

17398
14599
12230
10249
8570
7192
6029
5038
4220
3531
2971
2497
2067
1722
1421
1162
947
775
645
516
430
344

['stimmə]

Das studentische Musikwissenschaftsmagazin

17398
14599
12230
10249
8570
7192
6029
5038
4220
3531
2971
2497
2067



430
344
258
215
172
129

AUSGABE 1

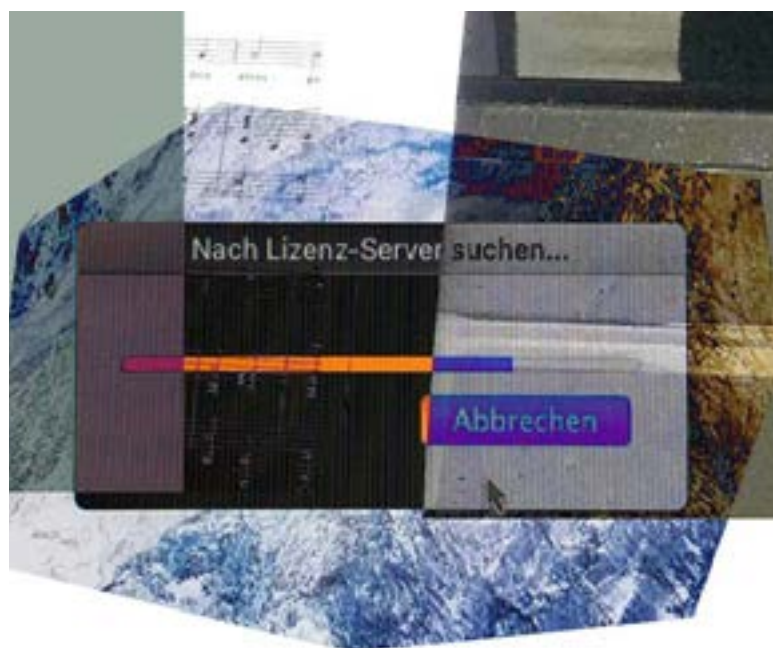
IMPRESSUM

- Herausgeber Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften e.V.
c/o Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft
Neumarkt 9-19, Aufgang E
04109 Leipzig
www.dvsm-verband.de
- Rechtssitz Oldenburg
- Vorstand Jakob Uhlig (Vorsitzender), Tobias Reil (stellv. Vorsitzender), Raphael Baader (Geschäftsführer), Elias Wöllner (stellv. Geschäftsführer), Elizaveta Willert (Schriftführerin), Luis Cuypers (Kassenwart)
E-Mail: vorstand@dvsm-verband.de
- Redaktion Véronique Braquet, Luis Cuypers, Janica Dittmann, Nikolas Georgiades, Flavia Hennig, Tatjana Hölzl, Joep Janssens, Katrin Kaiser, Nora Kaiser, Katharina Meding, Francesca-Maria Raffler, Alyssia Schröder, Jakob Uhlig, Jule Winkler, Elias Wöllner
E-Mail: info@stimme-magazin.de
Website: www.stimme-magazin.de
- Wissenschaftlicher Beirat Dr. Cornelia Gruber, Prof. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Birgit Heise, Prof. Dr. Jan Hemming, Prof. Dr. Gregor Herzfeld, Prof. Dr. Dominik Höink, Prof. Dr. Dorothea Hofmann, Prof. Dr. Anne Holzmüller, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Dr. Heidi Süß, Prof. Dr. Clemens Wöllner
- Autor:innen der Ausgabe Julia Barreiro, Janica Dittmann, Miguel Machulla, Francesca-Maria Raffler, Anton Schreiber, Jakob Uhlig, Till Jonas Umbach, Elias Wöllner
- Layout Katharina Meding, Jule Winkler
- Distribution Musiconn.publish
Sächsische Landesbibliothek
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden
Ansprechpartner: Dr. Christian Kämpf
Tel.: +49 351 4677-311
E-Mail: christian.kaempf@slub-dresden.de
- Erscheinungsweise Zwei Ausgaben pro Jahr, Open Access
Heft 1, Jahrgang 1, 2023



INHALT

Editorial – Jakob Uhlig	6f.
Die Performance als Mittel zum feministischen Aktivismus: Ein choreomusikologischer Vergleich am Beispiel von LASTESIS – Julia Barreiro	9–35
„Die [F*tzen] sind wieder da“. SXTN - zwischen Gefangensein und Durchbrechen der homosozial-männlichen Deutsch-Rap-Szene – Miguel Machulla	37–57
Die Musik der Charts in der Analyse: Methodendiskussion und Anwendung einer interdisziplinären Musikanalyse anhand des Songs Shape of You von Ed Sheeran – Anton Schreiber	59–75
Bob Dylans Song <i>Hurricane</i>. Eine Analyse – Elias Wöllner	77–91
Interview mit Helena Rittler. Interview geführt von Francesca-Maria Raffler am 20. Januar 2023	95–99
Interview mit Marlon Regener. Interview geführt von Janica Dittmann am 27. Januar 2023	101f.
Rezension: Thomas Ulrich: <i>Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer</i> – Jakob Uhlig	107f.
Rezension: Wieland Ziegenrucker: <i>ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze</i> – Till Jonas Umbach	109
Call for Papers – StiMMe Ausgabe #02	111





Liebe Leser:innen,

so ganz kann ich es selbst noch nicht glauben, dass ich diese Worte gerade schreibe, aber tatsächlich ist es nach gut eineinhalb Jahren Arbeit so weit: In euren virtuellen Händen haltet ihr die erste Ausgabe von *StiMMe*, der ersten musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift im deutschsprachigen Raum, in der ausschließlich Studierende und Promovierende publizieren dürfen. Der Weg zu diesem Projekt war aufwendiger, als sich wahrscheinlich die meisten von uns am Anfang vorstellen konnten. Die 15 Studierenden unserer Redaktion haben von Grund auf jede Stellschraube selbst gesetzt. Fundamentale Bestandteile der Zeitschrift wie das Layout, die Hefteformate oder der Ablauf des Review-Verfahrens lagen ebenso in unserer Hand wie derartige Entscheidungen, ob der Titel eines Buches in der Fußnote kursiv gesetzt werden soll oder nicht. Monate sind vergangen, bis all das ausgearbeitet war. Den vielen tollen Menschen in unserem Team, die für dieses gemeinsame Ziel über lange Zeiträume hinweg immer am Ball geblieben sind und nur durch ihr unglaubliches Engagement dafür gesorgt haben, dass all das nun wirklich zustande gekommen ist, möchte ich von Herzen und voller Begeisterung danken.

Meinen Dank aussprechen möchte ich außerdem den vielen Personen außerhalb der Redaktion, ohne die dieses Projekt ebenso nicht möglich gewesen wäre. Unsere gesamte technische Infrastruktur liegt zum Beispiel in den Händen von Musiconn.publish, von

denen ich insbesondere Dr. Sabine Koch, Prof. Dr. Barbara Wiermann, Dr. Andrea Hammes und Dr. Christian Kämpf danke, die uns diese Kooperation ermöglicht haben und die stets mit ihrer Erfahrung zur Verfügung standen, wenn wir sie brauchten. Darüber hinaus möchte ich meine Wertschätzung den zahlreichen Wissenschaftler:innen aussprechen, die sich im Vorfeld zur Unterstützung des Projekts bereiterklärt haben und die uns auch bei zukünftigen Ausgaben begleiten werden. *StiMMe* konnte nur Realität werden, weil die Begeisterung dafür nicht nur die Studierenden gepackt hat – darüber bin ich unendlich froh. Mein innigster Dank gilt auch meinen Freund:innen und Kolleg:innen Raphael Baader, Luis Cuypers, Tobias Reil, Elizaveta Willert und Elias Wöllner aus dem Vorstand des DVSM, die diesem Mammutprojekt immer mit gutem Rat, aktiver Unterstützung, Feuer und Zuversicht geholfen haben – ganz besonders dann, als ich mir zwischenzeitlich nicht mehr sicher war, ob all das überhaupt zu schaffen sein würde. Und nicht zuletzt möchte ich den vielen, vielen Studierenden danken, die für die Erstausgabe von *StiMMe* so zahlreiche Beiträge eingereicht haben, die uns auf so verschiedene Weise mit Spannung erfüllt haben – auch dann, wenn wir sie für dieses Heft nicht berücksichtigen konnten.

Das Sichten dieser vielen Texte, die uns für die Erstausgabe von Studierenden aus allen möglichen Ecken erreicht haben, kann aus mehrerer Hinsicht als aufschlussreich für den aktuellen Zeitgeist der jungen

heim 7
1.2022

00:00:21



Musikwissenschaft betrachtet werden. Der überwiegende Teil der angebotenen Aufsätze verfolgte entsprechend dem immer noch überdurchschnittlich hohen Anteil dieser Subdisziplin in den universitären Einrichtungen einen historischen Ansatz. Deutlich ungleichmäßiger zu den akademischen Lehrplänen verhielt sich wiederum die Eingrenzung der konkreten Gegenstände und Fragestellungen: Texte zum 20. Jahrhundert etwa waren gegenüber anderen geschichtlichen Zeiträumen deutlich überrepräsentiert, auch die Populärmusik fand ebenso wie Artikel aus dem Zugriffsbereich der Gender Studies eine viel breitere Berücksichtigung, als sie üblicherweise in den Curricula der musikwissenschaftlichen Studiengänge vertreten sind. Die Auswahl der Artikel dieser Ausgabe, in der die Hauptgegenstände Bob Dylan, Ed Sheeran, SXTN und das feministische Performance-Kollektiv LASTESIS sind, ist also keine bewusste redaktionell erfolgte Themenspezifizierung entgegen des Kanons der sogenannten europäischen Kunstmusik, sondern spiegelt vielmehr einen Themenfokus wieder, den die einreichenden Studierenden bei einem vorgabenlosen Einreichungsauftrag selbst gesetzt haben.

Dass bei jungen Generationen von Wissenschaftler:innen bestimmte Themen immer mehr im Trend liegen als andere, ist keine Neuigkeit. Die Richtungsweisung daraus aber scheint früher wie heute offenbar: Der Fokus der Studierenden heute wird die Wissenschaftsgenerationen von morgen prägen. Die Artikel dieses

Magazins können daher auch als Blick dessen verstanden werden, was die Musikwissenschaft in kommenden Generationen prägen wird. Damit wir alle diese Entwicklungen so früh wie möglich wahrnehmen können, ist die Sichtbarmachung studentischer Perspektiven und das Schaffen solcher Räume für den Nachwuchs nicht nur für die Publizierenden, sondern auch insgesamt ein so wichtiges Ziel, das den hinter StiMMe stehenden Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften schon seit Jahrzehnten antreibt. Das Ermöglichen studentischer Perspektiven auf allen Ebenen war daher auch nicht nur das Ziel für die Hauptartikel des Hefts, sondern auch für die weiteren kleinen Beiträge, die aus und um die Redaktion für die Erstausgabe entstanden sind: Unser Rezensionsteil will etwa keine Kopie der üblichen Publikationsbesprechungen sein, sondern die studentische Sicht der Schreibenden bewusst zum Thema machen. Möglichkeitsräume eröffnen wir auch in unseren verschiedenen Beiträgen zum Thema „Zukunftsperspektiven“, in dem Studierende über ihre Universität berichten und in denen die immer wichtigen Fragen nach der beruflichen Zukunft gestellt werden.

Ich bin sehr froh, dass trotz aller berechtigten Sorgen über die Konsequenzen der starken Hierarchisierung in akademischen Systemen solche Projekte möglich sind. Viel Vergnügen und Lernen wünsche ich mit der Erstausgabe von StiMMe!

Jakob Uhlig für die Redaktion

DIE PERFORMANCE ALS MITTEL ZUM FEMINISTISCHEN AKTIVISMUS

Ein choreomusikologischer Vergleich am Beispiel von LASTESIS

JULIA BARREIRO

1 EINLEITUNG

„Performance is a form of agency expressing a political voice. The political voice that emanates from the aesthetics of protest cannot be reduced to verbal utterances or background noise; political voice communicates resistance and solidarity. Performativity enacts the power of individuals and groups united in a common message.“¹

„Wir glauben an das Transformationspotenzial von Kunst und Performance. Von Kunst, die vom Körper ausgeht und für die Körper da ist, von kollektivierter Kunst, die über die gemeinsame Erfahrung zur eigenen werden kann.“²

¹ McGarry u. a., „Introduction. The Aesthetics of Global Protest“, S. 18.

² LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 124f.

Am 20. November 2019 versammeln sich in Valparaíso (Chile) Dutzende Frauen auf einem öffentlichen Platz. Sie tragen Partykleidung und eine dunkle Augenbinde. Zum Klang, der aus einem großen Lautsprecher kommt, sprechen sie koordiniert einen Text und bewegen sich synchron in einer Choreographie. Der Kernsatz lautet: „Der Vergewaltiger bist du!“.³ Die Performance *Un violador en tu camino*⁴ vom chilenischen feministischen Kollektiv LASTESIS wird fünf Tage später, zum internationalen Tag gegen Gewalt an Frauen, in der Hauptstadt Santiago aufgeführt und entwickelt sich zu einer „Massenkundgebung“.⁵ Über das Internet und die sozialen Medien verbreitet sich die Performance schnell weltweit und wird in unterschiedlichen Ländern aufgenommen, übersetzt, adaptiert und wieder aufgeführt. Der laute

Aufschrei gegen die alltägliche Gewalt an Frauen und Femizide/Feminizide⁶ geht viral und zeigt somit die Existenz eines feministischen Netzwerkes.⁷ Das Magazin TIME setzt LASTESIS auf die Liste der 100 einflussreichsten Menschen des Jahres 2020⁸ und zahlreiche Medien erklären die Performance zu einer neuen, transnationalen feministischen Hymne.⁹

In ihrem 2021 veröffentlichten Manifest *Verbrennt eure Angst!* geben LASTESIS Einsicht in ihre Ideen und Arbeitsmethodologien. Dabei berichten sie u.a. über die globale, für sie

³ Original: „El violador eres tú!“. Eigene Übersetzung.

⁴ Auf Deutsch: „Ein Vergewaltiger auf deinem Weg“. Eigene Übersetzung.

⁵ Vgl. Ufer, Folge „Künstlerinnen Kollektiv LASTESIS“, Artikeltext u. Eismann/Müller, „Las Tesis: ‚Un violador en tu camino‘“.

⁶ Die subtile aber bedeutsame Erweiterung des Wortes ‚Femizid‘ auf ‚Feminizid‘ schließt die politische Verantwortung des Staates in einem frauenfeindlichen Mord mit ein. Vgl. Toledo Vásquez, „Femicide / Femizid / Feminizid. Sprechen wir über dasselbe?“.

⁷ Vgl. LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 136.

⁸ Vgl. Tolokonnikova, „LASTESIS“.

⁹ Vgl. ebd.; Hinsliff, „The rapist is you!“; El Mundo: „Un violador en tu camino“, el himno global feminista que nació en Chile“.

überraschende „massenhafte Übernahme“¹⁰ der Performance *Un violador en tu camino*. Wie kommt es, dass Frauen und dissidente¹¹ Menschen in Chiles Nachbarland Argentinien, in zahlreichen französischen Städten, im türkischen Parlament, im Iran, in New Delhi und im Kosovo innerhalb kürzester Zeit die gleiche Performance aufnehmen und reproduzieren? Wie schafft es eine Choreographie, unzählige Frauen und Queers¹² auf der ganzen Welt zu vereinigen und etliche Grenzen zu überwinden? Welche Rolle spielt die Performance in Bezug auf die lokale und globale Politik? Auf welche Art und Weise findet das „Transformationspotential“¹³ der Performance global Widerhall?

Um diese Fragen tiefergehend zu beleuchten, wird im Folgenden ein Überblick zum Themenkomplex Performance-Protest-Feminismus geschaffen. Welche Schnittpunkte weisen diese Phänomene untereinander auf und wie können sie auf die Performance von LASTESIS übertragen werden? Was zeichnet den Ansatz des Kollektivs aus und wie lässt sich dieser aus einer choreomusikologischen Perspektive betrachten? Daran schließt der Vergleich von unterschiedlichen Versionen der Performance *Un violador en tu camino* an: Nach einer Analyse der ursprünglichen chilenischen Performance wird diese mit vier anderen Performance-Versionen aus verschiedenen Ländern verglichen: Wie bedingen sich Musik und Klangelemente, Text und Bewegungen, Verortung und Aufführung? Die spezifische Rolle und Veränderung der Choreographie und der Musik¹⁴ wird in den Mittelpunkt gerückt, um deren Funktion und Verwandlung in den jeweiligen Kontexten zu untersuchen.

¹⁰ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 125.

¹¹ „Mit 'dissident' meinen wir alle, die sich subjektiv als der LGBTQIA+-Community zugehörig begreifen.“, LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 13.

¹² Der Begriff *Queers* wird in dieser Arbeit bewusst als vereinfachter Begriff für alle Menschen, die sich der LGBTQIA+-Community zugehörig fühlen, eingesetzt.

¹³ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 125.

¹⁴ Sprache und Liedtext werden hier, neben weiteren klanglichen Parametern, als Teil der Musik verstanden.

Während als theoretischer Unterbau sowie zur Orientierung für die choreomusikologische Analyse wissenschaftliche deutsch-, englisch- und spanischsprachige Texte über Performance, Feminismus und Protest als Grundlage dienen, wird im Analyse-Teil ein Blick auf die Praxis der Performances geworfen. Dabei stellen vor allem die öffentlich zugänglichen Videos¹⁵ der Performances, aber auch Social-Media-Inhalte,¹⁶ Online-Reportagen und -Artikel das zu analysierende Material dar.¹⁷ Als Hauptquelle für die Darstellung des chilenischen Kollektivs und dessen Ansatzes dient das Manifest *Verbrennt eure Angst!*. Ergänzend dazu wird auf eine im April 2021 online gehaltene Konferenz¹⁸ und auf die von mir persönlich besuchten Panel-Diskussion vom 03.12.2021 mit LASTESIS, der Anthropologin Rita Segato, Eva von Redecker und Carolin Wiedemann im HAU Theater Berlin Bezug genommen.¹⁹

2 PERFORMANCE, PROTEST UND FEMINISMUS: EINE DREIECKSBEZIEHUNG

Wie eingangs erwähnt, stellen die Begriffe Performance, Protest und Feminismus drei komplexe Phänomene dar, die sich oft begegnen und

¹⁵ Alle benutzten Videos sind über YouTube zugänglich und werden im Medienverzeichnis mit entsprechenden Links aufgelistet.

¹⁶ Auf die besondere Rolle und Funktion sozialer Medien wie Instagram und Facebook für Protestbewegungen und Performances wird später eingegangen. Jedoch sei hier schon erwähnt, dass diese – auch seit der Verbreitung der Covid-19 Pandemie – nicht als abgespaltener Raum, sondern als ein virtueller aber an unserer Realität teilhabender Raum zu verstehen sind.

¹⁷ Insoweit handelt es sich bei meiner Analyse um eine Video-basierte Beobachtung, die in diesem Fall die einzige Möglichkeit darstellt, einen transnationalen Vergleich der Performance zu ziehen.

¹⁸ Vgl. Centro Gabriela Mistral: „Conferencia“.

¹⁹ Vgl. „HAU – Hebbel am Ufer – Zusammen verbrennen wir die Angst!“, Hebbel-Theater Berlin Gesellschaft mbH. Angesichts eines Covid-19 Falls in der Performance-Gruppe wurden kurzfristig beide Vorstellungen von der neu entwickelten Performance *Resistencia o la Reivindicación de un Derecho Colectivo* abgesagt, was dazu führte, dass diese Arbeit auf keine persönlich von mir live erlebte Performance von LASTESIS Bezug nehmen kann.

bedingen können. Im begrenzten Rahmen dieses Artikels können diese einzeln nicht tiefergehend vorgestellt werden, weswegen der Fokus auf die zwischen ihnen entstehenden Beziehungen gelegt wird. Ein Protest aus feministischen Gründen kann die Form einer Performance annehmen, genauso wie eine Performance als feministische Protestaktion interpretiert werden kann. Künstler:innen, die sich dem Feminismus verschreiben, verwandeln ihre Gedanken oft in Performance-Kunst, die eine politische, protestierende Botschaft vermitteln soll. Proteste stellen meistens Forderungen an die Politik, die auf vieles Einfluss hat, gegen das der Feminismus kämpft. Was genau ermöglicht diese fließenden Grenzen zwischen Performance, Protest und Feminismus und warum bietet sich die Performance-Kunst für Protest-Aktionen geradezu an?

„The term ‘performance’ has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social sciences. As its popularity and usage have grown so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is.“²⁰

Erika Fischer-Lichte schließt sich Marvin Carlson an, indem sie den Begriff Performance als einen „umbrella term“²¹ bezeichnet. In ihrer *Ästhetik des Performativen* rückt sie statt des Werks die Aufführung in den Mittelpunkt und untersucht u.a., wie die Grenze zwischen Akteur:innen und Zuschauer:innen aufgelöst wird, wie in Ereignissen die Materialität durch eine „autopoietische feedback-Schleife“, durch Körper und Rhythmus hervorgebracht wird und wie die Performance zu einer „Wiederverzauberung der Welt“ führen kann.²² Dabei spielen die „Flüchtigkeit des Ereignisses, seine Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit“²³ eine besondere Rolle, die die Performance in Kontrast

²⁰ Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, S. 1.

