: «Ich mag eigentlich keine Schlager, bin eher für Metal,⁸⁰ aber Beatrice ist eine Ausnahme. Hab Gänsehaut bekommen. Diese Herzlichkeit und Liebe ist fühlbar ...». Achtsamkeit für sich selbst, für die Umwelt und Zugewandtheit anderen gegenüber, den Kopf aus- und das Herz anschalten, wie es im Liedtext heisst, sind Werte einer Gesellschaft im Selbstoptimierungsmodus.⁸¹ Die Utopien

76 Röhlig, Marc: Was ein Experte für Nazi-Liedgut zu Andreas Gabaliers Texten sagt (Interview mit Michael Fischer). In: Der Spiegel/Bento, 8. 2. 2019, www.spiegel.de/panorama/ist-andreas-gabalier-rechts-experte-fuer-nazi-liedgut-analysiert-seine-texte-a-7c6cbf73-b4f2-4505-95d3-78160bd56e53, 1. 7. 2022.

77 Andreas Gabalier: *Liebeleben*, www.youtube.com/watch?v=ECG72etNlsQ, 1. 7. 2022.

78 Beatrice Egli: *Herz an*, <https://youtu.be/a-lylxjggYw>, 1. 7. 2022.

79 Müske, Johannes: Erzählmuster und Deutungsangebote zum Börsengeschehen. In: *Vokus* 15/1 (2005), S. 116–135, www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200501/media/vokus2005-1-s116-135.pdf, 1. 7. 2022.

80 Es scheint ein Topos zu sein, dass man «eigentlich» keinen Schlager mag oder gar Metal. Ähnliche Kommentare finden sich auch unter anderen Songs, etwa von Roland Kaiser. Vermutlich wird hier versucht, dem eigenen Argument mehr Gewicht zu verleihen, indem der eigene Geschmack an Metal, der wohl als am weitesten vom Schlager entfernt imaginierten Musikrichtung, als Legitimation genutzt wird.

81 Wilke, Inga: Zum Verhältnis von Arbeit und Nicht-Arbeit in «Musse-Kursen». Ein ethnografischer Zugang zu erfahrenen Entgrenzungen und dem Wunsch nach Abgrenzungen. In: Stefan Groth, Sarah May, Johannes Müske (Hg.): *Vernetzt, entgrenzt, prekär? Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Arbeit im Wandel*. Frankfurt am Main, New York 2020, S. 193–210.

einer guten und lebenswerten Zukunft sind aus den «Zukunftslaboratorien»⁸² der Utopie-Festivals und Achtsamkeitskurse in der Gesellschaft angekommen – zumindest als Behauptung und Pose.

Aktuelle populärkulturelle Bezüge und ältere Erzählformen im Schlager

Warum operieren Schlager mit diesen stereotypen Narrativen? Zwei Annäherungen – beide betonen die einfache und schnelle Dekodierbarkeit und damit Vermarktbarkeit – sollen skizziert werden: einerseits intertextuelle Bezüge zu anderen Popgenres, andererseits bestehende Erzählformen, die weitaus ältere Formen aufgreifen.

Bildsprache, Sounddesign und Texte im aktuellen Popschlager sind in der Produktion vielleicht nicht ganz so «stylish» und definitiv «cleaner» als Popproduktionen, doch entspricht diese Gestaltung gängigen Mustern. Die märchenhaft-utopische Seite des Schlagers ist kein Zufall: Als moderne Märchen knüpfen Schlager an etablierte Erzählformen und Deutungsmuster an, zum Beispiel die glückliche Begebenheit und die Ökonomie der Wunscherfüllung, sie ermöglichen im Alltag ein kurzes Innehalten und dienen innerhalb von Emotionspraktiken dem Schaffen freudvoller Momente.

Viele gängige Topoi, beispielsweise die Künstler:innenpersona im Auto, im Club oder in Fantasiewelten, knüpfen an gängige Popmusik Sujets an. Der Schlager bildet hier keine Ausnahme – respektive andersherum: Der aktuelle Schlager ist gerade deswegen so erfolgreich, weil hier eine grosse Anschlussfähigkeit an aktuelle Popströmungen gegeben ist. EDM, Latino-Rhythmen, Hip-Hop und die entsprechenden Sujets und Farbfilter (Ferien, Wärme) bilden aktuelle Einflüsse, die das Genre jung und aufregend machen, sodass das Schlagerpublikum jünger und diverser geworden ist. Empirisch müsste dies genauer untersucht werden, doch berichtet die einschlägige Musikpresse, dass es immer mehr jüngere Schlagerfans gibt und es nicht mehr «out» ist, zu Konzerten von Helene Fischer, Andreas Gabalier und Co. zu strömen. Auch die Kommentarspalten sind mehrsprachig, was darauf hinweist, dass das Schlagerpublikum – wie die europäischen Gesellschaften insgesamt – heterogener geworden ist. Schlager wird nicht nur in Deutschland, Österreich und der Schweiz von unterschiedlichen Hörergruppen konsumiert, sondern hiesige Stars finden über die Onlineportale auch im Ausland ihre Fans und werden mit einer entsprechenden Klang- und Bildsprache positioniert. Auch hierin ist eine Transformation des Schlagers zu erkennen, der vorher nur mit dem Attribut «deutsch» auftrat.

82 Genner, Julian; Kuhn, Ina: Zukunft leben oder überleben? Wie Preppen und Utopie-Festivals ein gutes Leben jenseits der Gegenwartsgesellschaft imaginieren und erfahrbar machen. In: Dagmar Hänel, Ove Sutter (Hg.): Planen. Hoffen. Fürchten. Zur Gegenwart der Zukunft im Alltag. Münster, New York, S. 109–123.

Schlager als Indikator des Normalen

Der Beitrag untersucht am Beispiel aktueller Popschlager, wie sich dieses gemeinhin als «spiessig» wahrgenommene und wenig erforschte Genre in den letzten beiden Jahrzehnten transformiert hat und anschlussfähiger an aktuelle Popströmungen geworden ist. Auch wenn in aktuellen Popfeuilletons und in der Forschung Schlager oft noch nicht als legitimer Gegenstand anerkannt und untersucht wird, behauptet der Schlager höchst wandlungsfähig und erfolgreich seine Stellung im Popgeschäft. Der Erfolg beruht darauf, so meine Hypothese, dass die Erzählungen an popkulturell verbreitete Sujets und etablierte Erzählformen anknüpfen und damit besonders leicht zugänglich für Praktiken des *doing emotion* sind: Schlager sind eine «sichere Bank» im Gefühlsmanagement, nicht umsonst treten an vielen lokalen Festen Schlager-Coverbands auf, werden an Volksfesten Schlager gespielt und hören auch Gruppen jüngerer und älterer Leute mit Boomboxen und Smartphones Schlager.⁸³

Schlager betonen das «Normale», bestätigen dessen Gültigkeit und tragen so zur Selbstvergewisserung im gesellschaftlichen Normengefüge bei. Stetige musikalische und transkulturelle Einflüsse sind für diese Entwicklungen wichtig, man denke etwa an die Comedian Harmonists, die schon von der *Blume von Hawaii* (1931) oder der *Schönen Isabella von Kastilien* (1932) sangen und entsprechende Musikstile respektive deren stereotyp-ironische Anverwandlungen in ihre Kompositionen aufnahmen, oder an Helene Fischers *Vamos a Marte* (2021) mit spanischen Textzeilen und einem Feature des Latin-Popsängers Luis Fonsi. Durch global zirkulierende kulturelle *flows*⁸⁴ können Stile, Traditionen und so weiter zur selben Zeit am selben Ort anwesend sein und für Akteur:innen wichtige Identifikationspotenziale bieten. Es ist heute eine Selbstverständlichkeit, dass mit Giovanni Zarrella ein Sohn italienischer Einwanderer eine grosse Samstagabendshow im Ersten moderiert und italienisch und deutsch singt, ebenso Beatrice Egli, die als Schweizerin in Deutschland DSDS gewann. Medien spielen für den globalen kulturellen Austausch beziehungsweise die Verbindungen eine zentrale Rolle, seien es einflussreiche Agenturen wie MTV und andere Sender, die einst mächtige *gatekeeper* der globalen Musikströme waren, oder heute die Unterhaltungsplattformen und sozialen Medien, die als Kommunikationsplattformen einen direkteren Austausch audiovisueller Botschaften ermöglichen und methodisch grosses Potenzial für ethnografische Forschungsansätze haben. Diese vorläufigen Befunde stellen die Kompensationsthese infrage, dass eine unmündige Masse passiv Süßwaren konsumiert, um für kurze Zeit der Realität zu entfliehen. Vielmehr sind aktive

83 Zwei Szenen aus dem Bahnverkehr, wie sie öfter beobachtet werden können. Freitagmittag im Regionalzug Richtung Konstanz: Reisegruppe von Frauen (über 50) auf dem Weg in die Ferien, sie hören und singen mit, unter anderem: *Du schöner Bodensee* (Interpret:in unbekannt), *Hulapalu* (Andreas Gabalier), 15. 7. 2022; am Samstagvormittag ist ein Junggesellenabschied (Männer Ende 20, Anfang 30) auf dem Weg nach Freiburg, sie hören Italo-pop (*Lasciatemi Cantare*, Solo Noi von Toto Cutugno), aber auch eine Ballade wie *Freiheit* von Marius Müller-Westernhagen, ansonsten eher Rock und Funk, 16. 7. 2022.

84 Appadurai, Arjun: *Modernity at Large*. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis 1996, passim.

Aneignungsweisen, die sich als Emotionspraktiken beschreiben lassen, Teil des Schlagerkonsums.

Zu fragen ist weiter nach Rezeptionskontexten und Motiven der Schlagerhörer:innen: Warum genau werden Schlager im persönlichen Alltag konsumiert und programmiert, beispielsweise in Unterhaltungssendungen im Fernsehen, auf Parties oder als Begleitmusik im Radio? Was wird an ihnen geschätzt, auch von Publika, die eine gewisse Abneigung gegen den Schlager formulieren, jedoch die Professionalität und harte Arbeit anerkennen (Ehrlichkeit und Authentizität der Stars scheinen beim Schlager besonders wichtig zu sein)? Zu einem Forschungsprogramm, das den Schlager als popkulturelles Phänomen ernstnimmt und nicht desavouiert, gehörte zunächst eine Analyse der Frage, inwiefern die Bemühungen, den Schlager aus der legitimen Popkultur diskursiv auszugrenzen, als Grenzarbeit⁸⁵ gelesen werden können, durch die sich Kulturarbeit und Popkulturforschung zu legitimieren suchen. Teil einer solchen Untersuchung müsste auch die systematische Beschreibung der unterschiedlichen Szenen, Themen, Sujets und Bilderwelten des Schlagers und der historischen und popkulturellen Referenzen sein, denn der Popschlager, der hier im Fokus stand, bildet nur einen kleinen Ausschnitt dieses sehr breiten Genres. Im Zusammenhang mit dem Pop ist nicht nur zu fragen, wo der Schlager sich dem Pop annähert, sondern auch, wie sich Pop- und Indiekünstler:innen aus dem Schlagerfundus bedienen. Acts wie Blumfeld/Jochen Distelmeyer oder die hyperartifizielle Persona von Christian Steiffen sind ohne die Reibung mit dem Schlager nicht denkbar, da ihre Ästhetisierungsstrategien auf den als bekannt vorausgesetzten Zeichen des Schlagers aufbauen. Vermutlich bestehen allerdings keine Verbindungen dieser Indieszenen mit den Hörer:innen der grossen Stars – womit einmal mehr Fragen zu kulturellem Kapital und sozialer Abstandswahrung durch distinkten Konsum angesprochen sind. Gerade die Untersuchung solcher Verbindungen von Medientexten, Bildprogrammen und Klängen, Rezeptionsweisen, Diskursen und der politischen Dimension der Populärkultur sind Kernanliegen der Kulturwissenschaften, die wiederum weit über den Schlager hinausreichen und ein lohnendes Untersuchungsfeld bilden.

85 Gieryn (Anm. 34).

zurück

Buchbesprechungen

Comptes rendus des livres

Monika Gisler: Zwischen Wissenschaft, Gesellschaft und Politik. 75 Jahre Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Unter Mitwirkung von Samuel Amstutz, Christian Leder und Mitarbeitenden des Center for Higher Education and Science Studies der Universität Zürich.

Basel: Schwabe, 2022, 202 S.

Anders als die zum 25- und zum 50-Jahre-Jubiläum erschienenen Publikationen, die sich aus zahlreichen Einzelbeiträgen verschiedener Autor:innen zusammensetzen und es den Leser:innen überlassen, sich selbst ein Gesamtbild der Institution zu verschaffen, ist die anzuzeigende Jubiläumsschrift zum 75. Geburtstag der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) eine monografische Darstellung, die trotz teilweise kollaborativer Entstehung wie aus einem Guss daherkommt. Im Zentrum stehen die Entstehungsgeschichte, die Entwicklung und die Stellung der SAGW in – wie der Buchtitel andeutet – Wissenschaft, Gesellschaft und Politik (sowie Verwaltung), wobei das erste halbe Jahrhundert mit 120 Seiten deutlich mehr Platz einnimmt als das letzte Vierteljahrhundert mit 35 Seiten. Das von der Historikerin Monika Gisler verantwortete Buch, das sich

aus Vorwort, Einleitung, neun mehr oder weniger chronologischen Kapiteln, Epilog, Anmerkungen und Anhang zusammensetzt, versucht dabei einerseits eine kritische Distanz zur Auftraggeberin SAGW zu wahren, andererseits der Falle einer teleologischen Geschichtsschreibung auszuweichen. Beides gelingt, soweit sich dies ohne vertieftes Quellenstudium beurteilen lässt, gesamthaft gesehen gut.

Die SAGW wurde 1946 als Schweizerische Geisteswissenschaftliche Gesellschaft gegründet und 1985 in Schweizerische Akademie der Geisteswissenschaften umbenannt; Anfang der 1990er-Jahre folgte die (längst fällige) Ergänzung des institutionellen Namens um die Sozialwissenschaften. Im Unterschied zu vielen wissenschaftlichen Akademien im Ausland sind die SAGW und ihre Pendanten aus anderen Wissenschaftsbereichen, die seit 2006 als Akademien der Wissenschaften Schweiz auftreten, «[k]eine Gelehrtenengesellschaften, sondern demokratisch organisierte, im Vereinswesen verhaftete Institutionen» (S. 152). Einzelpersonen können nicht Mitglieder der SAGW werden – allenfalls Ehrenmitglieder –, sondern nur geistes- und sozialwissenschaftliche Fachgesellschaften. Als Dachorganisation ist die SAGW «die Stimme eines heterogenen Ensembles aus wissenschaftlichen Fachdisziplinen» (S. 11),

die gegenwärtig 62 Mitgliedsgesellschaften umfasst, die in sieben Sektionen organisiert sind. Die Mitglieder dieser Fachgesellschaften wiederum sind oftmals Einzelpersonen, sowohl akademische Profis als auch interessierte (und zum Teil äusserst sachkundige) Laien. Das nicht immer spannungsfreie Verhältnis zwischen diesen beiden Gruppen, das etliche Fachgesellschaften, beispielsweise die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, stark prägt, wird im Buch leider nicht näher thematisiert.

Als einen «roten Faden» in der Geschichte der SAGW (S. 157) arbeitet die Autorin den konstanten Legitimierungsdruck heraus, der auf den Geistes- und Sozialwissenschaften und damit auch auf der SAGW lastet(e): die Notwendigkeit, unermüdlich die Relevanz dieser wissenschaftlichen Disziplinen aufzuzeigen und sich gegenüber den Naturwissenschaften und der anwendungsorientierten Forschung mit ihrer wirtschaftlichen Verwertungslogik zu behaupten. Wenn es um die Verteilung von Forschungsgeldern ging, kam denn auch wiederholt der Eindruck auf, die Geistes- und Sozialwissenschaften seien, wie es in einem Schreiben von 1950 an den Bundesrat betreffend den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) heisst, «zu kurz gekommen» (S. 62). Zwar stellten die Gründung des SNF im Jahr 1952, der Bundesratsbeschluss über die Unterstützung der wissenschaftlichen Gesellschaften von 1975 und das Forschungsgesetz von 1983 wichtige Meilensteine in der Forschungsförderung dar; verschiedene Vergabeentscheide zeugten jedoch von einer anhaltenden Benachteiligung geistes- und sozialwissenschaftlicher Forschungsprojekte. Im Buch kommt die grundsätzliche Schwierigkeit, in der Analyse trennscharf zwischen den Geistes- und Sozialwissenschaften auf der einen Seite und der Institution SAGW auf der anderen Seite zu unterscheiden, nicht explizit zur Sprache. Es scheint aber, dass viele der Probleme und «Angriffe»

(S. 174), mit denen sich die SAGW in der Vergangenheit konfrontiert sah – und zum Teil noch immer sieht –, im Wissenschaftssystem als solchem begründet liegen und nur bedingt mit der SAGW zu tun haben. Deren Einflussmöglichkeiten sollten nicht überschätzt werden.

Dass die Stellung der Geistes- und Sozialwissenschaften bis heute nicht unangefochten ist, verdeutlicht anekdotisch eine 2015 im Nationalrat eingereichte Interpellation der Schweizerischen Volkspartei mit dem Titel «Masse statt Klasse?», die danach fragte, ob es auf dem schweizerischen Arbeitsmarkt «überhaupt eine Nachfrage» nach den «Tausenden Studienabgängern beispielsweise in Psychologie, Ethnologie, Soziologie, Geschichte, Kultur- und Kunstwissenschaften» gebe. Die SAGW, die im Laufe der Jahre «zunehmend selbstbewusst» auftrat (S. 174), konterte 2016 mit einer «Charmeoffensive» (S. 168) unter dem Slogan «It's the humanities, stupid!» und wies mit 18 Fragen und Antworten detailliert nach, was alles die Geisteswissenschaften zu leisten imstande seien (<https://abouthumanities.sagw.ch>). In diesem Zusammenhang wäre eine Problematisierung des Begriffs Humanities wünschenswert gewesen, führt dessen unkritische Verwendung doch zu einer sprachlich-konzeptionellen Verkürzung des Begriffs Science – und damit von Wissenschaft insgesamt – auf die Naturwissenschaften.

Die sprachlich wie inhaltlich eher luftig geschriebene Publikation, die mit zahlreichen Kastentexten, Abbildungen und digitalisierten Dokumenten aufwartet, vermittelt einen guten, wenn auch meist an der Oberfläche verbleibenden Einblick in 75 Jahre SAGW und Wissenschaftspolitik. Bei der Lektüre stösst man auf viele bekannte Personen, Institutionen und Projekte, die ruhig etwas vertiefter hätten dargestellt, kontextualisiert, analysiert werden dürfen. Zu bedauern ist, dass von diesem Buch, das auch als Open-Access-

E-Book verfügbar ist (<https://dx.doi.org/10.24894/978-3-7965-4421-7>), (noch?) keine französischsprachige Parallelausgabe vorliegt – übernimmt die SAGW doch eine wichtige Vermittlungsfunktion zwischen den verschiedensprachigen Landesteilen und «[w]ar das Gleichgewicht zwischen Deutschschweiz und Romandie über die ganzen Jahre hinweg diskussionslos gegeben gewesen» (S. 141).

Wirkliche Feststimmung lässt die vorliegende Festschrift beim Rezensenten nicht aufkommen. Dies liegt freilich nicht an der besprochenen Publikation, die durchaus zu empfehlen ist, sondern am schwierigen Umfeld, in dem sich die Geistes- und Sozialwissenschaften befinden. In struktureller, finanzieller und kompetitiver Hinsicht bestehen nach wie vor etliche Herausforderungen.

DAVID ZIMMER

**Ulrich Hägele, Judith Schühle (Hg.):
SnAppShots. Smartphones als Kamera.**

Münster: Waxmann, 2021 (Visuelle Kultur, 14),
229 S., Ill.

Die Tagung *SnAppShots. Smartphones als Kamera* der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde fand im Oktober 2020 coronabedingt online statt. Das Thema des hier zu besprechenden Tagungsbandes ist topaktuell. Es geht um den Siegeszug des Smartphones und um seine Funktion als Kamera. Jedes Smartphone besitzt eine eingebaute Kamera. Durch den unmittelbaren Zugriff auf den täglichen Begleiter mutiert sie zur Handkamera, mit der sich ganze Filme mitsamt unterlegter Musik und Dialogmitschnitt produzieren lassen. Ulrich Hägele und Judith Schühle eröffnen den Band, der insgesamt 16 Beiträge enthält. Sie erörtern die Bedeutung der Digitalisierung in der heutigen Arbeitswelt und Alltagskultur. Aber vor allem zeigen sie die

thematische Zuordnung der einzelnen Texte zum Wirkungsbereich des Smartphones auf: Selfies als Therapie zur Ich-Stärkung, digitale Fotografien in Museen und Galerien, nachhaltige Langzeitarchivierung des digitalen Materials, Feldforscher in Sibirien, in den USA und in Costa Rica, Nutzung durch Instagram-Künstler und schliesslich Einsatz des Smartphones als Akteur im interaktiven Unterricht.

Die Frage, ob das Smartphone eine therapeutische Wirkung haben kann, nimmt im gesamten Tagungsband breiten Raum ein. Gemeint ist das Selfie, das zurzeit allgegenwärtig ist. An einem Beispiel wird gezeigt, wie ein Selfie seine optimale Wirkung entfaltet und auf Instagram mit den Follower:innen geteilt wird. Die psychotherapeutische Wirkung besteht in der Ich-Stärkung der Fotografin. Maja Jerrentrup fügt hinzu, dass die Wirkung nur von kurzer Dauer sei. Das Selfie müsse deshalb täglich erneuert, verbessert oder ersetzt werden.

Für Museen stellt sich die Frage, wie mit Smartphone-Bildern umgegangen werden soll, und zwar sowohl in ausstellungstechnischer wie in archivalischer Hinsicht: Als Ausstellungsobjekt erobern die Smartphonebilder die Ausstellungssäle, wobei sich das Hochformat, auch Porträtformat genannt, immer mehr durchsetzt, vor allem bei Videos. Die Breitleinwand des Films hat unsere Wahrnehmung so sehr geprägt, dass das Hochformat, aber auch das quadratische Format, noch immer ungewohnt wirken. Das Bildformat wird vom mobilen Endgerät vorgegeben, das Format wirkt aber auf unsere Wahrnehmung zurück. Man möchte sagen: Nichts ist Zufall und alles hat Folgen. Während Selfies in Museen heute neben Gemälden gezeigt werden – ein Ausweis ihrer zunehmenden Wertschätzung –, ist ihr ephemerer Charakter eine Herausforderung für die Langzeitarchivierung. Regelmässige Backups, die Hinterlegung von Passwörtern, die Umwandlung in

neuere Speicherformate sind archivalische Herausforderungen. Dazu gehört auch die sichere Langzeitarchivierung von frühem Fotomaterial, das besondere Anforderungen an Temperatur oder Luftfeuchtigkeit oder Brandschutz stellt. Die Archivierung der Smartphone-Bilder – meist Schnappschüsse – ist deshalb wichtig, weil sie nicht nur Geschichte schreiben, sondern in ihrer dokumentarischen Funktion auch Material für die zukünftige Geschichtsschreibung liefern können.

Eine besondere Stellung nehmen drei Beiträge ein, die von der Arbeit dreier Feldforscher berichten. Alle drei verwenden den Schnappschuss, um das Alltägliche einzufangen. Tatjana Hofmann befasst sich mit Dmitrij Markov, der Moskau verliess und sich in Sibirien niederliess. Mit seinen quadratischen Bildern zeigt er das Leben der Menschen in Pskow und Umgebung. Er fotografiert zum Beispiel Menschen auf dem Weg zur Arbeit, wie sie frühmorgens auf den Bus warten. Diese Bilder sind nur auf den ersten Blick banal, zeigen sie doch die Beziehungen zwischen den Menschen in durchaus schönen Kompositionen. Nichts ist gestellt, aber das Auge des Fotografen schafft ein kleines Kunstwerk. Zuweilen erinnern die Fotos an die Gemälde Edward Hoppers. Die Idee eines Tagebuchs aus lauter Schnappschüssen vermag zu überzeugen, obwohl sich der Rezensentin eine kaum erträgliche Trostlosigkeit präsentiert. Juancho Betancourt erfand das Projekt «Iden-tica», das Sophia Bokop beleuchtet. Dabei handelt es sich um eine Erkundung der Identität Costa Ricas. Aus Venezuela kommend, wollte er die Unterschiede, die er in der Karibik vorfand, festhalten. Dabei fotografierte er typische Schilder, die ihm in den Strassen von San José begegneten, vor allem Reklameschilder von Restaurants, die «gallo pinto», das Nationalgericht mit Huhn, anpreisen. Wie bei Markov geht es um die ärmliche Bevölkerung, ihren Überlebenswillen und ihre Überlebenskunst.