²¹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 41.

²² Ebd. direkte Zitate aus S. 121, 315, vgl. auch [Gumbrecht], „Sanfte Wende“.

²³ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 283.

zu einem früheren Werkbegriff stellt.²⁴ Nach Fischer-Lichte schaffen Performances Wirklichkeit²⁵ und verfügen somit über ein Transformationspotential, das die Beteiligten verwandelt:

„Es ist die Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt, welche derartige Prozesse der Transformation ermöglicht und bewirkt.“²⁶

Dieses Transformationspotential von Performance schlägt die Brücke zum Protest und zum Aktivismus, wie hier von McGarry et al. beschrieben wird:

„Protest is an operation of democratic power which can be performative; it is both an act and an enactment. Protest is a collective struggle which calls into question ‘the inchoate and powerful dimensions of reigning notions of the political’ (Butler 2015: 9). The democratic public performs its existence through resistance: it demands recognition, embodies visibility, articulates a political voice, and communicates ideas/demands. In doing so, protest constitutes ‘the people’, and through the aesthetics of protest, rupture conventions of doing politics.“²⁷

Proteste²⁸ teilen vieles mit der Ästhetik der Performances: Sie sind „flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit“,²⁹ sie finden in einer bestimmten Konstellation von Raum

²⁴ Vgl. ebd. Kap. 6, *Die Aufführung als Ereignis*.

²⁵ Vgl. ebd. S. 96: „Denn in ihnen [Anm.: Aufführungen von Performance-Kunst] werden permanent Handlungen vollzogen, die selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren.“

²⁶ Ebd., S. 315.

²⁷ McGarry u. a., „Introduction. The Aesthetics of Global Protest“, S. 17.

²⁸ Unter Protest sind hier die unterschiedlichen Formen, die eine Protest-Aktion einnehmen kann, miteinbezogen, z.B. Märsche, Demonstrationen, *Sit-ins*, Chöre und musikalische Werke, Flash Mobs, visuelle Umsetzungen, virtuelle Proteste, usw.

²⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187. In der zitierten Passage bezieht sich Fischer-Lichte auf Aufführungen.

und Zeit statt, die sie selbst hervorbringen,³⁰ sie spielen mit der Grenze zwischen Akteur:innen und Zuschauer:innen – in diesem Fall Protestierende und Publikum – und zwischen Öffentlichkeit und Privatem. Vor allem aber sind Proteste, wie Performances, Orte der Verhandlungen, wie Wiegink betont:

„[A]ctivist performance[s] negotiate political positions by means of performative interventions into different forms of public and corporate spaces. [...] Performance creates a space, a ‘site of negotiation’ in which political ideas are not merely debated but acted out.“³¹

Genau wie Performances, bringen Proteste durch ihre Forderungen und Aktionen Wirklichkeit hervor und treten in Interaktion mit dem Publikum – also mit der Öffentlichkeit und den Institutionen.³² Dabei spielt die Straße als Symbol für die Öffentlichkeit eine bedeutende Rolle: „[T]he square and the street are not only the material support for action, but they themselves are part of any account of bodily public action we might propose.“³³ Politisch orientierte Performances, die in den 1960er Jahren in nicht-theatralen, öffentlichen Räumen stattfanden, wurden als „guerrilla theatre“³⁴ bezeichnet, was die Verwandtschaft zwischen Protest und Performance verdeutlicht.

Spätestens seit den 1960er Jahren wird eine Verbindung zwischen feministischer Theorie, Protest und Performance deutlich.³⁵

„When the modern woman’s movement began in the late 1960s it existed in quite a different world from the apolitical, formalist, gallery-oriented ‘performance’ work of the same period. Yet at the

³⁰Zur Produktion von Zeitlichkeit und Räumlichkeit vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Kap. 4 u. Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Kap. 2.

³¹Wiegink, *Protest EnACTed*, S. 53. Im zweiten Teil des Zitats bezieht sich Wiegink auf Carlson, *Performance. A Critical Introduction*.

³²Vgl. Wiegink, *Protest EnACTed*, S. 60.

³³Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, S. 72..

³⁴Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, S. 180.

³⁵Vgl. ebd., Kap. 7, Performance and Identity.

same time many radical feminists were much attracted to the symbolic values and performance strategies of the radical guerrilla and street theatre of the period. Feminist guerrilla theatre began to appear in a number of striking and well-publicized demonstrations.“³⁶

Ein bewährtes Beispiel für feministischen Aktivismus in Form von Performance sind die New Yorker *Guerrilla Girls*, die seit 1985 mit Happenings, Plakaten, Konferenzen, Videos und weiteren Medien auf die ungleiche Repräsentation der Geschlechter vor allem in der Kunstwelt aufmerksam machen.³⁷ Parallel zur Entwicklung der feministischen Theorien und Gedanken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen sich zahlreiche Ausprägungen in den Künsten, die auch als feministischer Aktivismus bezeichnet werden könnten.³⁸ Ein aktuelleres Phänomen wird vom russischen feministischen Kollektiv *Pussy Riot* dargestellt, das 2012 mit Punk-Rock, viralen Videos und Performances gegen die Regierung von Vladimir Putin rebellierte;³⁹ oder auch vom transnationalen Kollektiv *Femen*.⁴⁰

„Wir befinden uns in einem neuen Zeitpunkt der internationalen Expansion des Feminismus“.⁴¹ Seit 2015 entwickelt sich weltweit eine neue feministische Perspektive, die u.a. in den Bewegungen *#niunamenos* und *#metoo* ihren Ausdruck findet.⁴² Skandale und Entsetzen über Feminizide, Gewalt an und Belästigung von Frauen und Queers, ungleiche Behandlung der Geschlechter in der Arbeitswelt, Abtreibungsverbote, Ablehnung des Patriarchats und Kapitalismus, ein Plädoyer für mehr Inklusion

³⁶Ebd., S. 180.

³⁷Vgl. Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, S. 34f.; Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, S. 181.

³⁸Vgl. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, S. 157–161 u. Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Kap. 10 *New forms of activism* u. Kap. 12 *Body art and feminism*.

³⁹Vgl. Shuster, „2012: Pussy Riot“.

⁴⁰Vgl. Rovira Sancho, „El devenir feminista de la acción colectiva“, S. 233.

⁴¹Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, S. 25. Original: „Nos encontramos en un nuevo momento de expansión internacional del feminismo“. Eigene Übersetzung.

⁴²Vgl. Cejas, *Feminismo, cultura y política*.

und Respekt sind der Anlass und die Hauptthemen, die gegenwärtige intersektionale, inklusive und dekoloniale feministische Bewegungen in ihr Zentrum legen.⁴³ Individuelle Erfahrungen werden dabei geteilt und die Grundlage für einen politischen Genderdiskurs wird expandiert: „My situation does not cease to be mine just because it is the situation of someone else, and my acts, individual as they are, nevertheless reproduce the situation of my gender, and do that in various ways.“⁴⁴

Online-Medien und digitale Technologien ermöglichen in der Entwicklung der aktuellen feministischen Bewegungen, wie ebenfalls anderer populärer Protestbewegungen weltweit, die kollektive Vernetzung, die diese ausprägt,⁴⁵ wie auch im Sammelband *The Aesthetics of Global Protest* von 2020 vermerkt: „In this respect, digital technologies expand our understanding of how and where politics is done. We understand social media as a space that complements the physical or material manifestation of protest in parks, squares and streets.“⁴⁶ Im heutigen Feminismus erzeugen Hashtags eine „transnationale Ansteckung“,⁴⁷ die virale Protestbewegungen produzieren und ermächtigen.⁴⁸

Zusammenfassend kann die Definition von „activist performance“ von Pia Wiegink zur Einordnung feministischer Protestbewegungen und Performances angewendet werden:

„Activist performance is a form of political action which is located *outside* the political consensual realm of party politics as it is not institutionally

⁴³ Vgl. Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, S. 22–25, Dockterman, „2017: The Silence Breakers“ u. Segato u. a., „En torno a una nueva agenda feminista (y por qué el patriarcado se opondrá a ella)“, S. 44.

⁴⁴ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 523.

⁴⁵ Vgl. Rovira Sancho, „El devenir feminista de la acción colectiva“, S. 226–229.

⁴⁶ McGarry u. a., „Introduction. The Aesthetics of Global Protest“, S. 20f.

⁴⁷ Rovira Sancho, „El devenir feminista de la acción colectiva“, S. 227, im Original: „contagio transnacional“. Eigene Übersetzung.

⁴⁸ Gleichzeitig können Hashtags, wie andere Phänomene auf Social Media, oft kurzlebig sein und von ihrem ursprünglichen (politischen) Sinn getrennt werden.

affiliated with parties, unions or other organizations. Activist performance comes into existence as a physical act of dissent of engaged citizens, and because it takes place outside the institutionalized realm of politics, activist performance uses *alternative aesthetics* to articulate, or rather, to stage its political agenda. In this sense, [...] activist performance can be conceived as the (temporary) formation of a counterpublic which both aesthetically as well as ideologically defies prevailing, dominant political discourses.“⁴⁹

3 LASTESIS: DAS TRANSFORMATIONSPOTENTIAL VON PERFORMANCE

Im Gegensatz zu Vorreiter-Kollektiven wie *Pussy Riot* oder *Guerrilla Girls*, handeln LASTESIS nicht in der Anonymität: Daffne Andrea Valdés Vargas, Lea Nicolás Cáceres Díaz, Paula Stange Varas und Sibila Sotomayor Van Rysseghem finden sich in Valparaíso zusammen und bilden im April 2018 das Performance-Kollektiv LASTESIS, auf Deutsch „Die Thesen“. Mit ihren Performances schlagen sie eine Brücke zwischen Feminismus und Aktivismus,⁵⁰ die in ihr Zentrum die Kunst und die kollektive Arbeit stellt. Ihr Ziel „feministische Theorie zu vermitteln“ erfolgt mit einem „interdisziplinären Ansatz“, der mehrere Disziplinen und Kunstformen vereint:

„Wir gingen erst vom Theater aus, aber nach ein paar Wochen war klar, dass wir, um unsere Ideen zu vermitteln, einen interdisziplinären Ansatz brauchen, in dem wir Theater mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen, etwa mit Textildesign oder mit Musik, zusammenbringen.“⁵¹

Dieser interdisziplinäre Ansatz nimmt die Form der

⁴⁹ Wiegink, *Protest EnACTed*, S. 79f., kursiv im Original.

⁵⁰ „Feministische Theorie ist nie nur Theorie, sie begleitet immer die befindliche Klage, sie trägt einen impliziten Aktivismus in sich.“, Segato u. a., „En torno a una nueva agenda feminista“, S. 46. Original: „La teoría feminista nunca es teoría por sí sola, siempre va de la mano con la denuncia situada, tiene un activismo implícito en ella.“. Eigene Übersetzung.

⁵¹ Vgl. LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 122f.

Collage ein, „weil sie ihre Elemente nicht hierarchisch, nicht vertikal einordnet“ und überlässt den Betrachtenden die Entscheidung, „was sie festhalten oder auch verwerfen wollen“.⁵² In seinen Performances vereint das Kollektiv Musik, Tanz, Sprache, Literatur, Textildesign, Visuals und Emotionen⁵³ mit einer „immensen Fähigkeit zur Synthese und zur ästhetischen und körperlichen Erfassung einer Idee“.⁵⁴ Dabei spielt die kollaborative Arbeit eine Schlüsselrolle, indem die Performances oft erst durch die Mitarbeit anderer Menschen in gemeinsamen Workshops vervollständigt werden.⁵⁵ In der Entwicklung der Performances ist ein offener Umgang mit dem eigenen Körper und der Bewegung wichtiger Bestandteil, um die feministischen Themen zu interpretieren und zu vermitteln: „Wie übersetzen wir diese Ideen? [...] Was wir z.B. gemacht haben, ist eine Recherche über die Bewegung. Welche Bewegung [...] wird durch diese Ideen, an denen wir arbeiten, hervorgebracht? [...] Und mit diesen Bewegungen entwickeln wir kleine Choreographien.“⁵⁶ Während LASTESIS das Sprechen als etwas „Alltägliches“ bezeichnen, schreiben sie dem kollektiven Auftreten der Körper von Frauen und dissidenten Menschen auf der Straße, „in diesem öffentlichen Raum mehr Gewicht, mehr Bedeutung, eine andere Durchschlagkraft“⁵⁷ zu. Die Straße und der öffentliche Raum sind für die „freiheitlichen Forderungen“ des Kollektivs die „wichtigste Bühne“⁵⁸ und die Körper werden als „Leinwand und Werkzeug im Kampf gegen das

neoliberale Patriarchat“⁵⁹ verstanden.

In ihrem feministischen Manifest *Verbrennt eure Angst!* stellen die vier Autorinnen ihre Beweggründe, ihre Forderungen und ihre Arbeitsweise aufschlussreich dar. Der erste Satz des Buches „Was eine von uns erlebt, erleben wir alle“⁶⁰ deutet auf den Einfluss der feministischen Gender-Theorien von Judith Butler und anderen hin. Den theoretischen Hintergrund und die Inspiration für ihre Performances liefern die Schriften von Philosoph:innen, Anthropolog:innen und feministischen Autor:innen wie Silvia Federici, Rita Segato, Judith Butler, Paul B. Preciado, María Lugones, uvm. In der musikalischen und performativen Umsetzung fungieren das spanische Duo *Las Bistecs*, die französische DJ, Sängerin und Produzentin Miss Kittin und generell die Geschichte der Performance in Chile als Vorbilder.⁶¹

Beim Versuch einer Einordnung von LASTESIS als feministisches Performance-Kollektiv, das einen „kreativen Widerstand“⁶² leistet, sind die Geschichte von Chile, das Phänomen der *Canción Nueva* sowie die zur Entstehungszeit der Performance *Un violador en tu camino* stattfindenden Proteste und Demonstrationen gegen die chilenische Regierung nicht wegzudenken. Obwohl das Kollektiv keinen direkten Bezug zum chilenischen „militant song movement“ ausspricht, agiert es im Land, wo soziale Protestbewegungen eine historische Bedeutung und Wirkung haben:

„That it is in Chile where the militant songs are remembered the most is not by chance, because those songs are emotionally linked to what was (albeit for a very brief period of time) a successful process of democratic social change interrupted by a violent coup d'état.“⁶³

Wie viele Protestbewegungen und Aktivismen, müssen LASTESIS Zensur, Drohungen und Kritik

⁵² Ebd., S. 123.

⁵³ Vgl. Segato u. a., „En torno a una nueva agenda feminista“, S. 46.

⁵⁴ Ebd., S. 47. Aussage von Rita Segato über LASTESIS. Original: „[Admiro mucho a las tesis por esa] capacidad inmensa de síntesis y de captación estética y corporal de una idea.“

⁵⁵ Vgl. Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 00:35:00–00:38:00.

⁵⁶ Transkribiert und übersetzt aus: Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 00:51:51–00:52:08. Original: „De que manera traducimos estas ideas? [...] Lo que hemos hecho es por ejemplo una búsqueda hacia el movimiento. Que movimiento [...] les evoca estas ideas que estamos trabajando [...] Y con esos movimientos generar pequeñas coreografías“. Eigene Übersetzung.

⁵⁷ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 121f.

⁵⁸ Ebd., S. 57.

⁵⁹ Ebd., S. 98.

⁶⁰ Ebd., S. 7.

⁶¹ Vgl. Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 01:10:00–01:11:00.

⁶² LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, Klapptext des Buches.

⁶³ Vila, „Introduction“, S. 4.

bewältigen, die vom Staat, von der chilenischen Polizei, der Marktwirtschaft und der Öffentlichkeit geäußert werden.⁶⁴

„Warum verursacht eine Performance, ein Lied mit Choreographie von Frauen und dissidenten Personen, einen derartigen Aufruhr? Warum müssen so viele von der Regierung und der Presse etwas dazu sagen? Irgendetwas, egal was. Warum wird die Performance in den sozialen Netzwerken kommentiert, angegriffen, aber auch geteilt? Diese Reaktion macht deutlich, dass wir um diesen Raum kämpfen, auch heute noch.“⁶⁵

In der Verbreitung und Vermittlung der eigenen Arbeit sind die sozialen Medien das Sprachrohr des Kollektivs: Es hat keine eigene Webseite, aber Instagram-, Facebook-, Twitter- und YouTube-Profile, die von Hunderttausenden⁶⁶ abonniert werden. Über diese teilen LASTESIS ihre Arbeit, laden Mitwirkende zu ihren Performances ein und interagieren mit der internationalen Community.

Nach der Premiere von *Un violador en tu camino* im November 2019 und deren weltweitem Nachhall, entwickelt das Kollektiv (trotz der Covid-19-Pandemie) weitere (Video-)Performances, die auf eigenen Texten, Musik und zusammen mit anderen Frauen und Queers entwickelten Choreographien basieren. 2021 wird neben dem Manifest *Verbrennt eure Angst!*, das zunehmend in mehrere Sprachen übersetzt wird, auch eine feministische Anthologie veröffentlicht.⁶⁷ 2021 und 2022 tourt

⁶⁴ Vgl. LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 134 u. Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 01:13:10–01:17:40. Die Carabineros de Chile zeigten LASTESIS zwei Mal an und begleiteten ihre Live-Performances mit Waffen und Drohungen, eine Supermarktkette nahm das Buch des Kollektivs aus dem Verkauf und über soziale Medien erhält das Kollektiv regelmäßig Angriffe. Online finden sich viele Memes und einige Videos, in denen die Performance *Un violador en tu camino* parodiert oder mit sexistischen Sprüchen unterbrochen wird.

⁶⁵ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 121.

⁶⁶ Das Instagram-Profil @lastesis zeigt 280000 Followers, das Twitter-Profil @lastesisoficial wird von 36513 Accounts abonniert und 26222 Accounts folgen der Facebook-Seite @colectivo. lastesis. Stand: 11.10.2022.

⁶⁷ Vgl. Caceres/LASTESIS, *Antología de Textos Feministas*.

das Kollektiv mit Workshops zur neuen Performance *Resistencia o la Reivindicación de un Derecho Colectivo*,⁶⁸ nimmt international an unterschiedlichen Festivals und Projekten teil, engagiert sich in Publikationen und organisiert Protestaktionen für die Legalisierung der Abtreibung in Chile.⁶⁹

3.1 UN VIOLADOR EN TU CAMINO – EIN CHOREOMUSIKOLOGISCHER VERGLEICH

Wie Kendra Stepputat und Alina Seye in der Einleitung zur Publikation *Choreomusicology I* schreiben, ist *Choreomusicology* ein „umbrella term“ für die Untersuchung der Kombination von Bewegung/Klang bzw. Tanz/Musik, der mehrere Herangehensweisen und Disziplinen vereint.⁷⁰ Das Prinzip der Choreomusikologie, das auch im Folgenden in der Analyse der Performances von *Un violador en tu camino* angewendet wird, ist die Erforschung der Beziehungen zwischen Tanz und Musik als ein zusammenhängendes Phänomen, mit Einbezug aller Akteur:innen und Netzwerke, die dieses bedingen:

„An anthropological perspective can demonstrate culturally specific ways in which choreomusical relations are conceptualised and how these conceptualisations become evident in local performances practices.“⁷¹

„The processes of communicative interface between music and dance deserve special attention as it is through these that shared choreomusical experience is achieved. Therefore the phenomena of sound and movement and their interaction

⁶⁸ Auf Deutsch: *Widerstand oder die Einforderung eines kollektiven Rechts*, Übersetzung des HAU Theaters Berlin, vgl. „HAU – Hebbel am Ufer – LASTESIS – Resistencia o la Reivindicación de un Derecho Colectivo / Widerstand oder die Einforderung eines kollektiven Rechts“, Hebbel-Theater Berlin Gesellschaft mbH.

⁶⁹ Vgl. dazu die Instagram-Posts auf dem offiziellen Profil des Kollektivs, sowie u.a. das Projekt „Das Jahrhundert der Frauen“ des Goethe-Instituts „Das Jahrhundert der Frauen - Goethe-Institut Brasilien“, Goethe Institut und Batthyány/Arata (Hrsg.) *Hablemos de desigualdad (sin acostumbrarnos a ella)*.

⁷⁰ Vgl. Stepputat/Seye, „Introduction. Choreomusical Perspectives“, S. 18.

⁷¹ Ebd., S. 15.

should be examined in accordance with the performers' intricate network of relationships."⁷²

Ako Mashino und Elina Seye sehen im menschlichen Körper den essenziellen Ausgangspunkt für die Verbindung zwischen Tanz und Musik und nutzen den Begriff der „corporeality“ als Grundlage für die choreomusikologische Analyse von Performances:

„Performing arts emerge as a multi-sensory integration of body movements and sound: aural, visual, tactile, kinesthetic, and osmotic information might pour into us simultaneously, fully consuming our body and mind. Focusing on the body, we can clearly understand the overlap, intertwined-ness and interaction of music- and dance-making.“⁷³

Die Interaktionen, die aus dem eigenen Körper als Klang und Bewegung hervortreten und ein Gespräch mit den Körpern und Klängen anderer Performer:innen eingehen,⁷⁴ führen zu einer besonderen geteilten Erfahrung, die als Motivation zur Partizipation in Performances verstanden werden kann:

„These interactions also persuade the audience to be involved in the highly inter-subjective milieu of a performance. Such an inter-corporeal experience involving multi-sensory interactions and a sense of connection with others, sometimes to the point of sensing as if being part of the same body, might be the driving force behind participation and creation in any performing art.“⁷⁵

Meine folgenden Analysen und Vergleiche der Performances basieren auf Videoaufnahmen der jeweiligen Aufführungen.⁷⁶ Somit fehlt einerseits

⁷² Quigley/Mæland, „Choreomusical Interactions, Hierarchical Structures, and Social Relations“, S. 85.

⁷³ Mashino/Seye, „The Corporeality of Sound and Movement in Performance“, S. 28.

⁷⁴ Vgl. dazu u. a. Martin, „Dance and Its Others“.

⁷⁵ Ebd., S. 40.

⁷⁶ Äußerungen von LASTESIS zur eigenen Performance ergänzen dabei das Bild. Die Videos der Performances werden später jeweils kurz eingeführt. Da es sich dabei um öffentlich zugängliche Videos auf YouTube handelt, sind die Produktionsbedingungen, Hintergründe und Intentionen der Videographie nur begrenzt bekannt bzw.

eine persönliche, partizipierende empirische Beobachtung der Live-Performances, andererseits ermöglichen Videos jedoch eine detaillierte Analyse der Beziehungen zwischen Bewegungen, Musik und Text.⁷⁷

UN VIOLADOR EN TU CAMINO - CHILE

Die Performance *Un violador en tu camino* wurde von LASTESIS ausgehend von „Ideen von Rita Segato und Virginie Despentes“⁷⁸ entwickelt und zum ersten Mal am 20. November 2019, im Rahmen des Festivals *Fuego Acciones en Cemento* auf dem Platz Aníbal Pinto in Valparaíso aufgeführt.⁷⁹ Das Video⁸⁰ dieser ersten Performance zeigt eine Gruppe von ca. 30 jungen Frauen und Queers in buntem, sommerlichem „Nacht/Party-Outfit“,⁸¹ die sich im Schachbrettmuster in vier Reihen aufstellen und dadurch den Straßenverkehr blockieren. Sie tragen eine schwarze Augenbinde, halten ein (Text-)Blatt in der Hand und an vielen ist das grüne Halstuch – Symbol für die südamerikanische Bewegung zur Abschaffung des Abtreibungsverbots – erkennbar. Als ein regelmäßiger Beat aus einem Lautsprecher zu hören ist und eine Frau aus der ersten Reihe einen

stammen aus den Informationen des jeweiligen YouTube-Channels.

⁷⁷ Vgl. dazu auch Quigley/Mæland, „Choreomusical Interactions, Hierarchical Structures, and Social Relations“, S. 87: „We propose the analysis of filmed dance events. Such analysis enables us to study the creative variability in the joint music-dance performances rigorously and dynamically“.

⁷⁸ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 126. Für eine vertiefende Lektüre wird u.a. Segato, *La guerra contra las mujeres* empfohlen.

⁷⁹ Vgl. Colectivo LASTESIS, @lastesis, Instagram-Posts, 18.11.2019, 20.11.2019 (1), 20.11.2019 (2), 22.11.2019.

⁸⁰ Colectivo LASTESIS: „intervención colectivo LASTESIS“. Tabelle 1 fasst die Hauptbewegungen der Choreographie in Bezug auf den Text zusammen. Für eine bessere Nachvollziehbarkeit meiner Analyse wird das Sichten des Videos empfohlen.

⁸¹ In ihrer online Einberufung zur Teilnahme an der Performance in Santiago de Chile am 25.11.2019 schreiben LASTESIS: „Bringt Nacht/Party-Outfit (glam, Glitzer, schillernd, alles, was für euch nächtlich ist), eine schwarze, durchscheinende Augenbinde (Bsp. Gaze, Netz, Maschenstoff) und den Liedtext ausgedruckt und/oder gelernt.“, Eigene Übersetzung. Vgl. Colectivo LASTESIS, @lastesis, Instagram-Post, 23.11.2019.

TABELLE 1:

**TEXT- UND BEWEGUNGSANALYSE VON
UN VIOLADOR EN TU CAMINO IN ACHT ABSCHNITTEN**

Text	Bewegung
<p><i>El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer .y nuestro castigo es la violencia que no ves</i></p> <p><i>El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer .y nuestro castigo es la violencia que ya ves</i></p>	<p>Füße passend zum Beat abwechselnd nach rechts/links treten, Körper mitdrehen</p>
<p><i>.Es <u>femicidio</u></i></p> <p><i>.Impunidad para mi <u>asesino</u></i></p> <p><i>.Es la <u>desaparición</u></i></p> <p><i>.Es la <u>violación</u></i></p>	<p>Nach Aussprache jedes unterstrichenen Wortes eine Kniebeuge machen, dabei die Hände an den Kopf bringen</p>
<p><i>Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo .vestía</i></p> <p><i>Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo .vestía</i></p> <p><i>Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo .vestía</i></p> <p><i>Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo .vestía</i></p>	<p>Knie abwechselnd beugen → schwankende Bewegung der Hüfte, gleichzeitig Oberarme abwechselnd mit geballten Fäusten zum Oberkörper hochziehen</p>
<p><i>.El violador eras <u>tú</u></i></p> <p><i>.El violador eres <u>tú</u></i></p> <p><i>.(Son los <u>pacos</u> (policías</i></p> <p><i>.Los <u>jueces</u></i></p> <p><i>.El <u>estado</u></i></p> <p><i>.El <u>presidente</u></i></p>	<p>Bei Aussprache der unterstrichenen Worte: Mit ausgestrecktem linken Arm nach vorne (2x), hinten links (1x), vorne links (1x) zeigen. Bei „estado“ eine Kreisbewegung mit dem linken Arm über den Kopf machen, bei „presidente“ beide Oberarme vor dem Gesicht kreuzen. In den Pausen zwischen den Begriffen die jeweilige Position halten</p>
<p><i>.El estado opresor es un macho violador</i></p> <p><i>.El estado opresor es un macho violador</i></p>	<p>Mit geballten Fäusten in die Luft stoßen (16x)</p>
<p><i>.El violador eras <u>tú</u></i></p> <p><i>.El violador eres <u>tú</u></i></p>	<p>Mit ausgestrecktem linken Arm nach vorne zeigen (2x)</p>
<p><i>Duerme tranquila niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tus sueños dulce y .sonriente vela tu amante carabinero</i></p>	<p>Linke Hand an der Wange als Sprachrohr halten. Aufrecht stehen</p>
<p><i>(El violador eres <u>tú</u>. (4x</i></p>	<p>Mit ausgestrecktem linken Arm nach vorne zeigen (4x). Aufrecht stehen</p>

Pfiff abgibt, fängt die Gruppe an, sich zum Rhythmus zu bewegen: Abwechselnd drehen sie die Füße in entgegengesetzte Richtungen und folgen dieser Bewegung mit dem Körper. Als Chorstimme sprechen sie einen Text auf Spanisch, der sich teilweise reimt und den sie von den Blättern ablesen (Tabelle 1, erste Zeile).⁸² Nach den ersten zwei Sätzen wird bei der Benennung der Begriffe „Femizid“, „Straflosigkeit für meinen Mörder“, „Verschwinden“ und „Vergewaltigung“⁸³ und den darauffolgenden Pausen jeweils eine Kniebeuge gemacht (insgesamt viermal). Dabei halten die Performer:innen beide Hände an den Seiten des Kopfes. Es folgt der Satz „Und es war nicht meine Schuld, nicht der Ort, an dem ich war, nicht das, was ich anhatte“,⁸⁴ der schnell viermal nacheinander wiederholt wird. Währenddessen beugt die Gruppe abwechselnd die Knie (was zu einer schwankenden Hüftbewegung führt) und zieht die Oberarme mit geballten Fäusten abwechselnd zum Oberkörper. Im Anschluss nennen die Performer:innen die „Vergewaltiger“ („Du, die Polizisten, die Richter, der Staat, der Präsident“⁸⁵) und zeigen dabei mit erhobenem Zeigefinger in unterschiedliche Richtungen. Es folgt der Satz „Der unterdrückende Staat ist ein vergewaltigender Macho“,⁸⁶ bei dem die Gruppe die geballten Fäuste im Rhythmus des akzentuierten Beats mehrmals erhebt. Der vorletzte Abschnitt des Liedes zitiert eine Passage aus der Hymne der *Carabineros de Chile*,⁸⁷ die im Stehen mit der linken Hand an der Wange als eine Art Sprachrohr gerufen wird. Danach wird der Satz „Der Vergewaltiger bist du“⁸⁸ viermal wiederholt und bei „du“ nach vorne gezeigt. Kurz nach

⁸² Vgl. den Performance-Text in Tabelle 1 und den Text im Anhang mit deutscher Übersetzung. Um die Lesbarkeit nicht zu erschweren, wird im Fließtext der Analyse mit der deutschen Übersetzung gearbeitet – die originalen Zitate finden sich in den Fußnoten.

⁸³ Original: „femicidio. Impunidad para mi asesino. [...] desaparición. [...] violación“.

⁸⁴ Original: „Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía.“

⁸⁵ Original: „tú. Son los pacos. Los jueces. El estado. El presidente.“

⁸⁶ Original: „El estado opresor es un macho violador“.

⁸⁷ Vgl. TVCarabineros, „[Himno Carabineros de Chile](#)“.

⁸⁸ Original: „El violador eres tú“.

dem Aussprechen des letzten Satzes verstummt auch die Musik des Lautsprechers.

Während die größere Gruppe die Performance ausführt, schreiben andere Teilnehmer:innen den Titel der Performance „UN VIOLADOR EN TU CAMINO“ mit Kreiden auf den Straßenboden. Weitere Personen halten Plakate mit Aufschriften hoch und filmen die Gruppe mit Smartphones, Passant:innen bleiben stehen. Am Ende – und auch schon während der Performance – kommt von dem sich spontan gebildeten Publikum Applaus und Jubel. Die Performance dauert insgesamt zweieinhalb Minuten und wird in die öffentliche Umgebung integriert: Nicht nur wird auf die Lokalität durch das Zeigen auf bestimmte Gebäude und in bestimmte Richtungen (wo z.B. die Richter oder die Polizei sitzen) Bezug genommen, sondern die Umgebung fließt durch die Geräusche der Stadt – die hupenden Autos, die spielenden und bellenden Hunde – in die Performance ein. LASTESIS beschreiben ihre Performance als eine sehr lokal verortete Kreation, die in den (Sprach-)Inhalten und in der Aufführung die Situation in Chile, die Gewaltakte der staatlichen Institutionen anklagt und gleichzeitig ein globales Problem thematisiert.⁸⁹

Die Choreographie hängt – wie Tabelle 1 zeigt – eng mit dem Text zusammen, der wiederum mit dem Beat einhergeht. Die in der Performance eingesetzte chorische, melodienarme und rhythmisch geordnete Stimme kann als Sprechgesang bezeichnet werden.⁹⁰ Der elektronisch erzeugte Techno-Beat liefert ein rhythmisches Fundament mit einem Akzent nach vier Schlägen (also womöglich als 4/4 Takt benennbar), das die Choreographie vom Anfang bis zum Ende unverändert begleitet. Die unterschiedlichen Bewegungen der Choreographie haben starke symbolische Bedeutungen, die sich mal mehr, mal weniger aus dem Text heraus erklä-

⁸⁹ Vgl. Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 01:06:00–01:07:40.

⁹⁰ Unter Sprechgesang versteht man „eine Vortragsweise zwischen Singen und (gewöhnlichem) Sprechen, sich bald diesem, bald jenem mehr annähernd“, vgl. Rudolf, Art. „Sprechgesang“.

ren lassen.⁹¹ Während das Zeigen mit erhobenem Zeigefinger ein deutliches Zeichen der Anklage ist, das symbolisch an den Staat, die Polizei, das juristische System und die Zuhörer:innen gerichtet ist, bringen die vier Kniebeugen der Choreographie einen indirekteren Bezug hervor: Zu dieser erniedrigenden Bewegung werden oft Frauen gezwungen, wenn sie von Polizisten untersucht werden. Die einem freien Tanz ähnelnden Schritte mit hoch und runter gehenden Oberarmen im dritten Abschnitt des Liedes (s. Tabelle 1, dritte Zeile) könnten sowohl an die Bewegungen beim ausgelassenen Tanzen auf einer Party erinnern – also einen der Momente, dem oft Gewalttaten gegen Frauen folgen – als auch einen Versuch der Befreiung (aus einer zu engen Umarmung, einer Belästigung, einem Gesetz) symbolisieren.

Die getragene Party-Kleidung lässt sich ebenso aus diesem Textabschnitt erklären, während die schwarze Augenbinde als Symbol für Blindheit, Unparteilichkeit und Opfer einer Entführung verstanden werden kann. Die in die Luft stoßenden, geballten Fäusten bei den Schlagwörtern „Der unterdrückende Staat ist ein vergewaltigender Macho“ (Tabelle 1, fünfte Zeile) sind als deutliche Kampfbewegung gegen den unterdrückenden Staat zu verstehen. Dabei beruht die geballte Faust auf einer historischen Tradition in linken Protestbewegungen.⁹² Ähnlich symbolisch aufgeladen ist die Bewegung der gekreuzten Hände über den Kopf, die bei „Präsident“ erfolgt. Die in Form eines X gekreuzten Arme symbolisieren gefesselte Hände und somit den Widerstand gegen die Unterdrückung – in diesem Fall der performenden Frauen und Queers.⁹³ Dass beim Zitat aus der Carabineros-Hymne die Performer:innen still halten und mit einer Hand an der Wange symbolisch laut rufen, kann als ironische, soldatische Anspielung auf den Ruf der Carabineros verstanden werden. Der Titel

⁹¹ Die folgende Analyse ist subjektiv und basiert auf meine Interpretation der Performance. Andere Deutungen sind möglich und werden hier nicht ausgeschlossen.

⁹² Vgl. Hüllen, „Symbole des Linksextremismus“.

⁹³ Für eine vertiefende Lektüre über die Bedeutung der Hände in der non verbalen Kommunikation vgl. Handschuck/Kapfhammer, *Zeig mal: Gesten*.

der Performance spielt auch auf den Slogan der Carabineros „Ein Freund auf deinem Weg“ an.⁹⁴ Die Wiederholung des Satzes „Der Vergewaltiger bist du“ und der dazu passenden, anzeigenden Bewegung am Ende der Performance (Tabelle 1, letzte Zeile) schließt die Anklage mit einer deutlichen Zusammenfassung des feministischen Inhalts.

Nach der Premiere in Valparaíso bringen LASTESIS am 25. November 2019 (internationaler Tag gegen Gewalt an Frauen) die Performance in die chilenische Hauptstadt Santiago. Dort versammeln sich 10000 Performer:innen, die die Performance in mehreren historischen Orten der Stadt aufführen, wie z.B. vor dem Palacio de La Moneda und dem Estadio Nacional.⁹⁵ Videos der Performance und Reportagen werden online verbreitet und gehen viral, unterstützt von den Hashtags *#unvioladorentucamino* und *#estopasaenchile*.⁹⁶ Wenige Tage später kommt es zu Performances von *Un violador en tu camino* auf der ganzen Welt.

„Die massenhafte Übernahme unserer Intervention beeindruckt uns bis heute. Darauf hatten wir nicht gezielt, wir hätten es uns nicht träumen lassen. Eine echte Überraschung, die einerseits wundervoll ist, andererseits sehr beunruhigend. Wundervoll, weil wir uns jetzt als Teil eines untergründigen Netzwerks aus Frauen und dissidenten Menschen fühlen, das nicht an Länder-, Kultur- oder Sprachgrenzen endet. Dieses Potenzial ist großartig, ein echtes Geschenk. Andererseits zeigt es aber, was wir immer gesagt haben: Dass das Problem übergreifend ist und sexualisierte Gewalt so global wie alle anderen Gewalttätigkeiten des Patriarchats.“⁹⁷

Die ursprünglich als lokal verortet geborene Performance überwindet somit geografische Grenzen

⁹⁴ Auf Spanisch „Un amigo en tu camino“; vgl. dazu auch Gomez Ruiz, „Un violador en tu camino“.

⁹⁵ Jeweils das Regierungsgebäude und das Stadion, das 1973 zu einem Konzentrationslager in der Pinochet-Diktatur wurde. Vgl. u.a. Gomez Ruiz, „Un violador en tu camino“.

⁹⁶ Auf Deutsch: „#dasgeschiehtinChile“. Eigene Übersetzung.

⁹⁷ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 125.

und vereint Frauen und Queers mit unterschiedlichen Herkunftsn in verschiedenen politischen Situationen. Angesichts der viralen Verbreitung ihrer Performance lassen LASTESIS diese bewusst los und laden selbstorganisierte Gruppen ein, sich das Material anzueignen und damit ein Gespräch mit ihren lokalen Anforderungen einzugehen, solange das Ziel, die sexuelle Gewalt anzuklagen, erfüllt wird.⁹⁸

Um den Prozess der Übersetzung und Übertragung der Performance in neuen Lokalitäten und politischen Situationen zu erforschen, werden nachfolgend vier Versionen von *Un violador en tu camino* mit der originalen Version verglichen. Dabei wird der Fokus auf die choreomusikologischen Beziehungen gelegt. Die Tabelle 2 am Ende des Kapitels fasst stichpunktartig die Hauptmerkmale der analysierten Performances zusammen, um einen Überblick der variierenden Aufführungskontexten und Inhalten zu schaffen und die Analyse zu stützen.

LE VIOLEUR C'EST TOI – BORDEAUX, FRANKREICH

Wenige Tage⁹⁹ nach der Massen-Performance in Santiago versammeln sich im französischen Bordeaux dutzende Performer:innen auf einem öffentlichen Platz an einem regnerischen Tag.¹⁰⁰ Organisiert wird die Aktion vom Kollektiv Collages féminicides Bordeaux. Die Teilnehmer:innen tragen herbstliche Kleidung sowie eine schwarze Au-

genbinde und stellen sich in Reihen auf, manche halten ein Blatt in der Hand. Anders als bei etlichen Videos der Performance, fängt die Aufzeichnung mit einer „Kontextualisierung“¹⁰¹ an, in der eine Sprecherin die Entstehungssituation von *Un violador en tu camino*, LASTESIS und die Botschaft kurz vorstellt. Der Performance-Text ist auf Französisch übersetzt und inhaltlich etwas abgeändert, was im Video auch angekündigt wird.¹⁰²

Wie in der Original-Performance von LASTESIS in Chile, tanzen die Teilnehmer:innen zu einem vorproduzierten, elektronischen Beat, der ein schnelleres Tempo hat.¹⁰³ Die chilenische Version nachahmend, bewegen die Performer:innen die Füße abwechselnd nach rechts und links, während sie den übersetzten Text synchron sprechen. Nach den ersten zwei Sätzen folgen die vier Kniebeugen, dort wird der Begriff des Verschwindens mit „die Schläge meines Partners“¹⁰⁴ ersetzt. Der nächste inhaltliche Abschnitt (Tabelle 1, dritte Zeile) wird, was die Bewegungen angeht wie im Original, mit nur drei Wiederholungen, aufgeführt. Der Text erfährt dabei subtile Änderungen: „Und es ist nicht meine Schuld, nicht von dem, was ich trage oder was ich bin“.¹⁰⁵ Statt den Ort als (Un)schuldigen zu erwähnen und das Präteritum zu benutzen wie in der chilenischen Version, sprechen die Performer:innen hier in Präsens und nehmen die eigene Identität mit in den Text. Es folgt die Auflistung der Angeklagten („die Polizisten, die Richter, der Staat, der Präsident“¹⁰⁶) jeweils mit erhobenen Zeigefingern und bei „Präsident“ werden die Arme über den Kopf gekreuzt. Im Gegensatz zur chilenischen

⁹⁸ Vgl. Centro Gabriela Mistral, „Conferencia“, 00:50:27–00:51:04..

⁹⁹ Die zwei Videos, auf denen diese Analyse basiert, wurden jeweils am 9.12.2019 und am 14.12.2019 hochgeladen, ein genaues Datum der Aufführung ist leider nicht bekannt.

¹⁰⁰ Vgl. Margaux Coaching: „Le violeur c'est toi - BORDEAUX, France“ u. Revue Far Ouest: „LE VIOLEUR, C'EST TOI !“. Die zwei Videos zeigen zusammengeschnittene Szenen (unterschiedliche Kamera-Einstellungen) und keine durchläufige Aufnahme, d.h. kleine Änderungen in der Postproduktion und Reihenfolge der Abschnitte können nicht ausgeschlossen werden. Das YouTube-Video ist mit französischen Untertiteln ausgestattet, die die wichtigsten Konzepte der „Mise en contexte“ zeigen und den Performance-Text aufblenden.