Bei Hanna Vogel steht das Werk Stephen Shores im Zentrum, dessen Werk sich um die eigene Person und die Zumutung, von einem Dollar und einer Mahlzeit am Tag leben zu müssen, dreht.

Die beiden letzten Beiträge gehen auf didaktische Möglichkeiten ein, wie Lernende den Unterricht aktiv mitgestalten können. Christoph Muckel stellt goAIX! vor, ein Projekt zur virtuellen Erforschung historisch-kulturell bedeutender Stätten wie Museen, Kirchen, Synagogen etc. Charakteristisch ist ein Zusammenspiel von analogem Unterricht, Besichtigung sowie virtueller Exkursion, um Veränderungen sichtbar zu machen.

Der gemeinsam verfasste Beitrag von Julian Happes, Charlotte Neubert und Julian Zimmermann befasst sich mit dem Einsatz des Smartphones im Unterricht, insbesondere im Geschichtsunterricht.

Insgesamt handelt es sich um einen anregenden Band, der die Möglichkeiten des Smartphones als Forschungs- und Alltagsgegenstand unter verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet.

PAULA KÜNG-HEFTI

Peter Hinrichs, Martina Röthl, Manfred Seifert (Hg.): Theoretische Reflexionen. Perspektiven der Europäischen Ethnologie.

Berlin: Reimer, 2021, 235 S.

Es ist nicht fair, Bücher nach dem Klappentext auf dem Buchrücken zu beurteilen, der naturgemäss verkürzt sein muss. Beim anzuzeigenden Band allerdings weist der Klappentext auf das Problem hin, das der Rezensent mit dem Band hat – und das vor allem etwas über Leserwartung des Rezensenten aussagt. Im Klappentext ist zu lesen: «Neun Autor*innen stellen Theorien und Konzepte wie etwa Figuration, Narration, Subjektivierung oder Assemblage vor. Mit ihren begriffsanalytischen Präzisierungen bieten sie neue Denkanstösse für das

kulturanalytische Arbeiten und regen auf diese Weise die Diskussion zum Verhältnis von Theorie und Empirie an.» Diese Ankündigung wird in der Einleitung ausgeführt: Der Band gehe «von den Anliegen aus, Relevanz und Notwendigkeit von Theoriearbeit deutlich zu machen und Einsichten in wesentliche Theoriediskussionen [...] zu ermöglichen» (22). Als weiteres Ziel wird genannt, man wolle einen «begriffsanalytischen Werkzeugkasten» erarbeiten, «der auf der Basis von Theoriearbeit im eigentlichen Sinne fusst» (22).

Diese Ankündigungen rufen beim Rezensenten grundsätzliche Fragen hervor: Geht es den Herausgeber:innen um Theorien, um Konzepte oder um Begriffe? Geht es um Theorie-Praxis-Relationen? Ist das Buch ein Handbuch, eine Einführung, ein theoriereflektiver Ausblick? Wird hier Wissenschaftsanthropologie betrieben oder entwickeln die angekündigten Beiträge je eigene theoretische Programme, gleichsam als Ausruf einer paradigmatischen Wende im Theoriehaushalt des Fachs? Für den Rezensenten bleiben diese Fragen ungeklärt.

Während der Begriff *Assemblage*, den Gisela Welz vorstellt, eindeutig im Denken von Deleuze und Guattari zu verorten ist – mit latourschen Weiterführungen –, ist es fraglich, ob es *die Assemblagetheorie* im Sinne des arg angestaubten Robert K. Merton gibt, dessen «Theorie der Theorie» in der Einleitung als wissenschaftstheoretisch immer noch gültig vorgestellt wird. Wie verhält sich dazu dann aber der Begriff Verantwortung, anhand dessen Ingo Schneider eine politisch gelesene, aber recht konventionelle Fachgeschichte der Postvolkskunde skizziert, jedoch keine Verantwortungstheorie vorstellt. Silvy Chakkalakal wiederum entfaltet eine postkoloniale Lektüre des eliaschen *Figurationskonzepts*, die als scharfsinnige Eigenleistung gelten kann, aber keine breite kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit

dem Konzept repräsentiert, sondern Chakkalakals idiosynkratische Theoriearbeit. Ganz anders, nämlich handbuchartig, stellt Moritz Ege die Begriffe Konjunktur und Konstellation als analytische Kategorien dar, die sich durch Amalgamierung gramscianischer Geschichtstheorie und der Gegenwartsanalyse der Cultural Studies ergeben hätten. Nochmal einen anderen Zugang wählt in einem Beitrag zur Trias Erzählen – Wissen – Hegemonie Ove Sutter, der überraschenderweise die einschlägigste Theorietradition nicht erwähnt: Bis auf Roland Barthes führt er keine genuinen Erzähltheoretiker:innen auf, an denen es mit Blick auf die Begriffstrias alles andere als mangelt – man denke nur an Ricœur, Bal oder Lotman. Dem Rezensenten, der Erzähltheoretisches erwartet hat, scheint es kurios, dass Sutter zwar Louis Althusser zitiert, bei dem es kaum ums Erzählen geht, aber nicht auf Algirdas J. Greimas eingeht, dessen Erzähltheorie in Auseinandersetzung mit Althusser entstand. In Sutters Beitrag lernt man also weniger etwas über Erzähltheorie als darüber, wie der Begriff des Erzählens mit bestimmten Theorien zusammengeht, die für Sutters eigene Forschungen relevant sein mögen, aber nicht das Erzählen selbst theoretisieren, etwa die Handlungs- beziehungsweise Praxistheorien von Pierre Bourdieu oder Andreas Reckwitz.

Unklar bleibt auch, inwiefern die Beiträge als «theoretische Angebote (aus dem Fach für das Fach)» zu verstehen sind. Liest man die grossen Namen, die in den Beiträgen für ein theoretisches Programm stehen – Hall, Bourdieu, Latour etc. –, wird vor allem deutlich, wie prekär die Kategorie Fach ist, da keine Fachtheorie der empirischen Kulturwissenschaft (EKW) im engeren Sinne existiert. Welchen theoretischen Nutzen hat dann aber der Terminus Fach, wenn im Theoriealltag EKW-Fachlichkeit dadurch erreicht wird, dass die Fachgrenze permanent überschritten wird?

Zudem bieten die aufgeführten Theoretiker:innen nicht unbedingt neue Denkanstöße, vielmehr bilden sie lediglich den Kanon der klassischen Theorie-(Post-)Moderne ab, die von den 1920er- (Gramsci, Benjamin) bis zu den 1990er-Jahren (Latour, Haraway) reicht. Der Rezensent fragt sich, warum ein theoriereflexiver Band nicht über die Konstruktion und historische Situiertheit eines solchen Korpus nachdenkt, auf dessen Textbasis «Theoriearbeit» stattfinden soll.

Wie unstimmig der Band komponiert ist, wird in den Augen des Rezensenten deutlich, wenn man einen anderen kürzlich erschienenen Band zur Hand nimmt, der einen ähnlichen Titel trägt: In dem von Heimerdinger und Tauschek 2020 besorgten Einführungswerk *Kulturtheoretisch argumentieren* folgen die einzelnen Beiträge einer bestechend klaren Struktur, sodass deutlich ist, an wen sich das Werk im Hinblick auf welche Leserwartung richtet und an wen nicht; das bleibt beim anzudeutenden Werk unklar.

Insgesamt entsteht so ein uneinheitlicher Leseindruck, weil jeder Beitrag einer eigenen Darstellungslogik folgt und an sehr unterschiedliche Publika adressiert zu sein scheint. Das ist schade, weil die Beiträge für sich besehen dem Rezensenten mehrheitlich gefallen haben. In ihrer Zusammenstellung aber wird die Erwartung enttäuscht, dass sie zu einem einheitlichen Werk gehören; das Ganze ist eben doch manchmal weniger als die Summe seiner Teile.

Dieses Manko liegt massgeblich an der unklaren Konzeption des Bandes, die die Einleitung vornimmt. Hier werden Zuschreibungsfragen aufgeworfen, ohne dass für den Rezensenten ersichtlich wird, wer hier eigentlich wem etwas zuschreibt: Hat, in den Augen der Herausgeber:innen, die empirische Kulturwissenschaft heute tatsächlich in Gänze ein Theoriedefizit? Oder ist dies eine (Fremd-/Eigen-)Zuschrei-

bung, die die Herausgeber:innen bloss referieren, und eigentlich ist das Fach doch sehr theorieaffin? Das Kardinalproblem der Einleitung sieht der Rezensent darin begründet, dass diese Fragen anklingen, aber nicht beantwortet und vor allem nicht ihrerseits heuristisch ausgewertet werden.

Diese Fragen hätten nämlich den Gedanken provozieren müssen, dass die Rede von Theorieaffinitäten oder Theoriedefiziten ein Topos in den Selbst- wie Fremdbeschreibungen ausnahmslos aller Geistes- und Sozialwissenschaften ist. Es ist mithin eine der stabilsten Unterscheidungen im internen wie externen *boundary making* von Fächern, auf Theorieaffinitäten oder Theoriedefizite hinzuweisen. Zum stereotypen Figurenarsenal der Geschichtswissenschaft gehören beispielsweise der Landeshistoriker, der jedes Landesarchiv auswendig kennt, aber noch nie von Foucault gehört hat, sowie die Foucault-Kennerin, die zwar alle *Dit-et-écrits*-Bände auf Französisch gelesen hat, aber noch nie in einem Archiv war. In der *folk lingua* der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft sind gar die Bezeichnungen Theoriefuchs und Archivratte eingeführt, mit denen das eigene Fach geordnet wird, etwa indem Geschichtsinstitute als Heimat von «Archivratten» (Heidelberg!) oder von «Theoriefüchsen» (Bielefeld!) gelten – Valentin Groebner hat dazu den sehr witzigen Text *Theoriegesättigt. Ankommen in Bielefeld 1989* verfasst.

Das, was die Einleitung als genuines Merkmal der EKW hervorhebt, scheint dem Rezensenten also allgemeines Kennzeichen eines – mit Rudolf Stichweh gesprochen – binnendifferenzierten Fachsystems zu sein, das in seiner externen Kommunikation auf andere hochgradig binnendifferenzierte Fachsysteme stösst: EKW-Theoriefüchse können dann mittels der Theorieaffinitäten/-defizitesemantik über positivistische Feldforschungsratten schimpfen, um sich mit den Geschichtstheoriefüchsen zu solidarisieren, die ihren Archivratten vorwer-

fen, zu verkennen, dass das Landesarchiv nur in einer Macht-Wissen-Assemblage Geltung erfahre.

Kurzum: Dem Band hätte es gutgetan, mit einer praxeologischen Fachtheorie das eigene Tun hinsichtlich seiner fachkonstitutiven Effekte zu hinterfragen und dabei mitzubedenken, dass Fächer nicht zuletzt dadurch entstehen, dass repräsentationsstarke Sprecherfiguren assertive Sätze in Einführungs- beziehungsweise Orientierungswerke hineinschreiben. Dem vorgelagert ist das Hauptmonitum, dass die Gattung des Bandes dem Rezensenten nicht klar ersichtlich wird. Dieser Leseindruck wird dadurch verstärkt, dass der Rezensent gleichzeitig den überaus klaren Band von Heimerdinger und Tauschek sowie das ebenfalls sehr überzeugende begriffsanalytische kulturwissenschaftliche Glossar von Schmidt-Lauber und Liebig gelesen hat, wodurch bei der Lektüre immer mitgefragt wurde, was Band A anders macht als Band B und C. Dieses Rezeptionsbias möge bei der Lektüre der Rezension berücksichtigt werden.