¹⁰¹ Original: „Mise en contexte“ (diese und folgende Passagen aus eigener Übersetzung).

¹⁰² Vgl. Margaux Coaching: „Le violeur c'est toi - BORDEAUX, France“: „certains changements à Bordeaux“, auf Deutsch „einige Veränderungen in Bordeaux“. Für den französischen Text s. Anhang.

¹⁰³ Vermutlich kommt die Musik aus einem Lautsprecher, der aber auf den Videos nicht zu sehen ist. Die Performance wird im Vergleich zur Version von Valparaíso deutlich schneller ausgeführt und dauert weniger als zwei Minuten.

¹⁰⁴ Original: „Les coups de mon conjoint“.

¹⁰⁵ Original: „Et ce n'est pas ma faute, quoi que je porte OU QUE JE SOIS!“.

¹⁰⁶ Original: „les flics, les juges, l'état, le président“.

Performance stoßen die Performer:innen danach keine geballten Fäusten in die Luft, sondern stampfen bedrohlich mit den Füßen auf den Boden und lassen dabei die Arme neben dem Körper hängen. Die französische Choreographie verzichtet hier auf die symbolische Geste der geballten Fäuste und erzeugt somit eher den Eindruck, als ob die Performer:innen über den „unterdrückenden Macho-Staat“ treten und laufen würden. Anstelle des Zitats aus der Hymne der Carabineros – das in diesem französischen Kontext keinen deutlichen Bezug haben würde – folgt eine neue Textpassage, die mit der gleichen marschierenden Fußbewegung ergänzt wird: „Während ihr schläft, während ihr lebt, werden Frauen geschlagen, getötet, vergewaltigt, in voller Straflosigkeit. Und wer sind die Verantwortlichen? Das sind eure Brüder, eure Väter, ihr, auf der ganzen Welt.“¹⁰⁷ Bei der Benennung der Schuldigen („Brüder“, „Väter“ und „ihr“) zeigen die Performer:innen mit einem Arm zwei Mal nach oben und einmal nach vorne (also zum Publikum), die Bewegung des vorigen Abschnitts wiederholend. Bei „auf der ganzen Welt“ kreisen sie mit dem Arm über den Kopf, Bewegung, die sie früher weglassen und in der chilenischen Version bei „Staat“ vorkommt. Anders als bei der Performance von LASTESIS, in der an dieser Stelle (Tabelle 1, letzte Zeile) viermal „Der Vergewaltiger bist du“ wiederholt und mit dem Arm nach vorne gezeigt wird, sprechen die Performer:innen den leicht abgeänderten Satz „Der Mörder bist du“,¹⁰⁸ wiederholen zwei Mal den Satz über die eigene Unschuld und schließen dann einmalig mit „Der Vergewaltiger bist du“.¹⁰⁹ Während das Original hier endet, folgt im Video der Performance in Bordeaux noch ein kurzer Abschnitt, bei dem die Musik nicht mehr zu hören ist:¹¹⁰ Die Performer:innen nehmen ihre Augenbinden ab, erheben diese in die Luft und sprechen „An unsere ermordeten Schwestern, wir

¹⁰⁷ Original: „Pendant que vous dormez, Pendant que vous vivez, Des femmes sont battues, tuées, violées EN TOUT IMPUNITE. ET QUI SONT LES RESPONSABLES? Ce sont vos frères, vos pères, VOUS DANS LE MONDE ENTIER.“

¹⁰⁸ Original: „l’assassin c’est toi“.

¹⁰⁹ Original: „le violeur c’est toi“.

¹¹⁰ Wegen der Schnitte im Video ist hier nicht völlig sicher festzustellen, ob dieser ergänzende Schlussabschnitt direkt im Anschluss geschieht.

werden euch nie vergessen.“¹¹¹ Damit erhält die Performance eine klare Widmung, die mit befreiten, also aufgeklärten Augen ausgesprochen wird.

Trotz der französischen Übersetzung des Textes bleibt das Hauptthema in der französischen Version die Anklage der Gewalt gegen Frauen, was LASTESIS zum Ziel der Performance erklärt haben. Mit dem Weglassen des Hymne-Zitats und der weiteren Benennung der Brüder und Väter neben den Polizisten, dem Staat und dem Präsidenten als Mitverantwortliche in der sexuellen Gewalt, wird der Fokus der Gewaltsituation etwas mehr auf die familiäre Umgebung gelegt. Ein Ort, an dem sich die häusliche Gewalt bekanntlich ausbreitet.¹¹²

یوت زواجتم - THE RAPIST IS YOU - IRAN

Anlässlich des Frauentags am 8. März 2021 organisiert die anonyme feministische Gruppe *Shurzanan* aus Iran eine Performance von *Un violador en tu camino* auf Farsi.¹¹³ Das Video zeigt ca. 25 Frauen¹¹⁴ auf einer öffentlichen Fläche, womöglich in einem Park in vier Reihen aufgestellt. Sie tragen Winterkleidung, Masken,¹¹⁵ Sonnenbrillen, Kapuzen, Schals und Mützen, sodass nur einige nackte Hände und Stirne zu sehen sind. Dank der englischen Untertitel im Video können die Änderungen des Textes auf Farsi nachvollzogen werden.¹¹⁶

Die Performance beginnt mit der Musik (nochmal ein elektronischer Beat aus unbekannter Quelle) und einer Anfangspose der Teilnehmerinnen: Sie halten die gekreuzten Arme, also das Symbol für gefesselte Hände und Widerstand der Unterdrückten, vor dem Gesicht. Nach dem Erklängen eines

¹¹¹ Original: „À nos soeurs assassinées, on n’vous oublieria jamais“.

¹¹² Vgl. dazu u. a. „Formen der Gewalt erkennen“, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend.

¹¹³ Vgl. Fem Rebel, „یوت زواجتم – The rapist is you (Farsi)“.

¹¹⁴ Aus dem Video ist nicht nachweisbar, ob die Teilnehmer:innen alle Frauen sind. Jedoch wird dieses aus dem geo-politischen Kontext des Videos vermutet.

¹¹⁵ Das Tragen der Masken (Mund-Nasen-Schutz) erklärt sich aus der Verbreitung der Covid-19-Pandemie.

¹¹⁶ Vgl. den Performance-Text im Anhang.

Pfiffes fangen die Performerinnen mit der ersten Bewegung aus der Original-Performance und dem übersetzten Text auf Farsi an. Die vier Kniebeugen folgen. Dabei wird im Text der dritte Begriff („Verschwinden“) mit „tamkin (obedience within marriage) and acid attack“ ersetzt, was ein deutlicher Bezug auf die lokale Situation der Frauen in Iran ist. In Gegensatz zu den bisher analysierten Performances, die einen stabilen Beat als Musik vorweisen, ändert sich mit dem Einsetzen des nächsten Abschnittes („And this wasn't my fault, not how I dressed, not where I was“) die Begleitung: Zum bis dahin gehörten elektronischen Beat kommt eine Drum-Linie dazu, die die Klang-Intensität für die Dauer der vier Wiederholungen der Sätze steigert. Als Ergänzung der wortwörtlichen Übersetzung der spanischen Version, wird in zwei der vier wiederholten Sätze der Hijab erwähnt („And this wasn't my fault, not how my hijab was, not where I was“). Dabei entspricht die Bewegung der Original-Version (abwechselndes Beugen der Knie und Hochziehen der Oberarme, s. Tabelle 1, dritte Zeile). Innerhalb des vierten Satzes hört die Drum-Linie auf und der ursprüngliche Beat ist wieder zu hören. Es folgt die Titel-gebende Aussage „the rapist was/is you“ mit der anzeigenden Bewegung der Arme nach vorne. Diese wird bei „the police“ wiederholt, während bei der Benennung der Richter die Performerinnen mit einer Hand einen Galgen in die Luft zeichnen und mit der anderen Hand den eigenen Hals umklammern. Als nächstes wird in der Performance bei den nach links oben zeigenden Armen die Regierung genannt (statt des Staates in der Originalversion) und danach – parallel zu einer Kreisbewegung über dem Kopf – das Parlament. Die Drum-Linie kehrt mit dem folgenden Abschnitt wieder zurück. Abgesehen davon ähnelt dieser Abschnitt in der Bewegung der geballten Fäusten nach oben und des Zeigens mit einem Arm nach vorne der chilenischen Version („The oppressive system, the macho rapist (2x) The rapist was/is you (2x)“). Diese vier Sätze werden erneut wiederholt, während die Parodie der Carabineros-Hymne entfällt. Die Drum-Linie verstummt dann wieder und lässt die letzten drei Male „The rapist is you, you“ auf dem anfänglichen Beat erklingen.

Am Ende des Videos wird der (postproduzierte) Klang runtergedimmt und man hört und sieht, wie die Performerinnen klatschen und jubeln.

Abgesehen von der Anfangspose und der Galgen-Bewegung sowie kleinen Änderungen in der Reihenfolge, greift die Farsi-Version der Performance insgesamt auf das gleiche Repertoire von Bewegungen der originalen Version von LASTESIS zurück. Deutlichere Transformationen zeigen sich im Text, der auf die Situation der iranischen Frauen anspielt, in der Musik mit dem intensiveren dargebrachten Refrain, und in der Kleidung, die einerseits wegen der Jahreszeit und der davon abhängenden Temperatur sehr bedeckt ist, andererseits sich aber auch aus dem kulturellen-religiösen Kontext des Landes erklären lässt.

Im Iran ist die Todesstrafe „ein Instrument der Unterdrückung“,¹¹⁷ das regime-kritische Menschen und ihre Angehörigen verstummen lässt. Nach einem Bericht von Amnesty International wurden 2020 in Iran die meisten Hinrichtungen vollzogen, in der ersten Hälfte von 2022 verdoppelte sich die Anzahl dieser.¹¹⁸ Aus diesem Zusammenhang erklärt sich einerseits die Anonymität der Performer:innen und andererseits die Galgen-Gestik, die beim Wort „Richter“ nachgeahmt wird. Die veranstaltende Gruppe *Shurzanan* erklärt ihre Absichten im Beschreibungstext des Videos:

„Shurzanan [...] has modified the Farsi version of the lyrics according to specific sociopolitical contexts of feminist struggles in Iran and then performed on the street. On the eve of the 8th of March, the International Women*’s Day, Shurzanan humbly and in solidarity dedicates this performance to all women* worldwide fighting against violence, poverty, and inequity. Shurzanan, as a feminist media platform for echoing women*’s diverse voices, warmly invites you to share with us the videos of your performances (either individual or collective) wherever they are. We particularly welcome and support the (non-)Farsi performances made by

¹¹⁷Hein, „Ein Instrument der Unterdrückung im Iran“ u. dies., „Irans Justiz verdoppelt Hinrichtungen“.

¹¹⁸Vgl. ebd. beide Artikel.

national minorities or other marginalized groups from Iran. let's make a better world without any form of violence, discrimination, and poverty.”¹¹⁹

Angesichts der seit Mitte September 2022 anhaltenden Demonstrationen und Proteste in Iran – veranlasst durch die Ermordung von Mahsa Amini – und der gewaltvollen Repression dieser durch die Regierung,¹²⁰ gewinnt die Botschaft und Dringlichkeit der Performance noch stärker an Aktualität.

PARLAMENT ANKARA - TÜRKEI

Anfang Dezember 2019 findet in Istanbul eine feministische Demonstration gegen Gewalt an Frauen, in der die Performance *Un violador en tu camino* aufgeführt wird, statt. Diese wird von der Polizei teilnahmslos unterbrochen.¹²¹ Als Reaktion darauf performt Mitte Dezember 2019 eine Gruppe türkischer Abgeordneter der Opposition-Partei (CHP) im Parlament in Ankara eine minimalistische Version von *Un violador en tu camino*.¹²²

Das Video der Aufführung hat keine Untertitel und da ich die türkische Sprache nicht beherrsche, basiert der Vergleich auf der audio-visuellen Übertragung und dem Beschreibungstext des Videos. Dennoch zeigt dieses eine Version, die unter den hier analysierten Performances von der ursprünglichen chilenischen Performance am weitesten abweicht, auf wenige Mittel reduziert ist und gerade deshalb als wichtiger Vergleich in meine Analyse

¹¹⁹ Fem Rebel, „ی یوت زواجتم – The rapist is you (Farsi)“, aus dem Beschreibungstext des Videos.

¹²⁰ Vgl. Khodakarim, „Demonstrationen im Iran. Die neue Revolution“ u. Khosroshahi, „Iranian women burning their hijabs“.

¹²¹ Vgl. Gottschlich, „Feministischer Protest in Istanbul: Festnahmen durch Polizei“.

¹²² Vgl. [unbekannt]: „Turkey: Women lawmakers perform viral anti-femicide protest song in parliament“. Bei der Überarbeitung des Aufsatzes im Oktober 2022 ist aufgefallen, dass das Video auf YouTube nicht mehr zugänglich ist. Es ist nicht zu klären, welche Gründe (Zensur, technische Probleme) dazu führen. Ich besitze eine Bildschirmaufnahme des analysierten Videos, die zur Ansicht zur Verfügung gestellt werden kann. Das Video der Performance ist noch auf anderen YouTube-Kanälen zu sehen, wie z.B.: Diario Público: „Turquía: ‚Un violador en tu camino‘“.

eingebunden wird.

Das Video stellt einen Moment einer Tagung im Parlament dar: Acht Frauen sitzen je zu zweit hinter Abgeordnetentischen und tragen einen violetten Schal.¹²³ Nach einer kurzen Ansprache durch eine der Abgeordneten, beginnen sie mit beiden Händen auf den Tischen koordiniert zu klatschen und produzieren somit einen regelmäßigen Rhythmus, der die Grundlage für den dazu synchron gesprochenen Text wird. Hinter ihnen stehen männliche Abgeordnete auf und halten ausgedruckte Bilder von Frauen, die Opfer von Femiziden wurden, hoch. Die Frauen werden mit den eigenen Stimmen und dem Klatschen immer lauter, bis sie – zum Ende der Aufführung – bei der Wiederholung eines Satzes aufstehen und anfangen, mit den Händen zu klatschen. Sie adressieren dabei das männlich dominierte Parlament und insbesondere eine Gruppe von Menschen, die in der Mitte des Raumes sitzt. Die Abgeordneten hinter den Frauen sprechen die letzten Sätze im Rhythmus mit, andere weibliche Abgeordnete klatschen mit, während weitere das Geschehen mit Smartphones filmen.

Obwohl hier kein Bezug auf die türkische Textübersetzung, die aus der Hörerfahrung kürzer scheint, genommen werden kann, deutet das Video auf die mediale und politische Reichweite der Performance von LASTESIS hin. Die Choreographie und die Musik werden auf das Minimum reduziert, was aber zugleich von der Plastizität der Performance zeugt und die enge Verbindung zwischen Klang und Bewegung repräsentiert: Das Klatschen wird zur rhythmischen Basis der Aufführung und zur Protestbewegung des Körpers, im Sinne einer „corporeality“.¹²⁴ Indem die Hände auf den Tischen, die normalerweise zum Schreiben genutzt werden, geschlagen werden, entsteht eine Verschiebung der Nutzung der Objekte (Tische): Diese werden zu den Produzenten des bedrohenden

¹²³ Violett gilt historisch als die Farbe des Feminismus und der Homosexuellenbewegung, vgl. Hochweis, „Die Farbe Violett. Schillernde Vielfalt“.

¹²⁴ Vgl. Mashino/Seye, „The Corporeality of Sound and Movement in Performance“, u. Absatz 3.1. dieses Aufsatzes.

Klangs. Der gesprochene Text und die immer lauter werdende Stimme bleiben als Hauptvermittler der Botschaft.

Die Einbettung in die institutionelle Kulisse des türkischen Parlaments, also entfernt von den Istanbul-er Straßen, wo andere Frauen während der Performance von *Un violador en tu camino* von der Polizei vertrieben und verhaftet wurden, zielt auf eine politische Auseinandersetzung (oder zumindest den Wunsch danach) mit dem ungelösten Problem der Frauengewalt im Land und der nicht kollaborativen Regierung ab. Von den fünf analysierten Performances ist diese die Einzige, die in einem geschlossenen, institutionalisierten Raum stattfindet und somit paradoxerweise eine andere Art von Öffentlichkeit und Publikum erstmals erreicht. Weg von der Straße, verliert sie den volksnahen Charakter der Straßendemonstrationen und vermeidet die Konfrontation mit den Stadtbewohner:innen und den Sicherheitskräften. Andererseits adressiert sie aber mit der Aufführung im Parlament direkt die Regierung und die legislative Macht, die für den Schutz der Menschenrechte und ein korrektes juristisches Vorgehen bei Gewalttaten verantwortlich sein sollte.

UN VIOLADOR EN TU CAMINO – BUENOS AIRES, ARGENTINIEN

Als letzte Performance-Version wird im Folgenden eine Performance in Buenos Aires, als Beispiel für eine geografisch nahe aber inhaltlich variierte Umsetzung, kurz angerissen. Wenige Wochen nach der chilenischen Premiere versammeln sich an unterschiedlichen emblematischen Orten der argentinischen Hauptstadt¹²⁵ Hunderte von Frauen und Queers.¹²⁶ Sie tragen sommerliche (Party-)Kleidung,

¹²⁵ Vor dem Congreso, das argentinische Parlament, vor dem Obelisco, eine der zentralsten Sehenswürdigkeiten, und vor dem Polizeigebäude.

¹²⁶ Vgl. MUJERES AUDIOVISUALES ARGENTINA: „UN VIOLADOR EN TU CAMINO - Buenos Aires 2019“. Das Video zeigt zusammengeschnittene Szenen aus den unterschiedlichen Aufführungs-orten mit einer ununterbrochener Klangspur, was vermuten lässt, dass der Ton nur aus einer der Aufführungen stammt.

eine schwarze Augenbinde und das grüne Tuch der Abtreibungsbewegung an den Handgelenken.

Im Gegensatz zu den bereits analysierten chilenischen, französischen und iranischen Versionen, kommt in diesem Fall die musikalische Grundlage von mehreren akustischen Trommeln, die von anderen Frauen live mitgespielt werden.¹²⁷ Wie bei der Performance im Parlament im Ankara, basiert also diese Version auf einem perkussiven, durchgängigen Klang, der in enger Verbindung mit den Körpern entsteht. Die Auswahl der Trommeln als Begleitinstrument für die Performance lässt sich auf eine starke Tradition des Instrumentes als Teil von Straßendemonstrationen und (populären) Märschen zurückführen.¹²⁸

Die Performance wird von den in Reihen aufgestellten Teilnehmer:innen bis zum Abschnitt der Carabineros-Hymne (Tabelle 1, siebte Zeile) in Text und Bewegung unverändert zum Original aufgeführt.¹²⁹ An der Stelle wo LASTESIS die Hymne der Carabineros zitieren, wenden sich die Performer:innen dem Gericht zu: „Hören Sie gut, Ihre Majestät, wir sind nicht verschwunden, die Polizei hat uns für Menschenhandel entführt“.¹³⁰ Dabei halten sie in der ersten Hälfte des Satzes eine offene Hand an der Wange (analog zum Moment der Carabineros-Hymne in der chilenischen Performance) und in der zweiten Hälfte beide Hände ans Gesicht, als Steigerung des Rufes. Der Text weist sowohl auf die Vergangenheit von Argentinien hin, in der während der militärischen Diktatur (1976-1983) Tausende von Menschen vom Regime verschwinden gelassen

¹²⁷ Die trommelnden Frauen stehen nebeneinander in der ersten Reihe frontal gegenüber der anderen Performer:innen.

¹²⁸ Zur Bedeutung der Trommel als Protestinstrument vgl. u. a. Witzemberger, „Protest mit dem ganzen Körper“ u. Rojas Sasse, „Cacerolazos. Atronadoras protestas que aún resuenan desde Chile hasta Estados Unidos“.

¹²⁹ Der Satz „el violador eres tú“ wird in „el violador sos vos“ umgeändert, und statt „pacos“ wird „yuta“ gerufen, was dem in Buenos Aires gesprochenen Spanisch und der lokalen Umgangssprache entspricht, vgl. den Text im Anhang.

¹³⁰ Original: „Escuche bien, su señoría, no estamos desaparecidos nos secuestró la policía para trata y mercancia“.

wurden,¹³¹ als auch auf die Gegenwart des Landes, in der Fälle von verschwundenen Menschen regelmäßig hervortreten. Es folgt viermal die Anklage „Der Vergewaltiger bist du“, mit dem nach vorne zeigenden Arm. Mit „Frau Richter:in, was ist passiert?“¹³² und den darauffolgenden Worten wird noch einmal die Justiz sowie deren Blindheit und Taubheit angesprochen: Dabei legen die Performer:innen die Hände bedeckend erst auf die Augen und dann auf die Ohren. Der nächste, warnende Ruf, erfolgt erneut mit beiden Händen an den Wangen („hören Sie gut zu“),¹³³ um dann von dem viermal wiederholten Satz „Die Abtreibung wird Gesetz sein“¹³⁴ und der parallel dazu in die Luft stoßenden Faust abgeschlossen zu werden. Mit dem letzten Satz verstummen auch die Trommeln und nach einem kurzen Moment der Stille brechen die Teilnehmer:innen und Zuschauer:innen in Applaus und Jubel auf. Eine Luftaufnahme zeigt die Teilnehmer:innen in einer Endpose, die gekreuzten Arme vor dem Kopf haltend.

Der letzte divergierende Abschnitt der Performance nimmt deutlich Bezug auf die lokale historischen und gegenwärtige Situation in Argentinien, wo jahrelang für die Abschaffung des gesetzlichen Abtreibungsverbotes massiv demonstriert wurde.¹³⁵ Das grüne Tuch an den Händen der Performer:innen sowie die gender-neutrale, inklusive Sprache (z.B. „desaparecidos“ statt „desaparecidas“ – gender-inklusive Endung des Wortes „verschwunden“) zeugen ebenso von den feministischen Entwicklungen, die nach einer inklusiveren, dem Patriarchat abschaffenden Gesellschaft streben.

¹³¹ Gemeint ist damit, dass Menschen, die als politische Gegner:innen betrachtet wurden, entführt, gefoltert und getötet wurden. Nur wenige der *Desaparecidos* tauchten wieder auf.

¹³² Original: „Señora jueza, que le pasó?“

¹³³ Original: „entienda bien“.

¹³⁴ Original: „El aborto será ley“.

¹³⁵ Vgl. dazu Estevez, „Nicht aufzuhalten“.

TABELLE 2: VERGLEICH DER HAUPTMERKMALE DER FÜNF PERFORMANCES

Performance Version	Ort, Datum, Jahreszeit der Performance	Teilnehmende	Kleidung	Musik	Bewegung	Sprache/ Text
Valparaíso (Originalversion)	Straße in der Stadt, 20.11.2019, Frühling	Ca. 30 junge Frauen u. Queers	„Nacht/ Party-Outfit“, schwarze Augenbinde, grünes Tuch	Elektronischer Beat	Vgl. Tabelle 1. Schreiben von Titel auf Straßenboden, Plakate mit Slogan	Spanisch (Chile). Vgl. Tabelle 1
Bordeaux	Platz in der Stadt, 12.2019, Spätherbst	Ca. 80 junge Frauen	Herbstliche teilweise bunte Kleidung, schwarze Augenbinde	Elektronischer Beat, schnelleres Tempo als in der ursprünglichen Performance	Kleine Abweichungen in Reihenfolge, Auslassung geballter Fäuste, Hinzufügung von Fußstampfen, Ende: Abnahme der Augenbinden	Französisch. Kontextualisierung, Auslassung Carabineros Hymne, Hinzufügung der Familie als Gewaltort, ergänzter Schlusssatz
Iran	Unbekannt, Park? 08.03.2021, Winter	Ca. 25 Frauen	Winterliche teilweise bunte Kleidung, OP-Masken, Sonnenbrillen, Kapuzen, Schals, Mützen – sehr bedeckt	Elektronischer Beat, Drum-Linie bei „Refrain“	Hinzufügung Anfangspose und Galgenbewegung	Farsi. Auslassung Carabineros Hymne, Hinzufügung von „tamkin“, „acid attack“ und „hijab“
Ankara	Türkisches Parlament, 16.12.2019, Jahreszeit irrelevant, weil in geschlossenem Raum	Ca. 20 Frauen (aktiv) u. ca. 20 Männer (im Hintergrund)	„Business-Kleidung“, Violetter Schal	Kein vorproduzierter Klang, Applaus auf Tischen, dann Klatschen mit Händen	Sitzen und klatschen auf Tischen, dann im Stehen klatschen, Zeigen von Bildern von Gewaltopfern	Türkisch, k. A., steigende Lautstärke Richtung Ende
Buenos Aires	Vor Regierungs- und Polizeigebäuden u. Sehenswürdigkeiten, 6.12.2019, Spätfrühling	Hunderte Frauen u. Queers, gemischtes Alter	Sommerkleidung, kurz und bunt, grünes Tuch, schwarze Augenbinde	Kein vorproduzierter Klang, Live mitgespielte Trommeln	Hinzufügung Taubheit-Blindheit-Symbole mit Händen, Endpose	Spanisch (Argentinien), Gender-inklusiv. Auslassung Carabineros Hymne, Adressierung RichterIn, „Desaparecidos“, Legalisierung der Abtreibung

4 CONCLUSIO UND AUSBLICK

Mit *Un violador en tu camino* haben LASTESIS eine Performance geschaffen, die das „Transformationspotential“¹³⁶ von Performances völlig ausschöpft und eine Brücke zwischen Protest, Feminismus und Performance-Kunst schlägt. Der Vergleich von fünf Versionen der Performance zeugt vom „feministische[n] Netz“,¹³⁷ das Protest und Feminismus mit den lokalen Anforderungen in den jeweiligen Übertragungen vereint. Dabei stellt die stark reduzierte Performance-Version der türkischen Abgeordneten eine Ausnahme bezüglich der Choreographie und des Raumes dar, spiegelt aber die Prinzipien des Kollektivs, des synchron erzeugten Klangs und der protestierenden Stimme wider.

Körper und Klang sind in allen fünf untersuchten Versionen der Performance eng miteinander verbunden, sei es in der chorischen Stimme, im gemeinsamen Klatschen oder beim koordinierten Trommeln: Sie unterstützen sich gegenseitig und lassen dieselbe Botschaft anders hervortreten. Jede analysierte Version setzt durch die Änderung von Textpassagen, neue Arten und Reihenfolgen der Bewegungen, verschiedene musikalische Begleitungen und die besonderen Kontexte und Orte, in denen diese stattfinden, einen lokalen, personalisierten Akzent. Alle basieren jedoch auf dem kollektiven Sprechen, Bewegen und Performen und auf der impliziten Annahme, dass durch die Performance eine Botschaft vermittelt werden kann: Ungerechtigkeiten können dadurch angezeigt und Beziehungen, Gewalttaten und Gesetze können neu ausgehandelt werden.

Dass in den unterschiedlichen Übernahmen der Choreographie nur wenige Bewegungen hinzugefügt werden und die meisten, symbolhaften Schritte gleich bleiben, spricht für die globale Übertragbarkeit der Aktionen, die aus dem Körper stammen: „Gezeigt hat sich, dass durch Performance die Saat für eine Antwort gelegt werden kann, sie Anklagen und Forderungen zumindest laut werden lässt, und dass der kollektive Einsatz des Körpers historischen

¹³⁶ LASTESIS, *Verbrennt eure Angst!*, S. 125.

¹³⁷ Ebd., S. 136.

Forderungen des intersektionalen Feminismus Gewicht gibt.“¹³⁸ Die Choreographie wird somit zum unmittelbaren Wiedererkennungsmedium der Performance und des lauten Aufschreis gegen Frauengewalt, der mit Hilfe von (sozialer) Online-Medien geografische, sprachliche und kulturelle Grenzen überwinden und durch Nachahmung neu präsentiert werden kann.

Über die gemeinsame Erfahrung der Performance hat man sich die Anklage gegen Frauengewalt zu eigen gemacht: Durch die kollektive Partizipation an der Choreographie kommt es bei den Performer:innen „zu einer Form der Katharsis“. Denn alle hätten schon Gewalt und das Gefühl der Ohnmacht erfahren“.¹³⁹ Die mediale Reaktion und die massenhafte, selbstgenerierende Übernahme der Performance weist auf die Transkulturalität und das systemische Problem der Gewaltthematik, das Menschen weltweit – unabhängig von den örtlich geltenden Gesetzen und politischen Zuständen – betrifft, hin.¹⁴⁰ Wie Judith Butler schreibt, vereint das Performative die Individuen in ein Kollektiv mit politischer Wirkung: „[A]cts' are a shared experience and ‚collective action‘. Just as within feminist theory the very category of the personal is expanded to include political structures, so is there a theatrically-based and, indeed, less individually-oriented view of acts“.¹⁴¹ Die Originalversion der Performance und alle daraus entstehende neue Versionen symbolisieren das Ineinanderfließen von Performance, Protest und Feminismus sowie eine Form von Aktivismus, die seine Kraft aus der Interdisziplinarität, aus der Verbindung von Tanz, Musik und Sprache, gewinnt.

Interessant für eine weiterführende Forschung wären die Analyse und der Vergleich von anderen Performance-Versionen in weiteren Ländern und Sprachen, die womöglich das Original auf eigene – choreomusikologische – Art in den lokalen Kon-

¹³⁸ Ebd. S. 125f.

¹³⁹ Vgl. Ufer, Folge „Künstlerinnen Kollektiv LASTESIS“.

¹⁴⁰ Vgl. dazu u. a. Segato u. a., S. 43 u. „HAU – Hebbel am Ufer – Zusammen verbrennen wir die Angst!“, Hebbel-Theater Berlin Gesellschaft mbH.

¹⁴¹ Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 525.

texten übersetzen. Zudem könnte eine tiefergehende Untersuchung der öffentlichen Rezeption, womöglich Repression und Reaktion auf die Performance neue Perspektiven auf deren Wirkung und Verwandlung eröffnen: Wie ist der Umgang der Öffentlichkeit, der Politik und der Sicherheitskräfte? Lassen sich konkrete Folgen und politische Entwicklungen auf die Performances zurückführen? Mit welchen konträren Meinungen und Reaktionen sind die Performer:innen konfrontiert, wie gehen sie damit um und inwiefern wirkt sich das auf die Performance selbst aus? Die Möglichkeit, an einer Performance persönlich teilzunehmen und die Erfahrung in der Form der Autoethnografie und der *embodied research*¹⁴² zu erforschen, wäre eine weitere Option, das transformative Potential der kollektiven Aufführung zu untersuchen. Ein Vergleich mit anderen Protestaktionen, die auf Tanz und Musik basieren, könnte außerdem eine weitreichende Einbettung dieser Performance in der Tradition der Performance als Protest und Aktivismus ermöglichen.

¹⁴² Vgl. Spatz, „Embodied Research. A Methodology“.

KURZBIOGRAFIE JULIA BARREIRO

Julia Barreiro ist eine argentinisch-italienische Pianistin und Absolventin der Musik- und Kulturwissenschaft. Nach ihrem Klavierdiplom am Conservatorio Verdi in Mailand und einem Bachelor an der Humboldt-Universität zu Berlin befindet sie sich aktuell in der Endphase ihres Masterstudiums der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität.

Neben dem Studium und ihrer pianistischen Aktivität konnte sie in diversen Institutionen und Projekten kulturschaffend tätig sein, u.a. als Autorin für die italienische Musikzeitschrift *Amadeus*, bei den Festivals Young Euro Classic, Beethoven bei uns, LaborSonor, bei *musicaet cetera* und beim Bundeswettbewerb Gesang. Erste Erfahrungen in der Forschung sammelte sie in einer Forschungsgruppe zur Berliner Echtzeitmusik-Szene, als Organisatorin des ICTM-Nachwuchs-Workshops 2022 in Berlin und durch ihre Mitarbeit am Forschungsprojekt *MusCoDA – Musical Communities in the (Post)Digital Age*. Ihre Forschungsinteressen liegen hauptsächlich auf Fragen der transkulturellen und populären Musikwissenschaft und -pädagogik.

„In der Gründung des *StiMMe*-Magazins spiegelt sich mein Wunsch nach einer größeren studentischen Partizipation in der Welt der (Musik-)Wissenschaft wider. Schon während des Studiums entstehen oft relevante Forschungen und Arbeiten, die jetzt dank des Magazins einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert werden können.“

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Batthyany, Karina/Arata, Nicolás: *Hablemos de desigualdad (sin acostumbrarnos a ella). Ocho diálogos para inquietar al pensamiento progresista*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 2022.

Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: *Theatre Journal* 40 (1988), S. 519–531.

Dies.: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press 2015.

Caceres, Lea/LASTESIS: *Antología de Textos Feministas*, Barcelona: Debate 2021.

Carlson, Marvin: *Performance. A Critical Introduction*, London u. a.: Routledge 2003.

Cejas, Mónica I. (Hrsg.): *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*, Mexiko-Stadt: Editorial Itaca 2020.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 102017.

Giunta, Andrea: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

Handschuck, Sabine/Kapfhammer, Albert: *Zeig mal: Gesten. Hände in der nonverbalen Kommunikation (= Interkulturelle Praxis und Diversity Management)*, Augsburg: Ziel Verlag 2017.

LASTESIS, *Verbrennt eure Angst! Ein feministisches Manifest*, aus dem Spanischen von Svenja Becker, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2021.

Dies., *Quemar el miedo. Un manifiesto*, Buenos Aires: Planeta 2021.

Martin, Randy, „Dance and Its Others. Theory, State, Nation, and Socialism“, in: *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, hrsg. von André Lepecki, Middleton, CT: Wesleyan University Press 2004, S. 47–63.

Mashino, Ako/Seye, Elina: „The Corporeality of Sound and Movement in Performance“, in: *the world of music (new series)* 9/1 (2020), S. 25–46.

McGarry, Aidan u. a.: „Introduction. The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication“, in: *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*, hrsg. von McGarry, Aidan u. a., Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, S. 16–35.

Quigley, Colin/Mæland, Siri: „Choreomusical Interactions, Hierarchical Structures, and Social Relations. A Methodological Account“, in: *the world of music (new series)* 9/1 (2020), S. 83–94.

Rovira Sancho, Guiomar: „El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas“, in: *Teknokultura* 15 (2018), S. 223–240.

Segato, Rita Laura: *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de Sueños 2016.

Segato, Rita Laura u. a.: „En torno a una nueva agenda feminista (y por qué el patriarcado se opondrá a ella)“, in: *Hablemos de desigualdad (sin acostumbrarnos a ella)*, hrsg. von Karina Batthyány/Nicolás Arata, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina 2022, S. 35–51.

Shepherd, Simon, *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (= Cambridge Introductions to Literature), Cambridge: Cambridge University Press 2016.

Spatz, Ben: „Embodied Research. A Methodology“, in: *Liminalities. A Journal of Performance Studies* 13/2 (2017), S. 1–31.

Stepputat, Kendra/Seye, Elina: „Introduction. Choreomusical Perspectives“, in: *the world of music (new series)* 9/1 (2020), S. 7–24.

Vila, Pablo: „Introduction“, in: *The Militant Song Movement in Latin America*, hrsg. von Pablo Vila, Plymouth, MD: Lexington Books 2014, S. 1–18.

Wiegink, Pia: *Protest EnACTed. Activist Performance in the Contemporary United States*, Heidel-

berg: Universitätsverlag Winter 2011.

Audiovisuelle Quellen:

Centro Gabriela Mistral: „Conferencia: Colectivo Las Tesis“, veröff. am 22.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=0dmtsJXZ-uM>, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Colectivo LASTESIS: „intervención colectivo LASTESIS“, veröff. am 20.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies.: „Juntas abortamos“ [Lied zum Gemeinschaftsvideo zum Tag des Kampfes für Entkriminalisierung und Legalisierung der Abtreibung in Lateinamerika und der Karibik], veröff. am 29.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=QqtNH2AjNZw>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies.: „LASTESIS. Plaza Sotomayor 29.11.2019. VALPARAÍSO, CHILE.“, veröff. am 05.12.2019, https://www.youtube.com/watch?v=_0ed59v2hQE, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies.: „NOS ROBAN TODO; MENOS LA RABIA [video-performance colaborativo]“, veröff. am 22.06.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=CzwYRB8cAxk>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies.: „un violador en tu camino 25 de noviembre 2020“, veröff. am 28.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=7xqwy3ELlBY>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Colectivo Registro Callejero: „Performance colectivo Las Tesis ‚Un violador en tu camino‘“, veröff. am 26.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>, letzter Zugriff:

12.10.2022.

Diario Público: „Turquía: ‚Un violador en tu camino‘“, veröff. am 16.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=UatJZiVokMo>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

El Mundo: „‚Un violador en tu camino‘, el himno global feminista que nació en Chile“, veröff. am 05.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=mjhGYeKHkQ>, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Fem Rebel: „یوت زواجت م – The rapist is you (Farsi)“, veröff. am 08.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zFupilELupQ>, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Margaux Coaching: „Le violeur c’est toi - BORDEAUX, France“, veröff. am 14.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VTEp4Dpjm0c>, letzter Zugriff: 11.10.2022.

MUJERES AUDIOVISUALES ARGENTINA: „UN VIOLADOR EN TU CAMINO - Buenos Aires 2019“, veröff. am 16.12.2019, https://www.youtube.com/watch?v=WbuNo_R4ARY, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Revue Far Ouest: „LE VIOLEUR, C’EST TOI !“, veröff. am 09.12.2019, www.facebook.com/RevueFarOuest/videos/520295912160755/, letzter Zugriff: 11.10.2022.

[unbekannt]: „Turkey: Women lawmakers perform viral anti-femicide protest song in parliament“, https://www.youtube.com/watch?v=a_pCWg8ePfg, letzter Zugriff: 28.12.2021.

TVCarabineros: „Himno Carabineros de Chile“, veröff. am 25.04.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DMEZBe1ezh0>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Internetquellen:

„Das Jahrhundert der Frauen - Goethe-Institut Brasilien“, <https://www.goethe.de/ins/br/de/kul/sup/jdf.html>, Goethe-Institut, letzter Zugriff: 11.10.2022.

„Formen der Gewalt erkennen“, <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/gleichstellung/frauen-vor-gewalt-schuetzen/haeusliche-gewalt/formen-der-gewalt-erkennen-80642>, Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, letzter Zugriff: 12.10.2022.

„HAU – Hebbel am Ufer – LASTESIS – Resistencia o la Reivindicación de un Derecho Colectivo / Widerstand oder die Einforderung eines kollektiven Rechts“, <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/lastesis-resistencia/>, Hebbel-Theater Berlin Gesellschaft mbH, letzter Zugriff: 11.10.2022.

„HAU – Hebbel am Ufer – Zusammen verbrennen wir die Angst!“, <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/festivals-projekte/zusammen-verbrennen-wir-die-angst/>, Hebbel-Theater Berlin Gesellschaft mbH, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Dockerman, Eliana: „2017: The Silence Breakers“, in: *100 Women of the Year, TIME* (05.03.2020), <https://time.com/5793798/the-silence-breakers-100-women-of-the-year/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Estevez, Naira: Art. „Nicht aufzuhalten. Feminist*innen und trans Aktivist*innen haben die Legalisierung von Abtreibungen in Argentinien durchgesetzt.“, in: *Missy Magazine* (08.03.21), <https://missy-magazine.de/blog/2021/03/08/nicht-aufzuhalten/>, letzter Zugriff: 06.02.2023.

Gomez Ruiz, Lara: „‚Un violador en tu camino‘, la canción chilena que ya es un himno feminista mundial“, in: *La Vanguardia* (05.12.2019), <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191205/472068241496/un-violador-en-tu-camino-cancion-chilena-himno-feminista-mundial.html#foto-1>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Gottschlich, Jürgen: „Feministischer Protest in Istanbul. Festnahmen durch Polizei“, in: *taz* (08.12.2019), <https://taz.de/Feministischer-Protest-in-Istanbul/!5648200/>, letzter Zugriff: 24.11.2022.

[Gumbrecht, Hans-Ulrich]: „Sanfte Wende. Erika Fischer-Lichte findet eine Ästhetik für unsere Gegenwart“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <https://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kunstbuecher/sanfte-wende-1214598.amp.html> [Rezension].

Hein, Shabnam von: „Ein Instrument der Unterdrückung im Iran“, in: *Deutsche Welle* (21.04.2021), <https://www.dw.com/de/ein-instrument-der-unterdr%C3%BCckung-im-iran/a-57263608>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies.: „Irans Justiz verdoppelt Hinrichtungen“, in: *Deutsche Welle* (10.08.2022), <https://www.dw.com/de/irans-justiz-verdoppelt-hinrichtungen/a-62766256>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Hinsliff, Gaby: „‘The rapist is you!’. Why a Chilean protest chant is being sung around the world“, *The Guardian* (03.02.2020), www.theguardian.com/society/2020/feb/03/the-rapist-is-you-chilean-protest-song-chanted-around-the-world-un-violador-en-tu-camino, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Hochweis, Olga: „Die Farbe Violett. Schillernde Vielfalt“, in: *Sonntagmorgen. Deutschlandfunk Kultur* (02.12.2018), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-farbe-violett-schillernde-vielfalt-100.html>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Hüllen, Rudolf von: „Symbole des Linksextremismus“, in: *Konrad Adenauer Stiftung* [o.D.], <https://www.kas.de/de/web/linksextremismus/symbole-des-linksextremismus>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Khodakarim, Avin: „Demonstrationen im Iran. Die neue Revolution“, in: *taz* (08.10.2022), <https://taz.de/Demonstrationen-im-Iran/!5884279/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Khosroshahi, Zahra: „Iranian women burning their hijabs are striking at the Islamic Republic’s brand“, in: *The Conversation* (05.10.2022), <https://theconversation.com/iranian-women-burning-their-hijabs-are-striking-at-the-islamic-republics-brand-191809>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Meier, Eva-Christina: „In der Wut vereint“, in: *taz* (07.03.2021), <https://taz.de/Feministisches-Manifest-aus-Chile/!5751295/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Rojas Sasse, Emilia: „Cacerolazos. Atronadoras protestas que aún resuenan desde Chile hasta Estados Unidos“, in: *Deutsche Welle* (03.06.2020), <https://www.dw.com/es/cacerolazos-atronadoras-protestas-que-aún-resuenan-desde-chile-hasta-estados-unidos/a-53676305>, letzter Zugriff: 28.11.2022.