SEBASTIAN DÜMLING

**Lajos Kemecsi, Zsuzsa Szarvas (Hg.):
Néprajzi értesít 2021.**

Budapest: Néprajzi Múzeum, 2021 (Annales musei ethnographiae, 101), 248 S. Ill.

Der 101. Band des ethnografischen Jahrbuchs aus Budapest ist ein Jubiläumsband zu Ehren der hundert zuvor erschienenen Ausgaben der Monografienreihe. Das Jahrbuch erschien erstmals 1900 als Beilage von bescheidenem Umfang zur Zeitschrift *Ethnographia*, ab 1935 dann selbständig. Es fiel umständehalber während der beiden Weltkriege und in deren Folge insgesamt rund zwanzigmal aus. So erklärt sich die Verzögerung des Jubiläums. Inhaltlich widmen sich die elf Artikel (die einleitenden Texte der beiden Herausgeber inbegrif-

fen) der Entstehung der ethnografischen Sammlung und dem Werdegang des Ethnografischen Museums von Budapest. Anlass zu einem chronologischen Vorgehen gab wohl die Tatsache, dass im Rahmen des Liget-Projekts, einer urbanistischen Aufwertung des gleichnamigen öffentlichen Parks, ein eigenes Gebäude für das Ethnografische Museum konzipiert wurde in der Erwartung, dass Lage, Grösse und Funktionalität der Räumlichkeiten der Aufgabe des Museums als Hüterin eines nationalen Erbes gerecht würden.

Das Stadtwäldchen Liget, das vor etwa 120 Jahren die wichtigsten Sehenswürdigkeiten (Gross-)Ungarns *en miniature* nach Budapest brachte, muss neuen Bedürfnissen Platz machen. Wann der Umzug stattfinden wird, ist noch unklar, aber die Kurator:innen wollen auf jeden Fall die grosse Dauerausstellung beibehalten und modernisieren sowie das Publikum interaktiv einbeziehen. Der Jubiläumsband soll auch das Ausland erreichen, deshalb ist der ganze Band auf Englisch erschienen, während in früheren Bänden Abstracts beigelegt wurden.

Der erste Artikel von János Gyarmati heisst nicht zufällig «The Very Beginning». Die ersten Gegenstände der volkskundlichen Sammlung wurden in einem Seitentrakt des Nationalmuseums gelagert. Initiator der Kollektion war János Xantus (1825–1894), der unter anderem Artefakte bei Indianern in Nordamerika für mehrere Museen in Europa sammelte. Die materielle Volkskunde ist bis heute die Basis des Ethnografischen Museums von Budapest geblieben. Péter Granasztói beschreibt sodann in «Between Barn and Grammar School» die wechselnden Unterkünfte dieses im Entstehen begriffenen wissenschaftlichen Fachs, das sich erst noch etablieren musste. Erster Direktor wurde János Jankó (1868–1902), ein Spezialist für das archäologisch gehobene Fischerhandwerk in Ungarn und in Finnland; Jankó ist bis

heute eine der wichtigsten Gründerfiguren der Museumskollektion, und er war es, der sie aus dem Nationalmuseum in die Unabhängigkeit an der Csillag-Strasse führte. Das Gebäude war geeignet, aber die Miete teuer, so wurde die Sammlung in einer Art Scheune untergebracht, die bei den Neujahrsfeierlichkeiten 1896 als Ausstellungshalle gedient hatte. Bei zwei heftigen Gewittern kam das wertvolle Gut zu Schaden, und es musste dringend eine Lösung gefunden werden. Es gab sogar einen Plan, ein eigenes Museum bauen zu lassen, doch dazu kam es nicht. «C'est le provisoire qui dure», sagen die Franzosen. Und so entschied der Direktor des Nationalmuseums Bálint Hómann (1855–1951), der zu Rate gezogen wurde, dass das neue Fach in einem Gymnasium eine neue Heimat finden sollte. Der Bestand konnte gerettet werden, aber die Schule war weit weg vom Zentrum gelegen. Heute ist das Museum in einem Prachtbau am Kossuth tér 12 beheimatet, der ursprünglich für das Obergericht entworfen und gebaut worden war. Bei aller Monumentalität ist aber für Ausstellungen und vor allem für Forschung und für Administrationsarbeiten wenig Platz. Immerhin drückt der Standort die Bedeutung aus, die heute dem Fach beigemessen wird.

Lajos Kemecci denkt in «The Politics of Memory and Ethnographic Museums» über die zukünftige Aufgabe der ethnografischen Museen im Allgemeinen und über die des Museums von Budapest im Besonderen nach. Als gegenwärtiger Direktor verantwortet er die Ausrichtung des Hauses. Ethnografie ist geprägt von der Vergangenheit, und so gilt es, die Artefakte dem Publikum näherzubringen. Das Museum hat eine gesellschaftliche Aufgabe. Der bevorstehende Umzug in ein nach Wunsch errichtetes neues Gebäude ist eine Chance, aber auch eine grosse Herausforderung an das ganze Team. Der Schluss des vorliegenden Bandes öffnet Perspektiven, auf die ich zurückkommen werde.

Die beiden folgenden Artikel gehen auf das Lebenswerk zweier Feldforscher ein: Tímea Batas, «On the Trail», befasst sich mit Gábor Szinte (1855–1914), und Emese Szojka, «Anatomy of a Collection», berichtet über Lajos Fülep (1885–1970). Die beiden Forscher hatten einen unterschiedlichen Hintergrund und unterschiedliche Karrieren, aber beide sammelten mit deutlich pädagogischem Eifer und Erfolg ungarische Volkskunst. Sie hielten sie grafisch und fotografisch fest und liessen im Zeichenunterricht ungarische Motive zeichnen. Dabei wurden sie von namhaften Zeichenlehrern unterstützt. Ihre Sammlungen kamen nach ihrem Tod ins Ethnografische Museum von Budapest. Gábor Szinte sammelte Székler-Tore in ganz Siebenbürgen und wurde vor allem für seine fotografischen Dokumentationen berühmt. Lajos Füleps Kollektion, die er stets mit sich führte, überrascht mit 54 farbigen Zeichnungen, die von kleinen Mädchen im Zeichenunterricht angefertigt wurden. Sie stellen das Dekor einer Hochzeitstruhe dar. Es sind die Wünsche zukünftiger Bräute, ganz naiv gemalt, zum Teil nach städtischer Mode mit spitzen Schuhen, zum Teil in ungarischer Tracht. Die dargestellte junge Frau sitzt auf einem eleganten Stuhl, der Stuhl neben ihr ist leer, da zum Zeitpunkt der Anfertigung des kleinen Kunstwerks der Bräutigam noch nicht feststand. Die 54 Zeichnungen sind nur ein Bruchteil jener, die in der Zwischenkriegszeit entstanden. Der Jubiläumsband ehrt Lajos Füleps Kollektion mit einem ganzseitigen Farbdruck.

Mónika Lackner und Zsuzsanna Tasnádi haben ihrem Artikel «Old and New Embroideries» das Ladenschild von Jolán Ferenczi vorangestellt. Jolán Ferenczi (1881–1961) wurde in Nagyszombat (Trnava, Slowakei) geboren. Sie war die Älteste von fünf Kindern und übernahm früh Verantwortung, da der Vater, Ingenieur und Unternehmer, früh starb. Sie besuchte eine Mädchenschule in Pozsony (Bratislava, Slo-

wakei) mit Schwerpunkt Handarbeiten. Zwar behauptete sie stets etwas kokett, sie habe keine Ausbildung erhalten und alles selbst erlernen müssen, doch eine solide Kenntnis der ungarischen Volkskunst und ihrer Trachten ermöglichten ihr ein selbständiges Leben als Händlerin, Vermittlerin und Expertin in der Verbreitung der berühmten ungarischen Stickereien. Dabei kam ihr, neben der Tradition der gewichtigen Aussteuer für die Mädchen auf dem Lande, der Tourismus entgegen. Ferenczi begann ihre Tätigkeit mit 19 Jahren, kaufte bei den Bauern, was sie nur finden konnte, vor allem ältere Stickereien und Antiquitäten (der Grundstock ihres Gewerbes), eröffnete 1910 einen eigenen Laden am Museumsring in Budapest, musste ihn aber 1927 aus räumlichen und finanziellen Gründen schliessen und betrieb dann bis zu ihrem Tod einen Verkaufsstand am Fusse des Aussichtsturmes auf dem Jánosberg in den Budaer Bergen in Budapest. Obwohl sie der Mittelschicht entstammte, trug Ferenczi ausschliesslich Bauerntracht und wurde damit zur Ikone. Der Tourismus beförderte die Verbreitung des Matyó-Stils, der wegen seiner Farbenpracht bis heute beliebt ist. Ferenczi war eine Kämpferin, ihr Leben war geprägt von zahlreichen Prozessen, die sie auch in der Öffentlichkeit bekannt machten. Sie verkaufte im Lauf der Jahre immer wieder Stickereien und Antiquitäten an das Ethnografische Museum. Ihre Erben übergaben Jahre später einen braunen Lederbeutel mit ihren Wertsachen und einem Auftragsbuch. Die Einblicke in ihre Geschäftsführung als Selfmadewoman sind der kostbarste Beitrag zu ihrer Kollektion und werden von den Autorinnen, selber Spezialistinnen für Kunsthandwerk, weiter erforscht.

Hajnalka Fülöp zeigt in Kalotaszeg «Trousseaus at the Museum of Ethnography» zwei Ausstellungsstücke, die es in einem Museum eigentlich gar nicht geben dürfte. Es geht um die Mitgift, die im bäuerlichen Milieu jedem Mädchen zusteht und die Bedingung für eine Hochzeit ist. Doch

der Zahn der Zeit nagt an den Traditionen, die Jungen haben lieber Geld als über Jahre gehortete Möbel und Kleider. Doch die vererbten Stücke dürfen nur unter bestimmten Bedingungen verkauft werden, so zum Beispiel wenn ein Familienzweig ausstirbt und keine Erbin vorhanden ist; dies ist der Fall beim Kalotaszeg-Trousseau, der aus ursprünglich unabhängigen Einzelobjekten zusammengestellt wurde und als Modell für eine Aussteuer dient. Der zweite Trousseau, von Inaktelke, ist trotz seines Umfangs nur ein Viertel der ursprünglichen Aussteuer. Sie ist in erster Linie das Werk der Grossmutter mütterlicherseits. Da die beiden Töchter verschiedene Wege einschlugen, wurde der Trousseau akribisch genau in zwei Hälften geteilt. Die ältere Tochter behielt ihren Anteil, die jüngere Tochter verliess das Dorf und zog mit ihrem Mann in eine moderne Dreizimmerwohnung in Kolozsvár (Cluj-Napoca, Rumänien). Die städtischen Möbel, ein Viertel ihrer Aussteuer, nahm sie mit, das andere Viertel, das einer traditionellen Bauernstube («tiszta szoba») entspricht, kam ins Museum. Der Aufsatz gerät zu einem soziologischen Essay, der eindringlich die sozialen Veränderungen in Ungarn und den umliegenden ungarischsprachigen Gegenden schildert. Der Tourismus trägt zum Erhalt des Kunsthandwerks bei, während die Jugend aus den Dörfern in die Städte zieht.

Im folgenden Beitrag «Memory and Material Culture» von Gábor Wilhelm, geht es um «story-cloths» eines ostasiatischen Volkes, der Hmong. Die Hmong haben eine sehr urtümliche Kultur, zwar ohne eigene Schrift, aber mit einer langen mündlichen Tradition. Es wird für sie immer schwieriger, ihre nomadische Lebensweise beizubehalten. In Auffanglagern in Laos haben sie «story-cloths» entwickelt, um die eigenen Erinnerungen und Mythologien zu bewahren und um sie Verwandten, die in die USA auswandern wollen, mitzugeben. Dabei verwenden sie eine ganz

einfache Technik, indem sie die Geschichte einem Pfad entlang in einzelnen Szenen erzählen. Dieser Pfad ist wohl der Grund, warum die Hmong und ihre Textilkunst Eingang in den Jubiläumsband gefunden haben.

«WINDOW» heisst der Abschlussartikel von Zsófia Frazon und Mónika Lackner. Es geht um die über hundert Jahre alte Dauerausstellung, die die traditionelle Kultur Ungarns zeigt, die erhalten blieb und die heutigen Besuchenden ansprechen soll. Die «Windows» sind Schaufenster, die in die Dauerausstellung hineinmontiert werden und zum Beispiel die Kleider einer ungarischen Trachtenpuppe zeigt, die ein Kind im Zweiten Weltkrieg bei einem Fliegeralarm mit in den Keller nahm, während es die Puppe in der Wohnung zurückliess. Sie wurde zerstört. Solche materiellen Beispiele und ihre Geschichten im Hintergrund sind geeignet, um Lebensnähe entstehen zu lassen. Die Abbildungen helfen unserer Vorstellungskraft nach. Zum Jubiläumsband sei dem Ethnografischen Museum herzlich gratuliert. Wir wünschen gutes Gelingen für die nächsten Bände.

PAULA KÜNG-HEFTI

Yonca Krahn: Triathlon – auf der Strecke und darüber hinaus. Eine Ethnografie zur Erfahrung von Körper, Bewegung und Raum (Zürcher Beiträge zur Alltagskultur, 27).

Zürich 2022: Chronos, 400 S.

1500 m schwimmen, 40 km rennradfahren, 10 km laufen; das umfasst ein olympischer Triathlon. Wer es schafft, einen der begehrten Plätze im wohl bekanntesten Triathlon der Welt zu ergattern, dem Ironman Hawaii, schwimmt gar 3862 m, fährt 180,246 km Rad und rennt 42,195 km. Der «moderne Mythos» (S. 331) des Ironman Hawaii lässt bei mir Bilder von Sportler:innen aufkommen, die durch extremen Siegeswillen ihre Schmerzgrenzen überschrei-

ten und schier übermenschliche Leistungen erbringen. Meine durch und durch stereotype Vorstellung speist sich aus populären Medien. Ich verbinde sie mit Triathlon im Allgemeinen. Yonca Krahn Ethnografie hat mich gelehrt, wie komplex, vielschichtig und heterogen der Triathlonsport ist und dass er sich keineswegs in klischeehaften Bildern erschöpft.

Die hier vorliegende Ethnografie (2019 in Zürich als Dissertation eingereicht) gewährt einen tief gehenden, verstehenden Blick in die Praxis des Triathlons, geht methodisch dicht vor und argumentiert theoretisch-konzeptionell äusserst überzeugend. Die Arbeit geht der Frage nach, «wie Körper, Bewegung und Umgebung interagieren und über triathlonspezifische Praktiken ein Raum entsteht, der den Alltag von Triathlet*innen bestimmt und einen spezifischen Wahrnehmungs- und Deutungshorizont eröffnet» (S. 334).

Die Einleitung (Kapitel 1: «Aufwärmen») führt die Leser:innen an die Sportart Triathlon heran und konturiert das Forschungsfeld: die gegenwärtige (vor allem schweizerische, immer auch international zu denkende) Triathloncommunity mit ihren triathlonbezogenen habituellen Vollzugs-, Denk-, Wahrnehmungs- und Empfindungsmustern (S. 12 f.). Kapitel 2 («Grundlagentraining») dient der Verortung der Arbeit in der interdisziplinären und empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungslandschaft und der Erarbeitung eines theoretischen Analyseinstrumentariums: der konzeptionellen Trias Raum – Körper – Bewegung. Mit diesen drei analytischen Perspektiven erschliesst die Autorin die Praktiken des Triathlons und die durch Körperbewegungen entstehenden Räume (S. 11). Sie greift hierbei auf praxeologische und phänomenologische Perspektiven der Raumforschung zurück und verbindet diese geschickt und überzeugend mit methodologischen Überlegungen der Mobilitäts- und Körperforschung.

Methodisch erweist sich die Forscherin als sehr reflexiv vorgehende Ethnografin: Kapitel 3 («Wechselzone») und Kapitel 4 («Trainingslager») thematisieren die methodischen und methodologischen Überlegungen und Vorgehensweisen, die der Arbeit zugrunde liegen. Yonca Krahn ist praktizierende Triathletin. Bereits vor Beginn ihrer Forschung war sie in der Triathloncommunity aktiv und vernetzt. Es ist daher konsequent, dass die Arbeit auf autoethnografischer Involviertheit im Feld aufbaut. Doch die Autoethnografie bildet für Krahn lediglich eine von vielen weiteren Zugangsweisen zum Verstehen des Triathlonfeldes. Die Forscherin kombiniert autoethnografische Teilnahme mit Beobachtung, Interviewführung, Bild- und Medienanalyse, Online-Ethnografie und Mental Maps. In den zwei Methodenkapiteln dieser Arbeit gibt die Autorin einen dichten Einblick in ihre methodische Vorgehensweise und diskutiert die Herausforderungen und Potenziale autoethnografischer und multimethodischer Forschungsverfahren. Hierin liegt eine herausragende Leistung der Arbeit, die weit über das Feld der Triathlon- und Sportforschung hinausreicht. Die methodologischen Ausführungen sind Anleitung, Vorbild, Inspiration und Literaturlieferant für methodische Verfahren, die Zugang zu körperlichen Bewegungspraktiken und damit zusammenhängenden (Raum-)Erfahrungen suchen, die über Sprache hinausgehen und durch Interviews oder informelle Gespräche nicht (oder nur unzureichend) erschlossen werden können (S. 74). Die Arbeit erweitert und etabliert autoethnografische Forschung in der interdisziplinären Sportforschung und in der empirischen Kulturwissenschaft, indem sie zeigt, wie autoethnografische Zugänge erkenntnistheoretisch nutzbar gemacht werden können – ohne in narzisstische Nabelschau zu verfallen, wie Kritiker:innen es der Autoethnografie oftmals vorwerfen. Ganz im Gegenteil: Diese Ethnografie stellt

ein beeindruckendes Beispiel dafür dar, wie Nähe und Distanz im Forschungsprozess ausgehandelt, reflektiert und analytisch nutzbar gemacht werden können.

In Kapitel 5 («Aufbauphase») und Kapitel 6 («Wettkampfphase») setzt sich die Autorin ethnografisch fundiert mit der Praxis und Erfahrung des Triathlons auseinander. Die Habitualisierung von Lauf-, Schwimm- und Radtraining sowie Wettkämpfen erschliesst die Forscherin genauso dicht wie diskursives und körperlich-praktisches Triathlonwissen. Den Nacken mit Vaseline einzucremen, um Scheuerwunden durch den Neoprenanzug zu vermeiden, und das Nutzen von elastischen Schnürsenkeln, um Zeit beim Anziehen der Schuhe zu sparen, sind (S. 187) zwei von vielen weiteren Beispielen, die zeigen, wie kollektive Wissensbestände in der Triathlonpraxis generiert werden und als kulturelle Marker der Zugehörigkeit fungieren (S. 187). Genauso legt die Autorin offen, wie der Körper als kulturelles Symbol fungiert, das beispielsweise durch Verletzungen, Narben und Bräunungsrande Triathlonzugehörigkeit kommuniziert und repräsentiert (S. 226), und wie Sportler:innen ihren «triathlonspezifischen Körper» (S. 210) durch digitale Leistungsmessmethoden und -vergleiche verwalten und kontrollieren (S. 230). Ergänzt wird dies durch einen Einblick in Schmerzerfahrungen und -diskurse des Triathlons und deren Bedeutung für Sportler:innenbiografien (S. 254 ff.). Die Autorin rundet den hier gewährten Einblick in Praktiken und Diskurse des Triathlons ab, indem sie Raumbildungsprozesse offenlegt, die durch die Aneignung und Aushandlung von Profil, Terrain und Wetter während Training und Wettkampf entstehen (S. 293 ff.). Diese beiden ethnografisch ausgerichteten Kapitel bleiben konsequent am empirischen Material und liefern dadurch einen tiefen Einblick in das Feld des Triathlons. Gleichzeitig sind sie von analytischen Abstraktionen durchzogen, die

die Produktivität der konzeptionellen Trias Raum – Körper – Bewegung verdeutlichen.

Auch Kapitel 7 («Ziel»), das Fazit und Ausblick der Arbeit bildet, ist äusserst aufschlussreich. Die Autorin macht hier eine Fülle von Forschungsperspektiven auf, die an ihre Arbeit anschliessen und aufbauen können, und zwar nicht nur in Bezug auf die Praxis des Triathlons, sondern auf Sport und soziale Wirklichkeit im Allgemeinen, beispielsweise zu ökonomischen Dimensionen von Sport und sozialer Zugehörigkeit (S. 349) und zum Zusammenhang von Emotion und Raumkonstitution (S. 341). Raumpraktiken und -erfahrungen durch die analytische Fokussierung auf Körper und Bewegung zu erschliessen, bildet einen äusserst gewinnbringenden Zugang zu soziokulturellen Phänomenen, die zu grossen Teilen aus nichtsprachlicher Praxiserfahrung bestehen. Das hat diese Ethnografie überzeugend gezeigt.

Eine uneingeschränkte Leseempfehlung.

BARBARA SIEFERLE

Fatma Sagir (Hg.): Rocking Islam. Music and the Making of New Muslim Identities.

Münster: Waxmann, 2021 (Freiburger Studien zur Kulturanthropologie, 4), 190 S.

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer im Herbst 2018 an der Universität Freiburg abgehaltenen interdisziplinären Tagung, die vom Institut für Kulturanthropologie und dem Zentrum für Populäre Kultur und Musik ausgerichtet wurde. Die Publikation führt Forschungsbeiträge und Fallstudien von Vertreter:innen der empirisch arbeitenden Kulturwissenschaften, der Sozialanthropologie, der Religionswissenschaften, der Musikethnologie und der Soziologie zusammen. Ein deutlicher Schwerpunkt eint die Artikel: der Fokus auf den Stellenwert und die Rolle von Musik für die Identitätsbildung junger Muslim:in-

nen – nicht allein in Deutschland, sondern auch in Indonesien, Ägypten, Tunesien, Marokko, Grossbritannien, der Schweiz und den USA. Während der öffentliche Diskurs über die islamische Jugend im deutschsprachigen Raum seit den Terroranschlägen auf das World Trade Center auf Fragen von Radikalisierung und Extremismus verengt ist und vom Islam geprägte Jugendkulturen insbesondere durch ihre Abweichung von den vermeintlich konsistenten Wertevorstellungen der Mehrheitsgesellschaft definiert werden, zeichnet der Tagungsband ein nuancierteres Bild. Die Beiträge zeigen, dass einerseits zwischen sakralen und profanen, andererseits zwischen westlichen und «anderen» Lebensentwürfen keine Polarität bestehen muss, sondern dass sich der Alltag vieler Muslim:innen in einer globalisierten Welt gerade im Dazwischen abspielt.

Den Fallanalysen sind zwei Artikel vorangestellt, die als argumentative Grundsteine für die weitere Diskussion dienen. Der Soziologe Kamaludeen Mohamed Nasir richtet den Blick auf sozialstrukturelle Makroprozesse und mögliche Effekte interkultureller Anpassungsleistungen, wohingegen der Medienwissenschaftler Christopher Jost für eine transdisziplinäre Analyse von Musikkulturen plädiert.