Shuster, Simon: „2012: Pussy Riot“, in: *100 Women of the Year, TIME* (05.03.2020), <https://time.com/5793787/pussy-riot-100-women-of-the-year/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Toledo Vásquez, Patsilí: „Femicide / Femizid / Feminizid. Sprechen wir über dasselbe?“, in: *Goethe-Institut Spanien* (05.2021), <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/fem/22233935.html>, letzter Zugriff: 11.01.2023.

Tolokonnikova, Nadya: „LASTESIS“, in: *The 100 Most Influential People of 2020, TIME* (22.09.2020), <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/>, letzter Zugriff: 11.10.2022.

Witzenberger, Benedict: „Protest mit dem ganzen Körper“, in: *Süddeutsche Zeitung* (12.07.2019), <https://www.sueddeutsche.de/leben/demonstration-recht-1.4508672>, letzter Zugriff: 28.11.2022.

Witzenberger, Benedict: „Protest mit dem ganzen Körper“, in: *Süddeutsche Zeitung* (12.07.2019), <https://www.sueddeutsche.de/leben/demonstration-recht-1.4508672>, letzter Zugriff: 28.11.2022.

Radiosendungen und Podcasts:

Eismann, Sonja/Müller, Andreas: Folge „Las Tesis: ‚Un violador en tu camino‘. Aus der Masse für die Masse“, von: *Tonart*, 11.12.2019, Radio, Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/las-tesis-un-violador-en-tu-camino-aus-der-masse-fuer-die-100.html>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Ufer, Gesa (Moderation): Folge „Künstlerinnen

Kollektiv LASTESIS. Feministischer Straßenprotest mit kathartischer Wirkung“, von: *Kompressor*, 11.03.2020, Podcast, Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kuenstlerinnen-kollektiv-lastesis-feministischer-100.html>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Social Media Posts:

Colectivo LASTESIS, @lastesis, Instagram-Post, 18.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5A-lUYfJA9O/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies., ebd., 20.11.2019 (1), <https://www.instagram.com/p/B5EfiHcFyQj/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies., ebd., 20.11.2019 (2), https://www.instagram.com/p/B5Gn36NJ_Nl/, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies., ebd., 22.11.2019, https://www.instagram.com/p/B5JUo7IJ_E1/, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Dies., ebd., 23.11.2019, <https://www.instagram.com/p/B5NI542FjmR/>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Lexikonartikel:

Rudolf, Stephan: Art. „Sprechgesang“, in: *MGG Online*, 1998–2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48376>.

Anhang: Performance-Lyrics

Un Violador en tu camino

*El patriarcado es un juez,
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que no ves.*

*El patriarcado es un juez,
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.*

*Es femicidio.
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación.*

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía.

*El violador eras tú.
El violador eres tú.
Son los pacos (policías).
Los jueces.
El estado.
El presidente.*

*El estado opresor es un macho violador.
El estado opresor es un macho violador.
El violador eras tú.
El violador eres tú.*

*Duerme tranquila niña inocente,
sin preocuparte del bandolero,
que por tus sueños dulce y sonriente
vela tu amante carabenero.*

*El violador eres tú.
El violador eres tú.*

*El violador eres tú.
El violador eres tú.*

Zitiert aus dem Instagram-Post vom 23.11.2019 auf @lastesis.

Ein Vergewaltiger auf deinem Weg

*Das Patriarchat ist ein Richter
Der uns verurteilt, weil wir geboren wurden
Und unsere Strafe
Ist die Gewalt, die du nicht siehst.
Das Patriarchat ist ein Richter
Der uns verurteilt, weil wir geboren wurden
Und unsere Strafe
Ist die Gewalt, die du jetzt siehst*

*Der Femizid
Ist für den Mörder straffrei
So ist es das Verschwinden
Und die Vergewaltigung*

Und es war nicht meine Schuld, nicht der Ort, an dem ich war, nicht das, was ich anhatte (x4)

*Der Vergewaltiger warst du
Der Vergewaltiger bist du
Es sind die Polizisten
Die Richter
Der Staat
Der Präsident*

*Der unterdrückende Staat ist ein vergewaltigender Macho
Der unterdrückende Staat ist ein vergewaltigender Macho*

*Der Vergewaltiger warst du
Der Vergewaltiger bist du*

*Schlaf in Ruhe, unschuldiges Mädchen
Ohne dich um die Straßenräuber zu sorgen
Über deine süßen Träume
Wacht dein geliebter Polizist*

Der Vergewaltiger bist du (x4 Mal)

Deutsche Übersetzung aus: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kuenstlerinnen-kollektiv-lastesis-feministischer-100.html>.

Le violeur c'est toi - Bordeaux

Le patriarcat est un juge qui nos juge dès la naissance

et notre punition?

c'est la violence que là, vous voyez

C'est le femicide

L'impunité des agresseurs

Les coups de mon conjoint OU EX.

C'est le VIOL.

Et ce n'est pas ma faute, quoi que je porte OU QUE JE SOIS!

Et ce n'est pas ma faute, quoi que je porte OU QUE JE SOIS!

Et ce n'est pas ma faute, quoi que je porte OU QUE JE SOIS!

LE VIOLEUR C'EST TOI.

LE VIOLEUR C'EST TOI.

Ce sont les flics

Les juges

L'état

Le président

L'état opresseur est un macho violeur

L'état opresseur est un macho violeur

LE VIOLEUR C'EST TOI. (x2)

Pendant que vous dormez,

Pendant que vous vivez,

Des femmes sont battues, tuées, violées

EN TOUT IMPUNITÉ.

ET QUI SONT LES RESPONSABLES?

Ce sont vos frères, vos pères, VOUS

DANS LE MONDE ENTIER.

L'assassin c'est toi

Et ce n'est pas ma faute, quoi que je porte OU QUE JE SOIS! (x2)

LE VIOLEUR C'EST TOI.

À nos soeurs assassinées, on n'vous oubliera jamais

Aus: <https://www.youtube.com/watch?v=VTEp4Dpjm0c>.

ی و ت زواج ت م - The rapist is you (Farsi – Englisch)

Patriarchy is a judge

plaintiff against our existence

Violence is our punishment

This hidden violence

Patriarchy is a judge

plaintiff against our existence

Violence is our punishment

This hidden violence

It's femicide

It's impunity for the killer

It's tamkin (obedience within marriage) and acid attack

It's rape

And this wasn't my fault, not how I dressed, not where I was

And this wasn't my fault, not how my hijab was, not where I was (x2)

The rapist was you

The rapist is you

The rapist is the cops

Is judges

Is government

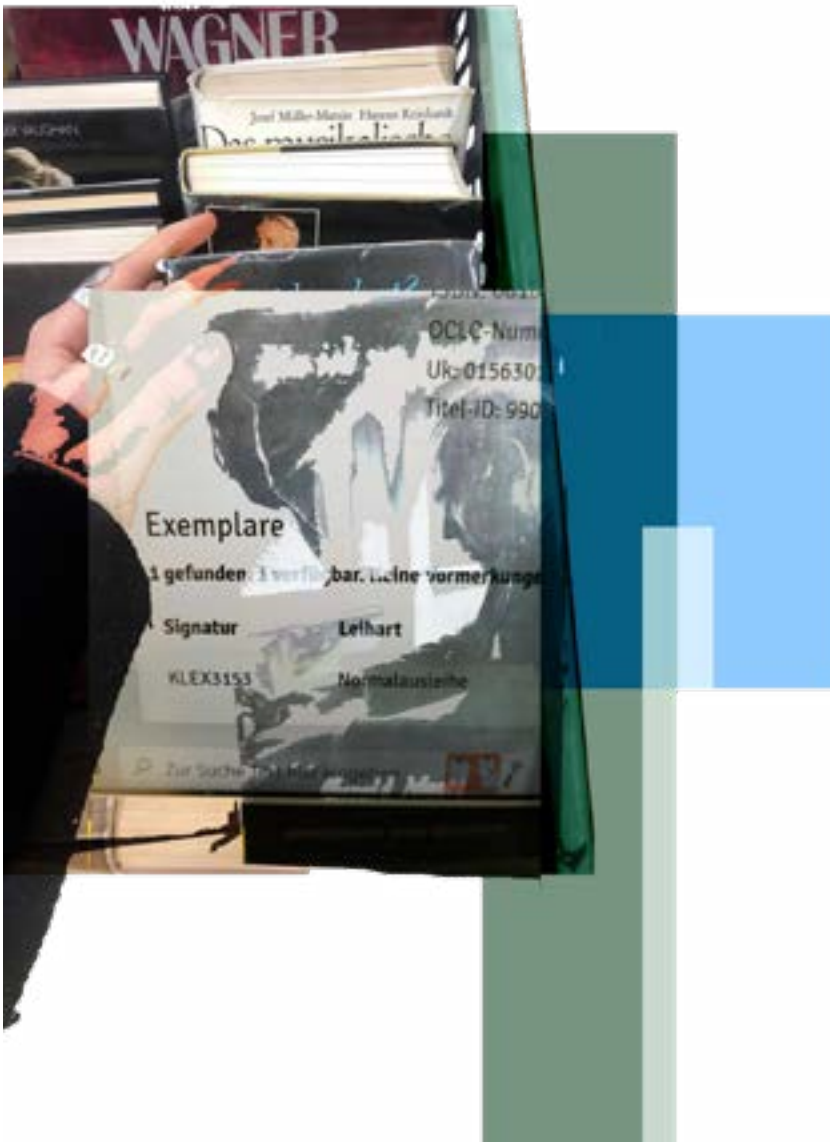
Is parliament

The oppressive system, the macho rapist

The oppressive system, the macho rapist

The rapist was you

The rapist is you



„DIE [F*TZEN] SIND WIEDER DA“

SXTN – zwischen Gefangensein und Durchbrechen der homosozial-männlichen Deutsch-Rap-Szene

MIGUEL MACHULLA

1 MUSIK – EIN VORGEHALTENER SPIEGEL

„Schließlich [...] bewegt sich Hip-Hop ‚nicht im luftleeren Raum‘. Das heißt: ‚In einer antisemitischen Gesellschaft wirst du auch antisemitische Rapper finden.‘ So wie man ‚in einer sexistischen Gesellschaft auch sexistische Rapper‘ finden wird.“¹

Musik fungiert als Spiegel der Gesellschaft – zumindest in der Sichtweise von Koljah, Mitglied der Rap-Gruppe Antilopen Gang, der hier vom Journalisten und Buchautor Michael Behrendt zitiert wird. Musiktexte und, innerhalb dieser Arbeit vor allem, speziell Rap-Texte sind nicht als isolierte sprachliche Strukturen wahrzunehmen, sondern verweisen vielmehr auf jeweils gegenwärtige kulturelle Kontexte.² So werden aktuelle Diskurse thematisiert und interaktionistisch verhandelt.³

„Wir sehen Gangsta-Rap sowohl als Ausdruck als auch Voraussetzung *gesellschaftlicher Verhältnisse*. Für die sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung stellen die Bildwelten des Genres demnach einen vielversprechenden Analysegegenstand dar und auch jenseits dieses theoretisch-soziologischen Arguments lässt sich ein trivialer aber wichtiger Grund nennen: Gangsta-Rap ist Teil populärer Kultur [...]“⁴

Auch die angesprochene Popkultur, in der sich der deutschsprachige Gangsta-Rap bewegt, ist kein in

¹ Koljah, zit. nach: Behrendt, *PROVOKATION!*, S. 233.

² Vgl. Bayer, *Rap-Texte*, S. 458.

³ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 67.

⁴ Dietrich/Seeliger, *Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur*, S. 115.

sich geschlossenes System, wie die kritische Rap- und Männlichkeitsforscherin Heidi Süß feststellt:

„Weder sind Diskriminierungsformen wie Sexismus, Homophobie oder Antisemitismus exklusiv im Bereich des Rap rekonstruierbar, noch ist die Szene immun gegenüber gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozessen. Im Gegenteil: Gerade die gegenwärtige Verfassung des Rap zeigt anschaulich, wie durchlässig die Musikszene beispielsweise für Liberalisierungstendenzen hinsichtlich tradierter Geschlechternormen ist.“⁵

Im Zuge der von Süß benannten Liberalisierungstendenzen werde insbesondere die Männlichkeit in den letzten Jahren innerhalb der Deutsch-Rap-Szene immer wieder neu verhandelt,⁶ indem sich auch weibliche Rapperinnen in der Szene etabliert haben,⁷ wie beispielsweise das Berliner Hip-Hop-Duo SXTN. Die Feuilleton-Presse bezeichnet das Rapperinnen-Duo als proto-feministisch⁸ und schreibt ihm einen emanzipatorisch-feministischen Befreiungswillen zu,⁹ da SXTN durch ihr Wirken auch Frauen den Zugang zum Gangsta-Rap ermöglichen.¹⁰ Gleichzeitig wird SXTN jedoch auch für die „Reproduktion misogyner Rhetorik“¹¹ kritisiert: Die queerfeministische Rapperin Sookee wirft ihnen Entsolidarisierung vor,¹² auch von

⁵ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 31.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 33.

⁸ Vgl. Sommer, *Ausgestellt*.

⁹ Vgl. Baum, *Berliner Rapperinnen SXTN*.

¹⁰ Vgl. Lorenz, *Berliner Rap-Duo SXTN: Auf die Kacke hauen*.

¹¹ Riggert, *‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*, S. 2.

¹² Vgl. Sookee, zit. nach: Rietzschel, *Cro?* „Den würde

„mensenverachtende[r] Provokationslust“¹³ ist die Rede.

2 FRAGESTELLUNG

Mit der Diskrepanz dieser diametralen Auffassungen über das feministische Wirken von SXTN beschäftigt sich die studierte Germanistin, Komparatistin und Ethnologin Mirja Riggert in ihrem Aufsatz „Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs *FTZN IM CLB* zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats“.¹⁴ Vor dem Hintergrund der medialen Kontroverse um SXTN untersucht Riggert das Musikvideo *FTZN IM CLB*¹⁵ auf feministische Bestrebungen.¹⁶ Nach einer Abwägung beider Lesarten kommt Riggert zu dem Ergebnis, dass es SXTN nicht gelingt, aus dem patriarchalen Normgefüge auszubrechen und dieses feministisch umzudeuten. Stattdessen bleiben SXTN innerhalb der männlich geprägten Ordnung der Deutsch-Rap-Szene gefangen.

Ausgehend vom wissenschaftlichen Beitrag Riggerts wird in der folgenden Arbeit der Frage nachgegangen, inwiefern Riggerts Ergebnisse zum Scheitern des feministischen Umdeutens des Musikvideos *FTZN IM CLB* auf SXTNs restliches Schaffen übertragbar sind, oder ob Riggerts Analyse bei einer Übertragung zu kurz greift und SXTNs Musik folglich doch als feministischer Deutsch-Rap rezipiert werden kann. Innerhalb dieser Arbeit wird dabei auf verschiedene Konzepte von Männlichkeitskonstruktionen zurückgegriffen, da „[k]aum ein Bereich des Rap [...] so viele ‚vergeschlechtlichte‘ Motive an[bietet] und [...] die Identitätsarbeit entlang der Kategorie Männlichkeit so notwendig [macht] wie die maskulin konnotierten Spielarten des Gangsta- und Straßen-Rap.“¹⁷

Um den weiten Forschungsgegenstand dieser Ar-

ich auch frühstücken, dieses Bürschlein“.

¹³ Lange, *SXTN live in Berlin: „Stell dich nich‘ so an, denn ich bin hier der Mann“.*

¹⁴ Riggert, *„Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop.*

¹⁵ SXTN, *SXTN – FTZN IM CLB (Official Video).*

¹⁶ Vgl. Riggert, *„Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop,* S. 3.

¹⁷ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 31.

beit auf die Dimension des Geschlechts einzugrenzen, kann nur begrenzt auf die Konstruktion von Männlichkeit durch Klasse und *race* im Deutsch-Rap eingegangen werden, obwohl dies für eine intersektionelle Betrachtung unabdingbar wäre. Darüber hinaus wird in der folgenden Arbeit eine cisgeschlechtliche Binarität reproduziert, die auf den binär und heteronormativ konstruierten Forschungsgegenstand zurückzuführen ist. Erforderlich ist weiterhin die Reproduktion von misogynen Pejorativa, da sie auf sprachlicher Ebene der untersuchten Rap-Texte maßgeblich zur Konstruktion von Männlichkeit beitragen. Diese Pejorativa werden von mir als nicht betroffene Person¹⁸ paraphrasiert, wie es schon im Titel dieser Arbeit getan wurde.

In den folgenden beiden Kapiteln wird die grundlegende theoretische Basis für die Arbeit präsentiert, indem zuerst in den Gegenstand des Gangsta-Raps eingeführt wird und anschließend grundlegende Konzepte zur Männlichkeitskonstruktion vorgestellt werden.

3 GANGSTA-RAP – URSPRUNG UND ABRISS SEINES AUFSTIEGS IN DEUTSCHLAND

Als Hip-Hop wird mitunter die Gesamtheit einer ‚originär‘ Schwarzen¹⁹ Kultur bezeichnet, die sich in den 1970er-Jahren in den New Yorker Stadtbezirken Bronx und Harlem gebildet habe und klassischerweise die vier Elemente des *DJing*, *Breakdancing*, *Graffiti Writing* und *Rapping* umfasse.²⁰ Wettkämpfe mithilfe expliziter Sprache waren von Anfang an gleichermaßen Merkmale von Rap-Musik, wie ihr politischer und emanzipatorischer Inhalt.²¹ Ziel der Partizipierenden war „die Vermittlung von Botschaften [...], [...] die Geschichte der Black Community und ihrer sozialen

¹⁸ Der Autor identifiziert sich als cis männlich.

¹⁹ Der Begriff ‚Schwarz‘ wird großgeschrieben, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um eine politische Selbstbezeichnung handelt.

²⁰ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 17f.; vgl. als weiterführende Literaturempfehlungen für die Geschichte des Hip-Hops: Toop, *Rap Attack*; Murray/Neal, *That’s the Joint!*; Rose, *Black Noise*; Williams, *The Cambridge Companion to Hip-Hop*.

²¹ Vgl. Weskott, *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop*.

und politischen Outsider“.²²

Gangsta-Rap bezeichnet ein nicht trennscharf abzugrenzendes Subgenre des Raps, welches, laut Süß, kommerziell große Erfolge feiert und im Vergleich zu anderen Rap-Subgenres überproportional die mediale Berichterstattung beherrscht.²³ Nach dem auf Hip-Hop spezialisierten Musikjournalisten Stephan Szillus lässt sich der Gangsta-Rap durch eine bestimmte Kombination an Stilmitteln, Sprachkodizes und Themenfelder eingrenzen, wobei im Kern die textliche und musikalische Beschreibung der Lebenswelt von Gangstern steht, verbunden mit einer Herkunft aus sozialen Brennpunkten.²⁴ Misogynie und Sexismus werden im Gangsta-Rap zwar auch reproduziert und treten als verletzendes Sprechverhalten besonders in Erscheinung, sind jedoch keine sprachlichen Merkmale, die ausschließlich dem Gangsta-Rap zugeordnet werden können.²⁵

Auch wenn es schon ab Mitte der 1980er-Jahre Rapper gegeben hat, die den Gangsta-Style verkörperten, wird das 1988 erschienene Album *Straight Outta Compton*²⁶ der kalifornischen Rap-Gruppe N.W.A. als die Geburtsstunde des Gangsta-Raps bezeichnet.²⁷ Zum millionenschweren Wirtschaftserfolg sei Gangsta-Rap mit dem Label Death Row Records geworden und wirke seitdem weit über die Grenzen der Hip-Hop-Szene hinaus.²⁸ Paradoxaerweise hängt die Entstehung des Gangsta-Raps in den USA mit den Erfolgen der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung zusammen, welche in den 1960er- und 1970er-Jahren eine erhöhte soziale Mobilität für eine neue, aufstrebende Schwarze Mittelschicht hervorgerufen habe.²⁹ Diese sei in die ruhigen Vorstädte gezogen, habe eine Abwanderung der meist weißen³⁰ Bewohnenden bewirkt

²² Jauk, *Hip Hop*.

²³ Vgl. Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 27.

²⁴ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 41f.