Eine der Leitfragen, die sich durch viele der nachfolgenden Beiträge zieht, ist, unter welchen Umständen Musik mit den moralischen Codes des Islam vereinbar ist – je nach Auslegung des Korans gilt Musik von Grund auf als unsittlich oder sie wird geduldet, sofern sie nicht offensichtlich im Widerspruch zu religiösen Werten und Normen steht. Dementsprechend kommen die Fallstudien, die sich zentral mit der Frage beschäftigen, wann eine Musikkultur als *halal* und wann sie als *haram* gilt, zu vielschichtigen Befunden. Meltem Peranic dekonstruiert das Genre der Pop-Nasheeds, meist A-cappella-Versionen bekannter Hits, die mit neuen Texten versehen werden,

welche ein streng religiöses Ethos widerspiegeln sollen. Die Interpret:innen verzichten manchmal sogar gänzlich auf Instrumentierung und weichen bei der Imitation von Chartproduktionen auf Beatboxing aus, um den theologischen Vorgaben zu entsprechen. Gisela Kitzler hat sich mit Mahraganat beschäftigt, einem relativ jungen Stil der ägyptischen Unterhaltungsmusik, der eher in der Sphäre profaner Musik zu verorten ist, aber nicht gänzlich frei von – mal mehr, mal weniger frommen – Glaubensbekenntnissen ist. Dennoch wird dem Genre oft unterstellt, moralisch anstößig zu sein. Laut Kitzler entpuppen sich solche Behauptungen beim genauen Hinsehen aber eher als Vorwände, denn religiöse Anspielungen aus «respektablem» Quellen werden durchaus akzeptiert – die Ablehnung von Mahraganat, das ursprünglich aus den Arbeiter:innenvierteln Kairo stammt, gehe eher auf Klassenvorurteile zurück. Die Herausgeberin Fatma Sagir nähert sich dem Thema der Auslegung heiliger Schriften von einem anderen Standpunkt aus. Während in den traditionellen Medien die *agency* von Muslimas dadurch bestimmt werde, ob sie ein Kopftuch tragen oder nicht, lassen die Selbstdarstellungen vieler Frauen in den sozialen Medien, auf Blogs und Videoplattformen andere Rückschlüsse auf ihre Handlungsspielräume zu. Durch das selbstbestimmte Sich-in-Szene-Setzen auf den halböffentlichen Plattformen werde der gesamte Körper (und nicht nur der Kopf) zum hermeneutischen Instrument der Kritik an orthodoxen Interpretationen der Lehren des Korans.

Sehr nah an der Lebenswelt der beforschten Akteur:innen bewegen sich zwei ethnografische Porträts und ein Feldforschungsbericht. Amy F. Makota stellt die Rapperin Ebow vor, die das, was in der Wissenschaft als hybride Identität bezeichnet wird, in ihren Texten hörbar macht, und Akbar Nour hat mit zwei Rappern aus der Westschweiz darüber gesprochen, wie

sie ihren Glauben, ihre familiäre Zuwanderungsgeschichte und Diskriminierungserfahrungen in ihren Texten thematisieren. Auch im Beitrag von Daniyal Ahmed spielt Migration eine wichtige Rolle. In seiner plastisch-dichten Beschreibung der Musikabende, die wöchentlich in einem Heim für Asylsuchende in Heidelberg veranstaltet wurden, kann er nachvollziehbar machen, dass unterschiedliche kulturelle Vorprägungen meist stärker sind als die vereinende Kraft des gemeinsamen Musizierens – die Veranstaltungen dienen aber durchaus der Artikulation von Heimweh und einem geteilten Schmerz innerhalb ethnischer Gruppen.

Dass muslimisch geprägte Popmusik vielerorts von Unterstützung und Regulierung durch staatliche Instanzen und von Medieninfrastrukturen abhängig ist, belegen die Beiträge von Carl Morris und Rachida Yassine. Morris kritisiert die Gatekeeperfunktion des britischen Fernsehsenders Islam Channel, dessen jährliches Musikfestival er als «symbolic performance space» begreift, da es den eingeladenen Interpreten Sichtbarkeit und Anerkennung garantiere. Von einer pluralistischen und egalitären Veranstaltung sei das Festival, auf der beispielsweise Frauen nicht auf der Bühne stehen dürfen, aber weit entfernt. Yassine gibt einen prägnanten Überblick über den marokkanischen Hip-Hop, wobei sie die Herausbildung und die Ausdifferenzierung der Szene vor allem im Zusammenhang mit dem Wandel der staatlichen Förderpolitik betrachtet. Besonders im Vorfeld des arabischen Frühlings sei Rap das Medium des Einspruchs gegen soziale Missstände gewesen – bis die Regierung mit dem Argument, gegen Delinquenz und Verwestlichung vorzugehen, nur noch Stücke förderte, die die Monarchie ideologisch stützen. Dabei, betont Yassine, brechen die Rapper, die sich für die Zivilgesellschaft starkmachten, gar keine religiösen Tabus. Ähnliche Akzente setzt der Artikel über

die Band Sabyan, die Pionierarbeit leistete, indem sie der Klangwelt der indonesischen *musik islami* Popappeal verlieh und deren Songs bereits milliardenfach auf Youtube angesehen wurden. Silvia Ilonka Wolf erzählt die Erfolgsgeschichte der Band, die sich ab dem Moment, als sie auf Wahlkampfveranstaltungen von Akteur:innen aus der Militärdiktatur Suhartos auftrat, auch als Geschichte einer politischen Instrumentalisierung darstellen lässt. Wolf analysiert die Kommentare zu den Videos der Auftritte und kommt zum Ergebnis, dass weite Teile des Publikums diese Allianz von Politik und Pop ablehnen, diese aber auch, ganz im Sinne der Staatsdoktrin Indonesiens, die Diversität und Meinungsp pluralität als wichtiges demokratisches Gut festlegt, befürwortet wird. Unter umgekehrtem Vorzeichen kann Martin A. M. Gansinger in seiner ideengeschichtlichen Rekonstruktion der Einflüsse von religiösen oder politischen Organisationen wie Moorish Science Temple oder Nation of Islam auf den Hip-Hop der Neunzigerjahre zeigen, dass sich nicht nur die Politik bei der Popmusik bedient, sondern sich Musiker:innen auch ideologisch an esoterischen beziehungsweise politischen Bewegungen orientieren. (Über auf religiöser Mystik basierende spirituelle Erfahrungen, die für einige wichtige Werke der Musikgeschichte verantwortlich sind, ist im Band nichts zu lesen.)

Einen der gehaltvollsten und empirisch wie theoretisch fundiertesten Beiträge zur Debatte um neue muslimische Identitäten liefert Stefano Barone. Er hat mit Metalfans in Tunesien gesprochen, die aufgrund von politisch motivierten Schmähkampagnen pauschal unter Satanismusverdacht gestellt wurden – Barone spricht in Anlehnung an Stanley Cohen von einer «satanic panic». Die Kampagnen waren insofern erfolgreich, als sie den moralischen Druck auf die Metalheads erhöhten und es ihnen erschwerten, die negative Theologie von

sex, drugs and rock 'n' roll mit ihren ethischen Massstäben zu vereinbaren. Für die Akteur:innen stand der Metal für einen kosmopolitischen Lebensstil – den meisten diente er weniger dazu, vom Glauben abzukommen, sondern diesen zu reformieren und ihn zu «modernisieren».

Diese Diagnose teilt schlussendlich ein Gros der im Tagungsband zusammengetragenen Studien: Die Integration von Popmusik in den Alltag von jungen Muslim:innen steht im Zeichen der Pluralisierung und Entdogmatisierung religiöser Kulturen – die lesenswerteren Studien des vorliegenden Bandes bleiben aber nicht bei dieser Feststellung stehen. Die Reichweite des in vielen Artikeln attestierten *empowerments* kann erst durch die Situierung in historischen, sozialen und lokalen Kontexten bestimmt werden. Die meisten Forschungsbeiträge reflektieren, dass Popkultur nicht per se reaktionär, emanzipatorisch, säkular oder profan, sondern vielmehr als Ressource und Medium von Aushandlungen zu verstehen ist – dabei treten auch Konflikte und Widersprüche auf. In der Zusammenschau der Fallstudien wird demonstriert, dass *new muslim identities* nicht auf individuellen Glaubensbekenntnissen fassen, sondern dass der Identitätsbegriff dann besonders wertvoll ist, wenn er auf kulturell-politische Auseinandersetzungen zurückgeht. Insbesondere für Leser:innen wie mich, die ihre Kompetenz eher auf der Seite der Popkultur als auf der Seite der vom Islam geprägten Kulturen verorten, bietet der Band anregende Einsichten in ein Thema, das im Fachzusammenhang der empirischen Kulturwissenschaft bisher kaum beachtet wurde. Auch in Zukunft gilt es, Forschungsansätze zu vertiefen und zu entwickeln, die nicht nur auf stringenten Unterscheidungen zwischen dem «Eigenen» und dem «Fremden» aufbauen, sondern sich auch mit kultureller und religiöser Hybridität befassen.

JULIAN SCHMITZBERGER

Eckehardt Schäfer: Dogtown und X-Games. Die wirkliche Geschichte des Skateboardfahrens – Körper, Räume und Zeichen einer Bewegungspraktik zwischen Pop- und Sportkultur.

Bielefeld: Transcript, 345 S.

Universität Wien, Sommersemester 1992: Der Rezensent, damals Student, belegt Michael Mitterauers Evergreenseminar zur Sozialgeschichte der Jugend und braucht wenig Bedenkzeit, als gefragt wird, worüber er referieren wolle, denn zu diesem Zeitpunkt ist Skateboarding in Wien in aller Munde: Meinungsbekundungen fallen meist kritisch aus – ältere Menschen ängstigen sich in öffentlichen Räumen, Geschäftstreibende lamentieren über Umsatzeinbußen aufgrund der angeblich erodierenden Sicherheitslage in den Flanierzonen, der Boulevard berichtet über herrenlos im städtischen Luftraum umherfliegende Rollbretter. Unter Handlungsdruck stehend kündigt der Magistrat für den Herbst die Eröffnung einer öffentlichen Skaterampe an und hofft, wildes Streetskating dorthin kanalisieren zu können (Skate or die! Beton macht Spaß: Eröffnung der ersten Wiener Skateboardrampe am 25. Oktober. In: Wiener Zeitung, Extra zum Wochenende, 8. 5. 1992).

Der Student geht ins Feld, beobachtet, interviewt, fotografiert – und weiss einige Wochen später zu berichten: Den der Mittelklasse zuzuzählenden, oft an höheren Bildungskarrieren arbeitenden Burschen zwischen 15 und 20 Jahren, die unter der Reichsbrücke und am Karlsplatz Skateboarding praktizieren, gehe es darum, Grenzen auszuloten, sich Gefahren auszusetzen und diese zu bewältigen. Es gehe darum, den öffentlichen Raum zur Bühne für Selbstexpression zu machen – und darum, sich in einem Männerbund zu bewähren und sich der eigenen Maskulinität mittels sexistischer Statements zu vergewissern. Der zwangsläufig knapp geratene histori-

sche Teil des Referats stützt sich (mangels besserer Alternativen) auf ein wenig wissenschaftlich fundiertes Szenebuch (Christian Seewaldt: Alles über Skateboarding. Münster: Monster, 1990) – ein Buch wie Eckehardt Velten Schäfers «wirkliche Geschichte des Skateboardfahrens» wäre damals hilfreich gewesen! Und heute?

Wer aktuell über das Skateboard, seine Herkunft, seine Nutzer*innen, seine Nutzungspraxen und seine Bezüge zum sozialen wie räumlich-dinglichen Umfeld forschen möchte, muss nicht mehr ins Feld ziehen. Denn der sozial- und kulturwissenschaftliche Literaturfundus zum Thema Skateboarding ist zuletzt nachgerade explodiert und reicht von der *Ethnographie einer urbanen Praxis* (Christian Peters, Münster: Waxmann, 2016) über *Skateboarding and the City* (Iain Borden, London: Bloomsbury, 2019), *Skateboarding and Religion* (Paul O'Connor, Cha: Springer, 2020), *Skateboarding and Femininity* (Dani Abulhawa, London: Routledge, 2020) und *Skateboarding zwischen urbaner Rebellion und neoliberaler Selbstentwurf* (Sebastian Schweer, Bielefeld: Transcript, 2014) bis zu den kurz nach Schäfers Buch ebenfalls bei Transcript erschienenen *Skateparks* (Veith Kilberth, Bielefeld: Transcript, 2021).

Dass diese Thematik gerade in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Konjunktur erlebt hat, ist auf den ersten Blick erstaunlich – schliesslich werden seit mehr als 50 Jahren in Gewinnabsicht erzeugte Skateboards gehandelt. Auf den zweiten Blick indessen lässt sich diese Konjunktur mit der verstärkten Fokussierung von (Stadt-)Räumen und den menschlichen Bewegungen in ihnen ebenso in Beziehung setzen wie zu den Kontroversen um die Aufnahme der «Bewegungskulturform» in den Reigen olympischer Disziplinen. Hinzu kommt, dass einige Verfassende – dies gilt zumindest für Kilberth und Schäfer – auf dem Skateboard gross geworden sind, sodann studiert und in den letzten Jahren das

Promotionsalter erreicht haben. Somit liegt in Gestalt von *Dogtown und X-Games* die gedruckte Version von Schäfers 2018 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg eingereichter Dissertationsschrift vor.

Die eigene kognitive und affektive Beteiligung an der im Buch verhandelten Sache fließt bei Schäfer nicht nur implizit ins Dargelegte ein, sie wird offensiv verhandelt. So heisst es gleich zu Beginn des gut 50 Seiten langen Einstiegs Kapitels: «Die Recherche für diesen Text begann [...] an Heiligabend im Jahr 1984», als der Autor sein erstes Plastikskateboard geschenkt bekam (S. 11). Verwiesen wird auf verschlissene Boards, erlittene Blessuren und darauf, dass «[v]iel von dem, um das es hier geht, [...] am eigenen Körper erlebt» worden sei (ebd.). Freilich räumt der Autor ein, Skateboarding nicht zu Recherchezwecken begonnen zu haben und dementsprechend, ohne auf Feldnotizen zurückgreifen zu können, vom Heute aus auf das eigene frühere (Körper-)Erleben zurückzuschauen (S. 18 f.), woran nicht zu kritteln ist. Legitimiert durch Bourdieus diesbezügliche Überlegungen (Pierre Bourdieu: Programm für eine Soziologie des Sports. In: ders.: Pierre Bourdieu – Rede und Antwort. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992) macht Schäfer seinen Körper bewusst zur Quelle (S. 18) – freilich nicht zur einzigen: Seit Mitte der 1990er-Jahre an Skateboarding aus einer nicht mehr nur praktischen, sondern auch historisch-sozialwissenschaftlichen Perspektive interessiert, hat der Verfasser eine Sammlung schriftlicher, bildlicher und videografischer Zeugnisse zum Thema angelegt (S. 17, 34), die als Materialfundus eine zentrale Rolle in der Arbeit spielt. Dieses Material sei sodann vor gut zehn Jahren erstmals in eine an den seit 1960 vollzogenen Paradigmenwechseln im Skateboarding orientierte Ordnung gebracht und dieser «naive Ansatz» in Anlehnung an Bourdieu und Foucault als «[p]raxeologische Genealogie» gefasst

worden (S. 34). Hieraus leitet sich nicht nur der im Untertitel reklamierte Anspruch ab, eine «wirkliche Geschichte des Skateboardfahrens» vorzulegen, sondern auch ein Verständnis von Skateboarding als «Technologie des Selbst, die in praktischen Reflexionen operierend den Habitus neu orientieren oder nuancieren kann» (S. 39). Praxeologisch sei das Buch, insofern es die «verschiedenen Gestalten der Skateboardpraktik als Folge von Praxis/Diskursformationen» betrachte, «welche immer wieder instabil werden und sich rekonfigurieren». Genealogisch sei die «historische Perspektivierung», die aus den Formationen und Transformationen ein Gesamtbild zeichnen will, ohne dass vorschnell Kontinuitäten konstruiert oder der Ursprung der Sache gesucht würden (S. 41). Um der Fülle des Materials gerecht zu werden, strukturiert Schäfer dieses vor dem Hintergrund einer von Shove, Pantzar und Watson (Elizabeth Shove, Mika Pantzar, Matt Watson: *The Dynamics of Social Practice. Everyday Life and How it Changes*. London: Sage, 2012) entwickelten Systematik, in der eine Praktik als aktive Integration von Materialien (Objekte, bebauter Raum ...), Kompetenzen und Bedeutungen begriffen wird (S. 44). Folgerichtig gliedert sich das Dargebotene in die drei Grosskapitel «Körper», «Räume» und «Zeichen».

Den Abschnitt «Körper» eröffnet Schäfer mit einem historischen Abriss von Skateboardmanövern, was sinnvoll scheint, weil Skateboarding und die damit verbundenen Selbst- und Fremdwahrnehmungen wie auch die Beziehungen zur räumlich-dinglichen Umwelt wesentlich davon abhängen, was der Körper mit dem rollenden Gebilde anstellen kann und anstellt. Wie Schäfer ausführt, erleben die USA die erste Welle der Skateboardbegeisterung bereits Mitte der 1960er-Jahre: Gefahren wurde horizontal, die Fahrenden imitierten Bewegungen aus anderen Sportpraktiken, fuhren Slalom und Downhill, praktizierten

Figuren- oder Kunstskaten (S. 58–62). Dass diese auf die USA beschränkte erste Skateboardwelle in den Sozialwissenschaften kaum wahrgenommen wird, wie der Autor bemerkt (S. 58), mag daran liegen, dass Skateboarding seinerzeit brav war, von weissen Mittelklassejugendlichen aus den *burbs* betrieben wurde. Skateboarding hatte seinerzeit wenig gemein mit den «neuen Spielen», als die sich im Anschluss an Gebauer et al. (Gunther Gebauer, Thomas Alkemeyer, Bernhard Borschert, Uwe Flick, Robert Schmidt: *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript, 2004) urbane Strassensportarten wie Inlinehockey und Skateboarding bezeichnen lassen (ebd.). Der Typus des *angry young man* auf dem Skateboard sollte erst in den 1970er-Jahren auf den Plan treten und, anders als noch in den 1960er-Jahren, ein nahezu ausschliesslich männlich gelesener Typus sein. Ab 1973 – Skateboards hatten inzwischen Rollen aus Polyurethan und deutlich bessere Fahreigenschaften als zuvor – erlebten die USA die zweite Skateboardwelle (S. 57), die auch nach Europa hinüberschwappte. Die Boards veränderten sich und ermöglichten neue Manöver, die – so kennen wir heute Skateboarding aus öffentlichen Anlagen und Skateparks – immer mehr mit Wellenreiten gemein hatten. In diesem Zusammenhang beleuchtet Schäfer die bereits öfter erzählte Geschichte der Z(e)phyr Boys – der Name bezieht sich auf den lokalen Zephyr Skate Shop – aus Dogtown, einer gern als Ghetto am Meer bezeichneten Nachbarschaft von Venice (Los Angeles), die Mitte der 1970er-Jahre leer stehende Swimmingpools mit abgerundeten Seitenwänden (S. 144) in Beschlag nahmen, um in ihnen in die Vertikale gehend zu fahren. Anders als andere beschränkt sich der Autor aber nicht darauf, den Mythos dieser anarchistisch anmutenden Jugendlichen zu kultivieren, sondern erklärt die einzelnen seinerzeit praktizierten Manöver und ihre Beziehung zur räumlich-dinglichen Struk-

turen der Pools (S. 63–70). Schäfer beschreibt den Übergang zum Streetskateboarding, erläutert dessen Manöver (S. 71–76) und geht dann dazu über, die Bewegungsabläufe insgesamt einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Deutlich wird nicht zuletzt, dass das frühe Skateboarding, das mehr mit Eiskunstlauf, Tanz- und Skisport gemeinsam hatte, nicht exklusiv männlich, wohl aber exklusiv weiss gewesen sei, während mit dem vertikalen Skateboarding eine Maskulinisierung und eine Verschiebung der Herkunft der Praktizierenden in Richtung untere Klassen einhergegangen sei (S. 94 f.). Die Rede ist von «habituell[er] Protestmännlichkeit tatsächlich unterklassiger Protagonisten» sowohl im Hinblick auf körperliche «Härte» als auch auf ästhetische Selbstdarstellung (S. 96), die sich auch in einer «kinästhetischen Intimbeziehung» zum musikalischen Genre des Punks und Hardcore ausdrückt (S. 91). Auch wenn Schäfer schliesslich vermittelt, dass das ab 1990 auf den Plan tretende Streetskateboarding im Vergleich zur vertikalen Bewegungsweise langsamer, weicher, cooler und schwärzer werde, was sich auch in einer zunehmenden Präferenz für Hip-Hop-Musik abbilde (S. 103–113), bleibe es doch in der wissenschaftlichen Perspektivierung eine Subkultur, deren Widerständigkeit sich auch daran zeigen lasse, dass die Idee des Wettbewerbs rhetorisch (zunächst) zurückgewiesen werde (S. 108) – im Grosskapitel Räume wird dann auch deutlich, dass die Widerständigkeit etwas mit der performativen Landnahme zu tun hat (S. 166–169).

Zunächst aber geht es in diesem Grosskapitel, der bereits im Abschnitt «Körper» eingeführten Struktur folgend, um die Frühphase des Skateboardfahrens, in der der Aspekt des Turnerischen im Vordergrund steht. Die Ansprüche, die hier an die befahrenen Räume gestellt wurden, waren vergleichsweise gering. Die Rede ist von Parks, Parkplätzen und vereinzelt Zweckarchitekturen in den USA, welchen

nur ein kurzes Leben beschieden gewesen sei. Vertikales Skateboarding stellt sich diesbezüglich anspruchsvoller dar, bedurfte es doch der in den Dürresommern Mitte der 1970er-Jahre trocken liegenden kalifornischen Pools, um diese Praktik überhaupt entwickeln zu können. Nachempfunden wurden diese Pools schliesslich in den baulichen Strukturen gewerblicher Skateparks und neu interpretiert in der sogenannten Halfpipe, jenem oft hölzernen Gebilde mit der Anmutungsqualität einer halben Pipelineröhre (S. 140–147). Streetskateboarding indessen bedient(e) sich dessen, was Stadträume zu bieten haben: Reliefs aus unterschiedlichen Ebenen, Treppen, Kanten, Stadtmobiliar. Mit der Ausbreitung dieser Fahrweise sei Skateboardfahren von den Vororten in die Zentren gerückt und urban geworden (S. 148). Aber indem Skateboarding urban wurde, wurde es den Behörden lästig, weshalb es im öffentlichen Raum untersagt oder zumindest reguliert worden sei (S. 163). Wurde Skateboarding indessen in Skateparks zu asylisieren versucht, wurde es zugleich diszipliniert – mit langen Listen von Ge- und Verboten (S. 187). Die Einordnung des Streetskateboarding «als (abweichendes Verhalten) irgendwo zwischen Vandalismus, weggeworfenen Getränkedosen und Drogenkonsum» und des Skateboards als «symbolisches Vehikel stadträumlichen Verfalls» (S. 198) ist vor allem eine US-Perspektive. Die Folge war die Einführung drakonischer Strafen für Skateboarding im öffentlichen Raum (ebd.). Nur wenig später wurden Skateboardfahren und -fahrende aber auch entdeckt, etwa als rollende Staffage in (restrukturierten) Räumen der kreativen Stadt, wie Schäfer am Beispiel von Chicago ausführt. Nicht frei von Überraschung erfährt man weiter, dass es der Londoner Bürgermeister Boris Johnson gewesen sei, der sich 2014 in einem Konflikt um den Erhalt eines beliebten Skateboardingraums in seiner Stadt auf die Seite der Skateboardfahrenden geschlagen

habe; nur *mit* Skateboarding trage der Ort zur «kulturellen (vibrancy) der Stadt» bei (S. 201).

Wie die beiden vorangegangenen wartet auch der Abschnitt «Zeichen» mit Detailkenntnis auf. Der Autor weiss, was die *Los Angeles Times* über Skateboarding in den 1970er-Jahren schrieb (S. 212), und er kennt den reichen Fundus von Szenemagazinen und Lehrbüchern. Schäfer thematisiert und deutet Fotoästhetik und Bewegtbildmaterial, wobei er zu Recht deutlich macht, dass es, lange vor der Digitalisierung, zur Video-Home-System-Revolution kam, deren Bedeutung für den Gegenstand kaum zu unterschätzen sei (S. 217). Nicht zuletzt aber kennt und verhandelt er das Verhältnis der Skateboardkultur zu den Konsumgüterindustrien und ihren identitätsstiftenden Marken (S. 286–297). Schäfer untermauert die überzeugende These, wonach die Skateboardkultur bereits früh Experimentierfeld für neue Strategien von Marketing und Branding gewesen sei, und führt aus, wie Konzept und Praktiken der «Identitätsmarke» und der «Markengemeinschaft» im Skateboarding zu einer frühen Blütephase gelangten (S. 292). Zugespitzt liesse sich hierzu sagen, dass die Skateboardsubkultur «bereits in den ausgehenden 1970er Jahren von innerhalb ihrer Nische überaus starken Identitätsmarken gewissermassen gestiftet wird und sich seither in Markengemeinschaften gliedert» (ebd.). Die Kundschaftsbindungspraktiken kalifornischer Surfshops, die sich die Popularität prominenter Surfer zunutze machten, seien in dem Moment in Skateboardkontexte überführt worden, als die Protagonisten von Dogtown eine unverwechselbare Ästhetik körperlicher Bewegung entwickelt hatten: Die Pioniere vertikalen Skateboardings wurden Mitte der 1970er-Jahre deshalb zu den Z Boys, weil sie sich im Surf- und Skateboardgeschäft Zephyr ausrüsteten und von dessen Management protegert wurden (S. 293 f.).