²⁵ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 29.

²⁶ N.W.A., *Straight Outta Compton*.

²⁷ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 25.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., S. 27.

³⁰ Der Begriff ‚weiß‘ wird kursiv geschrieben, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um die

und übrig geblieben seien die Schwarzen Familien, die sich einen Umzug nicht leisten konnten.³¹ Nach und nach seien die Nachbarschaften der Vorstädte ohne staatliche oder kommunale Hilfen verwairst.³² Drogenhandel, befeuert durch den Erfolg der Droge Crack,³³ zunehmende Kriminalität, starke Repression durch die Polizei und Hoffnungslosigkeit seien gefolgt, sodass sich die Jugendlichen zu Gangs zusammenschlossen.³⁴

Zu den allerersten Rapper:innen, die den Gangsta-Rap in Deutschland etabliert haben, gehört das Rödelheim Hartreim Projekt, gegründet 1993 in Frankfurt am Main.³⁵ Die beiden Rapper Moses Pelham und Thomas Hofmann mochten den amerikanischen Hip-Hop, konnten sich jedoch mit dem „ironisch-augenzwinkernde[n] Mittelstandsrap, wie er in Deutschland die Szene-Wahrnehmung regierte“,³⁶ nicht identifizieren. Stattdessen sollte ihre Musik die harte und gefährliche Gang-Mentalität Frankfurts darstellen und so waren sie mit ihrem direkten Straßenslang, der harschen Wortwahl und der US-amerikanisch anklingenden Soundästhetik in Deutschland revolutionär.³⁷ Einer der wichtigsten Tracks in der Frühphase des deutschsprachigen Gangsta-Raps war 1997 *Mein Leben*³⁸ des Berliner Rappers Charnell. Mit seinen Erzählungen über das Aufwachsen in prekären Berliner Verhältnissen, geprägt durch Jugendkriminalität, Gewalt, Drogen und Gangs, verkörperte Charnell in seinem Schaffen den Prototypen eines Gangsta-Rappers.³⁹ Nachfolgend ist der Berliner Rapper Kool Savas als prägend für den deutschen Gangsta-Rap zu nennen. Mit seiner explizit pornographischen Musik

Markierung einer gesellschaftspolitischen Norm und Machtposition handelt.

³¹ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 27.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 25.

³⁴ Vgl. ebd., S. 27.

³⁵ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 44.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ 4 4 Da Mess, *Mein Leben*, veröffentlicht unter dem Namen von Charnells damaliger Rap-Gruppe 4 4 Da Mess.

³⁹ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 46.

löste der Berliner Rapper jegliche lyrischen Geschmacksgrenzen in der deutschen Rap-Szene auf und ebnete damit dem 2001 gegründeten Label Aggro Berlin den Weg für seinen großen kommerziellen Erfolg:⁴⁰ „Aggro Berlin [war] das erste und bislang auch einzige Label, das deutschen Gangsta-Rap nahezu in Perfektion ausdefinierte, keine ästhetischen Kompromisse akzeptierte und damit wirtschaftlich voll ins Schwarze traf.“⁴¹ Bis zur Auflösung 2009 gehörten zu Aggro Berlin unter anderem die bekannten Gangsta-Rapper Sido, Berliner Deutsch-Sinto aus prekären Verhältnissen, und Bushido, mit dem Image des Kleinkriminellen mit türkisch-arabischem Background.⁴² Zu einem der stilprägendsten Songs des deutschen Gangsta-Raps ist Sidos *Mein Block* (2004) geworden,⁴³ in welchem er die hauptsächlich kriminellen Bewohner eines Hochhauses in Berlin beschreibt.⁴⁴ Als erstes Album von Aggro Berlin hatte es jedoch *Vom Bordstein bis zur Skyline*⁴⁵ (2003) von Bushido in die deutschen Charts geschafft und ist von der Kritik unter anderem mit dem Werk der US-amerikanischen Gangsta-Rap-Ikone The Notorious B.I.G. verglichen worden.⁴⁶ Zu den kommerziell erfolgreichsten deutschen Gangsta-Rapper:innen zählen heute, neben den bereits genannten Rappern Sido und Bushido, Kollegah, RAF Camora, Boney MC und die 187 Strassenbande.⁴⁷

Im Vergleich zur Entstehungsgeschichte in den USA haben Bürgerrechtsbewegungen und harte Drogen in der deutschen Geschichte des Gangsta-Raps keine große Rolle gespielt:⁴⁸

„Vielmehr kann die Bildung von Straßengangs als ein Akt der Selbstermächtigung einer Generation von Einwandererkindern gesehen werden, für die in der Bundesrepublik bis dahin weder ein Platz

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 51f.

⁴¹ Ebd., S. 52.

⁴² Vgl. ebd., S. 53.

⁴³ Sido, *Mein Block* (Radio).

⁴⁴ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 54.

⁴⁵ Bushido, *Vom Bordstein bis zur Skyline*.

⁴⁶ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 56.

⁴⁷ Vgl. Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*, S. 20f.

⁴⁸ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 32.

noch eine Zukunft vorgesehen war. Im Zuge des Arbeitskräftemangels und der Anwerbeabkommen in den 1950er und 1960er Jahren hatte man zwar Millionen Menschen aus der Türkei, Griechenland, Jugoslawien, Italien und Portugal in die BRD geholt,⁴⁹

allerdings ohne anzuerkennen, dass Deutschland zu einem Einwanderungsland geworden war, sodass bedeutsame Maßnahmen (Sprachförderung, Schaffung von Chancengleichheit, Kampf gegen Diskriminierung, etc.) ausgeblieben sind.⁵⁰ Die zweite Generation der Gastarbeitenden der 1980er-Jahre ist im Vergleich zu ihren Eltern allerdings nicht mehr dazu bereit gewesen, die Diskriminierung weiterhin über sich ergehen zu lassen, was zur Entstehung einfacher Ausdrucksmittel der Selbstermächtigung führte,⁵¹ wie beispielsweise dem deutschen Gangsta-Rap: „Maßgeblich für sie wurden die Erfahrungen der alltäglichen Selbstbehauptung im eigenen Viertel, der Kampf um Teilhabe am Wohlstandsversprechen des Spätkapitalismus und die zerbrochenen Versatzstücke der Herkunftskultur ihrer Eltern.“⁵²

Den Geschichten von weiblichen Rapperinnen wird, sowohl in journalistischen als auch in akademischen Kontexten, neben den dominierenden männlichen Rappern selten Beachtung geschenkt.⁵³ „Dabei haben Frauen seit jeher einen [...] wichtigen Part in der Entwicklung und Geschichte von Rap-Musik gespielt – sei es durch ihre Rap-Skills, ihre Fähigkeiten zu texten, Beats zu produzieren oder jegliche Formen von Rap-Events zu organisieren.“⁵⁴ Während in den 2000er-Jahren bereits die ersten weiblichen Gangsta-Rapperinnen unter verschiedenen Independent Labels Musik gemachten haben, schaffte es Catee 2005 als erste deutsche Gangsta-Rapperin beim erfolgreichen Berliner Label Royal Bunker, unter Vertrag genommen zu

⁴⁹ Ebd., S. 32f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 33.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Ebd., S. 34f.

⁵³ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 67.

⁵⁴ Ebd.

werden.⁵⁵ 2006 nahm Aggro Berlin seine erste Rapperin, Kitty Kat, unter Vertrag, welche allerdings nur als Feature-Partnerin auf Tracks ihrer männlichen Kollegen zu hören gewesen ist.⁵⁶ Der öffentliche Diskurs um die Rapperin drehte sich weniger um ihre musikalische Leistung als um ihr vermeintlich nicht normschönes Aussehen und ihre Wahrnehmung als Mitläuferin, statt selbstbestimmte Akteurin, bei Aggro Berlin.⁵⁷ Im Jahr 2009 wechselte Kitty Kat zum Major-Label Universal Music Group und veröffentlichte seitdem vier Alben.⁵⁸ Im selben Jahr sorgte die kontrovers diskutierte Rapperin Lady Bitch Ray mit ihrer „lasziv pornographisch-konnotierten Selbstinszenierung“⁵⁹ für Aufsehen.⁶⁰ Lady Bitch Ray, welche ihrer damaligen Zeit weit voraus war, erhielt vor allem negative Kritiken und Hasskommentare, letztere überwiegend aufgrund ihres alevitisch-muslimischen Hintergrunds.⁶¹ Mit der Frankfurter Rapperin Schwesta Ewa betrat 2012 „eine wahre Gangsterin“⁶² die deutsche Gangsta-Rap-Bühne: „Mit dem Narrativ der ‚ehemaligen Sexarbeiterin, jetzt Rapperin‘ wurden Themen wie u. a. Sexarbeit, die Drogenszene, Gewalt auf der Straße und im [Rotlichtmilieu] im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal aus einer weiblichen Perspektive angesprochen.“⁶³ Zu den bedeutendsten Wegbereiter:innen der späten 2010er-Jahre, die zur Etablierung weiblicher Rapperinnen in der deutschen Szene beigetragen haben, gehören ab 2015 die Hauptakteurinnen dieses Beitrags: SXTN.⁶⁴ Seit ihrer Trennung im Jahr 2018 gelten Nura und Juju weiterhin mit ihren eigenen Solo-Projekten als bedeutende Schlüsselfiguren der deutschen Rap-Szene.⁶⁵

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 74.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd.; vgl. hierzu auch: Finger, *Kitty Kat – Eine Katze fährt die Krallen aus*.

⁵⁸ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 74.

⁵⁹ Ebd., S. 75.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.; vgl. hierzu auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 18f.

⁶² Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 77.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 79; vgl. hierzu auch: Hutzler, *Frauen in der Hip-Hop-Welt*.

⁶⁵ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des*

4 WAS IST EIGENTLICH ‚MÄNNLICHKEIT‘? – KONZEPTE DER MÄNNLICHKEITSKONSTRUKTION

4.1 HEGEMONIALE MÄNNLICHKEIT NACH RAEWYN⁶⁶ CONNELL

Die Soziologin Raewyn Connell begreift Männlichkeit als „eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeiten und Kultur“.⁶⁷ Dabei definiert Connell verschiedene Formen sozial konstruierter Männlichkeit, die hierarchisch miteinander in Beziehung stehen, wobei ausgehend von der hegemonialen Männlichkeit andere Formen von Männlichkeit (Kopplizenschaft, Unterordnung, Marginalisierung) und Weiblichkeit ausgerichtet seien.⁶⁸

„Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“⁶⁹

Als die am meisten akzeptierte Form von Männlichkeit wirke die hegemoniale Form innerhalb einer Gesellschaft vor allem als imperatives Orientierungsmuster, zu dem sich Männer zwangsweise in Beziehung setzen müssen, ob sie mit ihr übereinstimmen oder nicht.⁷⁰ Fortführend werde durch sie in einer Gesellschaft die Dominanz der Männer und die Unterdrückung der Frauen realisiert.⁷¹ Allerdings sei zu beachten, dass die hegemoniale Männlichkeit veränderbar ist und sich stetig

deutschsprachigen Rap, S. 80.

⁶⁶ Connell identifiziert sich als transgender, daher verwende ich ihren Namen Raewyn. Literatur, die unter ihrem Deadname publiziert wurde, erscheint im Literaturverzeichnis jedoch noch unter diesem.

⁶⁷ Connell, *Der gemachte Mann*, S. 124.

⁶⁸ Vgl. Scholz, *Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts „hegemoniale Männlichkeit“*, S. 421.

⁶⁹ Connell, *Der gemachte Mann*, S. 130.

⁷⁰ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 88.

⁷¹ Vgl. ebd.

in kollektiven Aushandlungsprozessen erneut konstruieren muss.⁷² Nach Connell setzt die Existenz des Konstrukts der Männlichkeit die Abgrenzung zur Weiblichkeit voraus, welche ursprünglich keine konzeptionelle Erweiterung durch Connell erfahren habe.⁷³ Weiblichkeit sei durch das Einverständnis von Frauen als Unterordnung unter die Interessen und Wünsche von Männern bestimmt,⁷⁴ auch wenn innerhalb dieser „emphasized femininity“⁷⁵ verschiedene Varianten des Konsenses, beziehungsweise Widerstandes, existieren:⁷⁶

„Connell argumentiert, dass es keine hegemoniale Weiblichkeit geben kann, da Weiblichkeit Männlichkeit global untergeordnet ist und außerdem keine Form von Weiblichkeit existiert, die Dominanz innerhalb von Weiblichkeit in der Art einnimmt, wie dies bei der hegemonialen Männlichkeit der Fall ist.“⁷⁷

Gemeinsam mit dem Soziologen James W. Messerschmidt reformulierte Connell 2005 die Rolle der *emphasized femininity* teilweise. Zwar unterstütze sie, vor allem innerhalb zeitgenössischer Massenkultur, noch immer das Patriarchat, allerdings nehmen neue Identitäten und Praktiken junger Frauen aktiv Einfluss auf bisher bestehende Geschlechterhierarchien – und damit auch auf die Männlichkeitskonstruktion.⁷⁸

4.2 HABITUS-KONZEPT NACH PIERRE BOURDIEU

Nachdem das Konzept des Habitus ursprünglich aus der Theorie des Soziologen Pierre Bourdieus zur Einteilung der Gesellschaft in soziale Räume und

Felder auf Grundlage von Kapital stammt,⁷⁹ wendet er dieses Konzept auch zur Untersuchung von Geschlechtsverhältnissen an. Bourdieu unterscheidet zwischen einem weiblichen und einem männlichen Habitus, „welche beide als *vergeschlechtlicht* und als *vergeschlechtlichend* zu begreifen sind. Die soziale Praxis wird dementsprechend *inkorporiert* und erscheint als ‚natürlich‘.“⁸⁰

„Dabei ist Habitus gleichzeitig ein erzeugendes und ein erzeugtes Prinzip [...]. In den Habitus gehen bestimmte Handlungs- und Denkschemata ein, die in der primären (Familie) und sekundären (Bildungsinstitutionen, Professionen) Sozialisation erworben werden. Diese Schemata werden zu Klassifikationen, mit deren Hilfe soziale Situationen, andere Akteure, Praxen und Artefakte [durch das Individuum] wahrgenommen, eingeordnet und bewertet werden.“⁸¹

Nach Bourdieu zeichnet sich der männliche Habitus vor allem durch den Willen und ständigen Zwang der Herrschaft über andere Männer „und sekundär, als Instrument des symbolischen Kampfes, die Frauen [zu dominieren]“,⁸² aus. Unterdessen wird der männliche Habitus mithilfe der „ernsten Spiele des Wettbewerbs“,⁸³ die ausschließlich unter Männern in einer homosozialen Gemeinschaft stattfinden, sich angeeignet, bewiesen und stetig reproduziert.⁸⁴ Frauen verbleiben lediglich als ‚Tauschobjekt‘ oder ‚Zuschauerin‘ im Hintergrund.⁸⁵ Zur sozialen Rechtfertigung der Herrschaft des männlichen Habitus dienen Körperdifferenzen zwischen den Geschlechtern, sodass die männliche Dominanz unbewusst und vermeintlich ohne sie zu hinterfragen anerkannt werde – und ohne diese Dominanz als Gewalt aufzufassen.⁸⁶

⁷² Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S. 130f.

⁷³ Vgl. Scholz, *Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts „hegemoniale Männlichkeit“*, S. 422f.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Connell, *Gender and Power*, S. 183.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Reger, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen*, S. 30; vgl. hierzu auch: Connell, *Gender and Power*, S. 183.

⁷⁸ Vgl. Connell/Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity*, S. 848.

⁷⁹ Vgl. Bohn/Hahn, *Pierre Bourdieu*, S. 257–266.

⁸⁰ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 88f.; vgl. hierzu auch: Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, S. 168f.

⁸¹ Beaufaÿs, *Habitus: Verkörperung des Sozialen – Verkörperung von Geschlecht*, S. 352.

⁸² Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, S. 215.

⁸³ Ebd., S. 203.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 188f., 203.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 203–205, 216.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 164f., 168f., 174f.

5 MÄNNLICHKEITSKONSTRUKTION IN DER HOMOSOZIALEN MÄNNER-GEMEINSCHAFT IM DEUTSCH-RAP

In den Ausführungen zur hegemonialen Männlichkeit und dem männlichen Habitus ist deutlich geworden, dass beide Konzepte zur Produktion auf eine soziale Praxis angewiesen sind. Der Männlichkeitssoziologe Michael Meuser verbindet beide Konzepte und geht dabei von einem männlichen Geschlechtshabitus als generierendes Prinzip aus. Nach dem Sozialwissenschaftler Malte Goßmann erschafft dieser von Meuser beschriebene Geschlechtshabitus mehrere Ausdrucksformen verschiedener Männlichkeiten.⁸⁷ Ferner bildet, laut Meuser, innerhalb des männlichen Habitus die hegemoniale Männlichkeit den „Kern des männlichen Habitus“⁸⁸ und somit das Prinzip, nach dem der männliche Habitus funktioniert und in seiner Abhängigkeit die anderen Männlichkeiten konstruiert.⁸⁹ „Doch auch wenn die Konstruktion von Männlichkeit nach dem Prinzip der hegemonialen Männlichkeit funktioniert, wird nach Meuser in den meisten Fällen keine hegemoniale Männlichkeit hergestellt“,⁹⁰ wie Goßmann ergänzt. Entscheidend ist allerdings, dass in homosozialen Männergemeinschaften dennoch der „Modus der Hegemonie“⁹¹ Männlichkeit konstruiert, indem sich in übersteigerter Form die Logik des männlichen Geschlechtshabitus angeeignet wird. Diese könne anschließend außerhalb der homosozialen Gemeinschaft abgeschwächt, aber selbstverständlich, praktiziert werden.⁹² Unter Homosozialität versteht Meuser die wechselseitige Orientierung der Angehörigen eines Geschlechts zueinander, „in [der] die männliche Geschlechtsidentität ausgebildet und verfestigt wird“:⁹³

„Zwei miteinander verbundene Eigenschaften homosozialer Handlungsfelder sind für die männ-

⁸⁷ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 89.

⁸⁸ Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 123.

⁸⁹ Ebd., S. 120.

⁹⁰ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 90.

⁹¹ Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 126.

⁹² Vgl. ders., *Strukturübungen*, S. 319f.

⁹³ Ders., *Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit*, S. 422.

liche Identitätsbildung und die Konstitution des männlichen Geschlechtshabitus von strategischer Bedeutung: die Distinktion gegenüber der Welt der Frauen und auch gegenüber (bestimmten) anderen Männern sowie die Konjunktion unter Männern. Diese *doppelte Distinktions- und Dominanzstruktur* von Männlichkeit ist auch mit dem von [...] Connell [...] entwickelten Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ angesprochen.“⁹⁴

Dabei erinnern sich die Akteure homosozialer Gruppen regelmäßig an die Normen der hegemonialen Männlichkeit.⁹⁵

Auch die Deutsch-Rap-Szene lässt sich als eine homosoziale Männergemeinschaft klassifizieren. Die kommerziell erfolgreichsten Rapper:innen des vergangenen Jahrzehnts lassen sich als männlich lesen, ebenso die Geschäftsführungen einflussreicher Labels oder Chefredigierenden der bedeutendsten Szenemedien.⁹⁶

Übertragen auf die Deutsch-Rap-Szene lässt sich auf dieser Basis die Erzeugung einer habituellen Sicherheit erkennen und, innerhalb dieser Sicherheit, wird die eigene Männlichkeit als natürlich verstanden, sowie unsichtbar gemacht.⁹⁷ Dadurch wird nicht nur verschleiert, dass Geschlecht kulturell erzeugt wird,⁹⁸ sondern auch, dass die hegemoniale Männlichkeit als objektive Gesetzmäßigkeit wahrgenommen wird.⁹⁹

„Geht man von einer geschlechtsspezifischen, entlang des Gegensatzpaars Mann/Frau ‚vergesellschafteten‘ Sozialisation aus, im Zuge derer ein ‚weiblicher‘ oder ‚männlicher‘ Geschlechtshabitus erworben wird, so lässt sich argumentieren, dass dieser sich aufgrund der Überrepräsentation von Männern im Rap immer wieder (re)produziert.“¹⁰⁰

Die deutsche Hip-Hop-Kultur kann mitunter als

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 29; vgl. weiterführend auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 60–67.

⁹⁷ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 89.

⁹⁸ Vgl. Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 118.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 122.

¹⁰⁰ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 29.