Im Laufe der weiteren Entwicklungen «erweist sich Skateboarding als früher [...] Spielplatz jener Modi von Marketing, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts den (Jugendmarkt) konstituieren und ausbeuten» (S. 295).

Wie im Untertitel des Buchs signalisiert, erzählt dieses die Geschichte einer Praktik «zwischen Pop- und Sportkultur». Dies ist stimmig und konfirmiert eine Sichtweise, die zuvor ähnlich formuliert wurde. Deutlich wird, dass Skateboarding in verschiedenen Abschnitten seiner Geschichte einmal mehr der geregelten, sportlichen, einmal der eher anarchistischen, subkulturell-widerständigen Seite zuneigt und Kohorten von Skateboardfahrenden «ganz natürlich» in eine Welt spätmodern-kapitalistischer Verwertungslogiken hineinwachsen (ebd.), freilich ohne den rebellisch-gegenkulturellen Spirit jemals ganz aufzugeben (und von der rebellisch-gegenkulturellen Attitüde zu profitieren). Skateboarding bewegt sich im Heute und in seiner «wirklichen Geschichte» immer wieder zwischen regulierter, teils kommerzialisierter Sportkultur und wilder Landnahme in privaten Pools und öffentlichen Räumen. Skateboarding bewegt sich zwischen Dogtown und den X-Games, jenen Extremsportevents, die dazu dienen, zahlendem Publikum den Atem zu nehmen.

Was von Schäfers Buch bleibt, ist ein insgesamt guter Eindruck, denn das gesetzte Ziel, eine praxeologische Genealogie des Skateboardfahrens, wird eingelöst, die Gliederung, die auf die aus der Wahrnehmung des Praktikers entwickelte «naive» Ordnung des Materials zurückgeht, erweist sich als nachvollziehbar, das analytische Vorgehen entlang der Systematik von Shove, Pantzar und Watson als sinnvoll. Diese Vorgehensweise, die zur Gliederung des Buchs in die Kapitel «Körper», «Räume» und «Zeichen» geführt hat, bedingt freilich gelegentliche Redundanzen, denn der Skateboardkörper ist nicht ohne die Räume

und Zeichen, die Skateboardingräume nicht ohne die Leiber und Symbole und Letztere nicht ohne die beiden anderen Dimensionen zu denken, so dass das eine oder andere mehrmals in unterschiedlichen Kontexten gesagt werden muss. Als nicht restlos überzeugend indessen erweist sich Schäfers Vorgehen, in jedem Abschnitt zunächst nur beschreiben und dann interpretieren zu wollen, zumal dies die Frage aufwirft, ob sich Beschreibung und Deutung jemals trennscharf voneinander separieren lassen. Und noch eine Frage liesse sich stellen: Die «wirkliche Geschichte» von Skateboarding, wie Schäfer sie erzählt, ist die eines in Südwestdeutschland aufgewachsenen Skateboardpraktikers, der seinen Fokus primär auf Deutschland und die USA richtet, woran grundsätzlich nichts zu kritisieren ist, denn nicht jede Geschichte muss als globale Geschichte erzählt werden – nur: Die Frage, ob Skateboarding in den USA und in Deutschland (oder Kontinentaleuropa) dieselbe Bedeutung hat und was im transatlantischen Kulturtransfer mit Skateboarding geschieht, wird nicht grundsätzlich problematisiert. Zwar erwähnt Schäfer, eher beiläufig, dass der Übergang zum Streetskateboarding zu einer «weitergehenden transnationalen Verbreitung der Praktik» geführt habe (S. 148), was nachvollziehbar ist, da dieses weder eine Zweckarchitektur noch Pools kalifornischer Bauweise erfordert, sehr wohl aber erfordert auch diese Praktik die Investition in ein Skateboard und, im Idealfall, auch die in brauchbare (und schnell verschlissene) Schuhe, in passende Kleidung, Lehrbücher, Videos etc. Mochte also Streetskateboarding, aus einer bestimmten regionalen Perspektive betrachtet, einen niederschweligen Zugang zu Skateboarding ermöglichen, so wurde es dort wiederum relativ exklusiv, wo der Erwerb importierter Nischenprodukte nur für die (*upper middleclass*) erschwinglich war. Dies lässt sich beispielsweise für Mit-

tel- oder Südamerika vermuten. Im Wien des Frühjahrs 1992 jedenfalls zeichneten sich zumindest die *early adopters* von Streetskateboarding dadurch aus, dass sie, wie eingangs angedeutet, aus Haushalten der Mittelklasse stammten, höhere Bildungswege beschritten und, wiewohl mit Taschengeld nicht zu knapp ausgestattet, vielfach darüber klagten, dass der Bezug von Ausrüstung und Ersatzteilen sündhaft teuer sei.

PETER F. N. HÖRZ

Eingesandte Bücher

- BAUSINGER, Hermann: Vom Erzählen. Poesie des Alltags. Stuttgart: S. Hirzel, 2022, 206 S.
- BECKER, Tobias: Weltanschauungen. Bilder der Erde als umwelt- und klimapolitische Argumente. Münster: Waxmann, 2022 (Freiburger Studien zur Kulturanthropologie, 6), 268 S.
- FRANK, Elisa und Nikolaus HEINZER: Wölfe in der Schweiz. Eine Rückkehr mit Folgen. Zürich: hier + jetzt, 2022, 200 S., Ill.
- FRANK, Elisa: Vom Umgang mit einem multiplen Tier. Eine Ethnografie wölfischer Präsenz in der Schweiz. Diss. Zürich 2021 (Zürcher Beiträge zur Alltagskultur, 29). Zürich: Chronos, 2023, 512 S., Ill.
- GEBHARDT, Bernadette (Hg.): «Bilder der Heimat». Fotografie und Kunst in Heimatzeitschriften. Münster: Waxmann, 2022 (Schriftenreihe des Instituts für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa, 2), 256 S., Ill.
- GEORGET, Jean-Louis: L'ethnologie nationale allemande. Autopsie d'une discipline. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2022, 392 S.
- HÄSLER, Leonie: Textiles Entwerfen in Serie. Nahtlosigkeit als Gestaltungsprinzip bei der Hanro AG 1884–1991. Berlin: Reimer, 2022, 228 S., Ill.
- GRUHN, Lara: Guter Konsum. Alltägliche Ethiken zwischen Wissen und Handeln. Diss. Zürich 2020. Zürich: Chronos 2022 (Zürcher Beiträge zur Alltagskultur, 30), 360 S.
- KLOSS-WEBER, Julia, Marie Rodewald und Sina Sauer (Hg.): Stabilitäten // Instabilitäten. Körper – Bewegung – Wissen. Berlin: Reimer, 2022 (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, 15), 192 S.
- PERABO, Theresa: Wilhelm Mannhardt und die Anfänge der Volkskunde. Neue Wege der Wissensproduktion im 19. Jahrhundert. Münster: Waxmann, 2022 (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie, 23), 464 S.
- SACHERER, Maren (Hg.): Überfällig – Überflüssig. Beiträge der Studierendentaugung 2019. Wien: Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie, 2021 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien, 50), 103 S.
- STIRENBERG, Tabea: Scham, Schmerz, Hysterisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Menstruation als Alltagspraxis. München: Utz, 2022 (Münchner ethnografische Schriften, 36), 102 S.
- VALSANGIACOMO, Nelly und Jon MATHIEU (Hg.): Sinneslandschaften der Alpen. Fühlen/Schmecken/Riechen/Hören/Sehen. Wien: Böhlau, 2022, 140 S.

Stand 31. August 2022

AutorInnen

Silvy Chakkalakai, Prof. Dr., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Europäische Ethnologie und Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien, Möhrenstrasse 40/41, DE-10117 Berlin
silvy.chakkalakai@hu-berlin.de

Christian Elster, Dr., Universität Wien, Institut für Europäische Ethnologie, Hanuschgasse 3, AT-1010 Wien
christian.elster@univie.ac.at

Maximilian Jablonowski, Dr., Universität Zürich, Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen, Affolternstrasse 56, CH-8050 Zürich
jablonowski@isek.uzh.ch

Johannes Múske, Dr., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Rosastrasse 17–19, DE-79098 Freiburg
johannes.mueske@zpkm.uni-freiburg.de

Catharina Rüß, Dr., Technische Universität Dortmund, Institut für Kunst und Materielle Kultur, Emil-Figge-Str. 50, DE-44227 Dortmund
catharina.ruess@tu-dortmund.de

Julian Schmitzberger, M. A., Universität Zürich, Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen, Affolternstrasse 56, CH-8050 Zürich
julian.schmitzberger@uzh.ch

Richtlinien für die AutorInnen

Die wissenschaftliche Zeitschrift Schweizerisches Archiv für Volkskunde (SAVk) veröffentlicht Originalarbeiten (Abhandlungen, Debatten, Forschungsberichte und Miszellen) zu volkskundlich-alltagskulturellen, kulturanthropologischen, regionaletnografischen und kulturwissenschaftlichen Themen und diesbezügliche Besprechungen über Neuerscheinungen. Die Abhandlungen erscheinen auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch und umfassen maximal 45 000 Zeichen (inklusive Leerzeichen und Abstract).

Originalarbeiten sind in digitalisierter Form an das Herausgeberteam Dr. Sabine Eggmann (sabine.eggmann@unibas.ch) und Ass.-Prof. PD Dr. Konrad J. Kuhn (konrad.kuhn@uibk.ac.at) einzureichen. Buchbesprechungen sind direkt an die Verantwortliche für die Rezensionen, Dr. Meret Fehlmann (fehlmann@isek.uzh.ch), einzureichen.

Richtlinien zur formalen Gestaltung der Beiträge finden sich unter www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/zeitschriften/schweizerisches-archiv-fuer-volkskunde.

Die Auswahl der Beiträge erfolgt durch das Herausgeberteam nach einem anonymisierten Begutachtungsverfahren (double-blind peer-review). Die Redaktionskommission sowie der wissenschaftliche Beirat des SAVk wirken an diesem Auswahl- und Begutachtungsverfahren mit.

Instructions aux auteur-e-s

La revue scientifique Archives suisses des traditions populaires (ASTP) publie des travaux originaux (thèses scientifiques, débats, comptes rendus de recherche ou billets) sur des sujets du folklore et de la culture du quotidien, d'anthropologie culturelle, d'ethnographie régionale et des sciences de la culture ainsi que des critiques de parutions dans ces domaines. Les textes sont publiés en allemand, français, italien ou anglais et n'excèdent pas les 45 000 signes (espaces et abstracts inclus).

Les textes originaux sont à envoyer par mail à l'équipe éditoriale: Dr. Sabine Eggmann (sabine.eggmann@unibas.ch) et Ass.-Prof. PD Dr. Konrad J. Kuhn (konrad.kuhn@uibk.ac.at). Les comptes rendus de lecture sont à envoyer directement à la personne en charge des critiques, Dr. Meret Fehlmann (fehlmann@isek.uzh.ch).

Vous trouverez les instructions pour la mise en pages sous www.volkskunde.ch/sgv/publikationen/zeitschriften/schweizerisches-archiv-fuer-volkskunde.

La sélection se fera par l'équipe éditoriale selon une évaluation anonyme (double évaluation anonyme par les pairs). Le comité de rédaction ainsi que le comité scientifique des ASTP participent à ce processus de sélection et d'évaluation.