„eine Männerwelt, von Männern – für Männer“¹⁰¹ klassifiziert werden. Der Gangsta-Rap stellt dahingehend eine Verschärfung dieses Bilds dar, aufgrund seiner Vielzahl textlicher Geschlechterentwürfe, die häufig weibliche Unterordnung thematisieren.¹⁰² Weibliche Rollenbilder können im Gangsta-Rap am ‚Heilige-Hure-Komplex‘ abgearbeitet werden, innerhalb dessen Frauen entweder als marienähnliche Heilige oder als hypersexualisiertes Objekt männlichen Begehrens charakterisiert werden,¹⁰³ was Goßmann wie folgt erläutert:

„[D]as genreimmanente Geschlechterverhältnis [wird] zu einem zentralen Austragungsort entsprechender Selbstdarstellungen: Männliche Rapper nutzen ihre Dominanz über Frauen (oder wenigstens deren Inszenierung) nicht zuletzt, um allgemeinere Geltungsansprüche darzustellen.“¹⁰⁴

„So scheint diese [Männlichkeit] kaum ohne eine vehemente und abwertende Abgrenzung von Weiblichkeit und anderen Männlichkeiten denkbar, die eng mit der Verherrlichung von körperlicher Gewalt verknüpft ist. Letztere wiederum findet oft sexualisiert statt, wodurch Sexualität fast ausnahmslos der Herstellung von Dominanz dient und sexuelle Passivität negativ – das heißt unmännlich beziehungsweise weiblich [...] – besetzt wird.“¹⁰⁵

Sexualisierte Gewalt diene in Rap-Texten als Maskulinisierungsstrategie, zur Inkarnation hegemonialer Männlichkeit und Herrschaft über Frauen.¹⁰⁶ „Männlichkeit ist auf Weiblichkeit angewiesen, um sich von ihr abzugrenzen.“¹⁰⁷ Durch die hypermaskuline Performanz in der homosozialen Gangsta-Rap-Gemeinschaft wird sie zum Ort, an dem das männlich-akzeptierte Ideal der hegemonialen Männlichkeit ausgehandelt wird:¹⁰⁸ „Problema-

¹⁰¹ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 24.

¹⁰² Vgl. Goßmann/Seeliger, „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“.

¹⁰³ Vgl. Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 74–79.

¹⁰⁴ Goßmann/Seeliger, „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“.

¹⁰⁵ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 102.

¹⁰⁶ Vgl. Weller, *Explizite Lyrik – „Porno-Rap“ aus jugendsexuologischer Perspektive*, S. 220.

¹⁰⁷ Süß, *HipHop*, S. 125.

¹⁰⁸ Vgl. Goßmann/Seeliger, *Männliche Strategien*,

tische Männlichkeitskonstruktionen in diesem Bereich sind demzufolge immer *auch* als ein Problem gesellschaftlich akzeptierter Männlichkeiten zu begreifen.“¹⁰⁹

6 SXTN IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN REPRODUKTION UND UMDEUTUNG HEGEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Süß sieht die im Kapitel zuvor benannten Maskulinisierungsstrategien der homosozialen Deutsch-Rap-Gemeinschaft durch das vermehrte Auftreten technisch versierter Rapperinnen im Hip-Hop-Mainstream unter Druck gesetzt, wodurch die homosozial-männliche Gemeinschaft Gefahr laufe, sich aufzulösen und habituelle Verunsicherung auszulösen.¹¹⁰ Die Überprüfung des Gelingens einer Ermächtigungsstrategie über die hegemoniale Männlichkeit am Beispiel von SXTN findet in diesem Kapitel ausführlicher statt.

„Neben der Betonung des eigenen Weiblichkeitsstatus rappen Nura und Juju über genretypische Topoi [...]. Mit ihren ungehemmten und skrupellosen Performances personifizieren die Künstlerinnen den lauten Einzug weiblicher Acts in den deutschen Hip Hop-Mainstream. Dies spiegelt sich in der positiven Resonanz seitens der Fans und im kommerziellen Erfolg von SXTN wider: Ihr Debütalbum *Asozialisierungsprogramm* (2016) gelangte auf Anhieb in die Top Ten der deutschen Charts, bei ihrer Deutschlandtournee spielten sie auf sämtlichen großen Festivals und ihre Live-Auftritte waren regelmäßig ausverkauft.“¹¹¹

6.1 ZUM GEFANGENSEIN IN MÄNNLICHER HEGEMONIE

Wie bereits erwähnt, bezieht sich dieser Abschnitt auf die Darstellung von Riggerts Untersuchungsergebnissen, in denen sie zu dem Schluss

S. 293.

¹⁰⁹ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 103.

¹¹⁰ Vgl. Süß, *HipHop*, S. 125.

¹¹¹ Riggert, ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop, S. 2.

kommt, dass das Vorhaben, SXTNs Schaffen als einen feministischen Versuch des Ausbruchs aus der hegemonial-männlich geprägten Deutsch-Rap-Szene zu lesen, scheitert. Um der Analyse von Riggert gerecht zu werden, ist zu erwähnen, dass sie in ihrer Arbeit durchaus auch eine feministisch-erfolgreiche Lesart verfolgt, diese Lesart aber als unzureichend einordnet. Außerdem bezieht Riggert sich in ihrem Beitrag vornehmlich auf das Musikvideo zu *FTZN IM CLB*, wodurch bei ihr zusätzlich zur textlichen und musikalischen auch eine bildliche Analyseebene hinzukommt. Ergänzt wird Riggerts Standpunkt durch weitere Perspektiven der Anglistin und Philosophin Kimiko Leibnitz, sowie durch zwei queerfeministische Rapperinnen im folgenden Kapitel.

Riggerts wesentliche theoretische Bezugsgröße ist die Schrift „The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change“¹¹² der Soziologin und Kommunikationswissenschaftlerin Angela McRobbie, welche zu den Begründer:innen der feministischen Populärmusikforschung gehört.¹¹³ McRobbie untersucht innerhalb ihres Buches die Einflüsse antifeministischer Tendenzen auf eine neoliberale Gesellschaft und entwickelt eine postfeministische Lesart aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen. Nach McRobbie zeichnet sich die aktuelle Gesellschaft durch die Negierung struktureller Benachteiligung durch das Geschlecht aus.¹¹⁴ Das postfeministische Individuum sei somit autonom für sein eigenes Glück verantwortlich,¹¹⁵ losgelöst von einer feministischen Frauengemeinschaft. Im Glauben, in Gleichheit zu leben, eignet sich die postfeministische Frau männliche Verhaltensmuster an, was McRobbie und Riggert als „weiblichen ‚Phallizismus‘“¹¹⁶ beschreiben. Bezogen auf SXTN formuliert Riggert Folgendes:

„Indem Rapperinnen wie Schwesta Ewa oder Juju und Nura von SXTN weiterhin die sexistischen Kodizes ihres Genres übernehmen, verkörpern sie

¹¹² McRobbie, *The Aftermath of Feminism*.

¹¹³ Vgl. Reitsamer, *Musikwissenschaften*, S. 605.

¹¹⁴ Vgl. McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 54f.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 4; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 84.

genau jene ‚postfeministische Maskerade‘, die von McRobbie als Zeichen eines auflebenden Patriarchats gesehen wird.“¹¹⁷

Durch die Inszenierung mit aggressiven Pöbeleien, exzessivem Hedonismus und eskalativem Betrinken werden von SXTN Performanzkodizes der hegemonialen Männlichkeit durch weibliche Subjekte übernommen, worin Riggert eine Aneignung des männlichen Phallus sieht. Jedoch verhindere die Vortäuschung von Gleichheit eine Neuaushandlung der im Deutsch-Rap vorherrschenden Geschlechterhierarchien, stattdessen werde SXTN für die männliche Begierde nur attraktiver:¹¹⁸

„Während die phallische Frau also Männlichkeit performe, bleibe ihre Weiblichkeit als nicht abzulegende Größe dahinter sichtbar und daher für den ‚male gaze‘¹¹⁹ umso begehrenswerter. [...] Die weibliche Selbstbestimmung [...] gelingt nur bei gleichzeitiger Wahrung heterosexistischer Begehrensstrukturen.“¹²⁰

Somit werde durch die Aneignung des männlichen Phallus hegemoniale Männlichkeit nicht aufgelöst, sondern gefestigt,¹²¹ und die Etablierung eines weiblichen Habitus innerhalb der Szene bliebe aus, sodass der männliche Habitus der Szene nicht transformiert, sondern rekonstruiert werde.¹²² Zum vorherrschenden männlichen Habitus in der Szene wird kein weiblicher Habitus als Gegenmodell begründet, welcher der selbstbestimmten und eigenständigen Identifikation von Frauen dienen könnte.

¹¹⁷ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 4; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 85.

¹¹⁸ Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 9f.; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 83f.

¹¹⁹ Der Begriff entstammt ursprünglich der feministischen Filmtheorie und beschreibt die Projektion männlicher Begierde auf die Darstellung von Frauen durch Objektifizierung und Sexualisierung, vgl. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 47f.

¹²⁰ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10; vgl. hierzu auch: Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 206f.

¹²¹ Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 86f.

¹²² Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10.

Diese Leerstelle bleibt dementsprechend bei SXTN übrig.¹²³

Durch die Aneignungen misogyn-sexistischer Semantiken auf Textebene werden patriarchale Normen übernommen,¹²⁴ konstatiert auch Leibnitz, die sich mit versuchten Transformationsprozessen misogyner Pejorativa im Hip-Hop auseinandersetzt. Ihrer Untersuchung liegt zugrunde, dass der Stereotyp der ‚B*tch‘ als eines der häufigsten Frauenbilder im Hip-Hop vermehrt auch von Frauen als Selbstbezeichnung verwendet wird. Die Verwendung des Begriffs ‚B*tch‘¹²⁵ fungiere bei männlichen Rappern als Mittel, Dominanz und Kontrolle auf das weibliche Geschlecht auszuüben,¹²⁶ und lässt sich entlang des ‚Heilige-Hure-Komplexes‘ der hypersexualisierten und treulosen ‚Hure‘ einer gefährlichen Verführerin zuordnen. Als Versuch zur Distanzierung von patriarchalischen Wertvorstellungen verstehe sich ‚B*tch‘, als von weiblichen Rapperinnen verwendeter Begriff, vor allem als Ausdruck selbstbestimmter Sexualität, indem der Frau ein aktiver und machtvoller Part zugesprochen wird.¹²⁷ Leibnitz konstatiert jedoch, dass es den Rapperinnen so nicht gelingt, die misogyne Bezeichnungspraxis im Hip-Hop zu durchbrechen,¹²⁸ welche die männliche Hegemonie stabilisiert. Zudem bestehen die meisten Produktionsgruppen hinter den weiblichen Rapperinnen aus Männern, sodass nach der Philologin Gwendolyn D. Pough die Rapperinnen sich selbst zum Werkzeug machen.¹²⁹ „Das *being bad* ist ein struktureller Bestandteil des HipHop. Das bedeutet, daß Frauen den Spieß zwar umdrehen können, der Spieß aber eigentlich nicht ihrer ist.“¹³⁰ Obwohl die Begriffsumdeutung als sub-

¹²³ Vgl. ebd., S. 12.

¹²⁴ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹²⁵ Zur Etymologie des Begriffs und der ausführlicheren Verwendung durch männliche Rapper siehe: ebd., S. 158–163.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 160.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 163; vgl. weiterführend auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 131f.

¹²⁸ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹²⁹ Vgl. Pough, *Check It While I Wreck It*, S. 186, zit. nach: Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹³⁰ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*,

versives Handeln aufgefasst werden kann, reproduzieren Rapperinnen weiterhin die patriarchale Ordnung der Unterhaltungsindustrie.¹³¹ Leibnitz kommt zu dem Ergebnis, dass weibliche Rapperinnen „durch die Adaption des Begriffs in stereotypen und auf binären Oppositionen basierenden Frauenbildern gefangen“¹³² bleiben.

Auch SXTN verwenden misogyne und sexistische Pejorativa sowie männlich geprägte Machtsymboliken in ihren Songs. Exemplarisch dazu nennt Riggert Textstellen wie „Deine Olle“,¹³³ „Ich ficke deine Mutter ohne Schwanz“¹³⁴ oder „Ich kriege sowas wie ’n Ständer“.¹³⁵ Als weitere Textstelle aus dem Track *Deine Mutter* ist beispielhaft folgende zu nennen: „Fick dich, du Hurentochter / fick dich, du Hurensohn / (Fick dich) Du Hure“.¹³⁶ Durch die Verwendung des Begriffs ‚Hure‘, welcher entweder eine Sexarbeiterin oder eine Frau mit häufig wechselnden Sexualpartner:innen beschreibt – in beiden Fällen abwertend –, werden zuerst die Gegenüber des lyrischen Ichs damit herabgesetzt, dass sie die Kinder einer Sexarbeiterin seien, und anschließend werden die Gegenüber des lyrischen Ichs selbst mit dem Begriff ‚Hure‘ abgewertet. In den genannten Beispielen wird durch pejorative Degradierung anderer Frauen die männlich geprägte Rhetorik fortgeführt.¹³⁷ Darin kann keine weibliche Ermächtigungsgeste erkannt werden, denn „[d]ie weibliche Potenz misst sich [...] nur über die Orientierung an männlich definierter Machtsymbolik; sie beinhaltet kein eigenständiges Begehren.“¹³⁸ Zwar erkennt Riggert an, dass durch die Verflechtung männlicher Verhaltensweisen mit femininen Topoi der Dualismus des ‚Heilige-Hure-Komplexes‘ durchbrochen wird, „im Musikalischen durch harte Beats und antifeminine Timbres in den Strophen sowie helle und sanfte Klänge im Refrain aufge-

S. 208.

¹³¹ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹³² Ebd., S. 166.

¹³³ SXTN, *Deine Mutter*, 01:34.

¹³⁴ Ebd., 00:53–00:55.

¹³⁵ Dies., *Ständer*, 01:07–01:10.

¹³⁶ Dies., *Deine Mutter*, 01:09–01:14.

¹³⁷ Vgl. Riggert, *‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*, S. 11f.

¹³⁸ Ebd., S. 12.

nommen“,¹³⁹ und das misogynen Pejorativum ‚F*tze‘ durch semantische Transformation entwertet wird. Jedoch geschehen diese Aneignungsprozesse nur über die Orientierung an der männlichen Norm, während der weibliche Körper immer noch mit einem männlich-hypersexualisierten Blick betrachtet wird.¹⁴⁰ Somit scheitert der Versuch, SXTNs Handeln eine erfolgreiche Ermächtigungsstrategie gegen die hegemonial-männlich bestimmten Normen der Deutsch-Rap-Szene zu attestieren. Riggert fasst dies wie folgt zusammen: „Für das weibliche Subjekt bleibt im männlichen Normgefüge nur eine Leerstelle übrig, eine absolute Negation des eigenen Begehrens. [...] So bestätigt die unbesetzte Weiblichkeit in ihrem derivativen Status letztlich die männliche Hegemonie.“¹⁴¹

6.2 QUEERFEMINISTISCHE BEISPIELE EINES GELUNGENEN DURCHBRECHENS HE- GEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Einen Gegenpol zum Gangsta-Rap von SXTN innerhalb der deutschen Rap-Szene stellen queerfeministische Rapper:innen dar, deren „Positionierungsstrategie [es sein kann], Diskriminierungen und Beleidigungen sexistischer oder homofeindlicher Natur mit Nicht-Beachtung zu begegnen, anstatt etwa eine Antwort zu formulieren oder sich in einer defensiven Position zu sehen“,¹⁴² sodass eine Resilienz gegenüber Praktiken und Topoi innerhalb der restlichen Rap-Szene aufgebaut wird. Queerfeministische Rapper:innen sehen sich bewusst in der Relation zu gesamtgesellschaftlichen Dynamiken wie Sexismus, Homo- und Transfeindlichkeit sowie zur pejorativen Sprache als Stilmittel.¹⁴³

Als erfolgreiche Rapperin dieser Strömung lässt sich Sookee benennen, welche innerhalb ihres eigenen Schaffens einen expliziten Schwerpunkt auf die Benennung von Missständen, Diskriminierungsformen und Hegemonien gesetzt hat, welche für sie

auch auf den Hip-Hop wirken.¹⁴⁴ Anstatt einer konfrontativen Strategie, wie man sie beispielsweise SXTN zuschreiben kann, wählt sie bewusst einen anderen Standpunkt, indem sie Menschen positiv bestärken und zeigen möchte, dass auch eine andere Form des Deutsch-Raps, ohne Degradierung von Menschengruppen, möglich sei.¹⁴⁵ Darin lässt sich ein Versuch zur Etablierung eines queerfeministischen Habitus als Gegenpol zum männlichen Habitus und der männlichen Hegemonie im Gangsta-Rap SXTNs identifizieren. Dies geschieht ohne auf homosozial-männlich geprägte Werte- und Normengefüge zurückzugreifen und Gefahr zu laufen, in jenen so gefangen zu bleiben, wie SXTN in der Lesart der Reproduktion. Dass Sookee selbst den Standpunkt SXTNs aus queerfeministischer Perspektive verurteilt, wurde bereits in der Einleitung genannt.

Eine offensivere Strategie verfolgt die Rapperin und promovierte Linguistin Lady Bitch Ray alias Dr. Bitch Ray alias Reyhan Şahin, die, laut eigener Aussage, als erste Rapperin im deutschsprachigen Raum queerfeministische Inhalte im deutschen Hip-Hop thematisierte.¹⁴⁶ Ein bereits genannter Kritikpunkt an SXTN ist das Ausbleiben eines eigenständigen weiblichen Begehrens. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es per se nicht leistbar wäre, weibliches Begehren im Gangsta-Rap zu konstruieren. Zu ihrer eigenen Musik äußert sich Şahin wie folgt:

„Das Ziel meiner Musik war es eben nicht, den Spieß einfach umzudrehen, indem ich dasselbe machte und so sprach wie Männer im Deutschrap.“¹⁴⁷

„Ich wollte das [Sexismus-Kritik] mit Rap machen, sexuell explizit, laut und radikal, Frauen und Queers empowern. Ich wollte über meine eigene Sexualität rappen und *meine* Lust inszenieren, die ich nach eigens gesteckten Selbstbestimmungsregeln auslebte.“¹⁴⁸

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Weskott, *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hip-hop*.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Weskott, *Queerfeministischer Hip-hop als selbstermächtigte Aneignung eines kulturellen Feldes*, zit. nach: ders., *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hip-hop*.

¹⁴⁶ Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 125.

¹⁴⁷ Ebd., S. 128.

¹⁴⁸ Ebd., S. 126f.

Dieser konsequente Ansatz weiblichen Begehrens, den Şahin „Sexpussytivismus“¹⁴⁹ nennt, kommt ohne Abhängigkeit von männlichen Machtsymbolen aus. Stattdessen kann er, neben Sookees, als weitere mögliche Form eines eigenständigen weiblichen Habitus im deutschsprachigen Hip-Hop betrachtet werden, den SXTN in dieser Art und Weise nicht vorweist.

6.3 ZUM DURCHBRECHEN HEGEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Textlich und musikalisch arbeitet Riggert bei SXTN durchaus eine Lesart zur Dekonstruktion phallicher Weiblichkeitsbilder heraus. Sie zeigt auf, wie weiblich und männlich konnotierte Kodizes von SXTN in *FTZN IM CLB* miteinander verflochten werden. Beschrieben werden die überspitzte Parodie weiblicher Schönheitsideale (schminken „bis die Fresse glitzert“¹⁵⁰), das Aufgreifen weiblicher Topoi („Weinchen“¹⁵¹ trinken) oder die Darstellung von Autonomie und Selbstermächtigung durch die Sprecherinnengruppe.¹⁵² Vor allem im Refrain wird der Begriff ‚F*tze‘ mehrfach wiederholt, um eine hierarchische Überordnung der Sprecherinnen gegenüber den anderen Clubbesuchenden und die positive Umdeutung des Begriffs zu festigen. Dabei wird der Begriff im Track auch zur Aufwertung anderer Frauen verwendet,¹⁵³ denn

„[d]er Begriff ‚[F*tze]‘ wird semantisch rekodiert: Statt der etablierten Polemik von misogynen Diffamierung werden hier die besten Freundinnen als ‚[F*tzen]‘ bezeichnet [...]. Darin zeigt sich eine analoge Rhetorik zu feministischen Bewegungen im US-amerikanischen Hip Hop der 1990er Jahre, in denen Rapperinnen wie Lil’ Kim oder Missy Elliott sich das Wort ‚[B*tch]‘ selbst zuschrieben und es dadurch mit neuen Semantiken und Konnotationen versahen.“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Ebd., S. 136; siehe weiterführend zu Şahins Sexpussytivismus und feministischem Porno-Rap mit Musikbeispielen: ebd., S. 136–142.

¹⁵⁰ SXTN, *SXTN – FTZN IM CLB (Official Video)*, 00:10–00:11.

¹⁵¹ Ebd., 00:22.

¹⁵² Vgl. Riggert, ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop, S. 7.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 7f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 7.

Musikalisch werden feminin und maskulin gelesene Beats immer wieder eng miteinander verflochten, wie beispielsweise durch das Stimmtimbre der Strophe im Vergleich zum Refrain:

„Das heisere, dunkle Timbre der gerappten Strophen Jujus und Nuras nimmt die antifeminine Selbstverortung auf. Zugleich wird im Refrain in höherer Stimmlage zur hellen Klaviermelodie gesungen, sodass ein weicher und damit weiblich konnotierter Klang entsteht, der jedoch mit dem Einsetzen des dominanten Bass sofort wieder gebrochen wird. [...] Jede kategoriale Einordnung in ein männlich oder weiblich normiertes Raster wird damit untersagt.“¹⁵⁵

Weiterhin wird sich durch Missachtung metrischer und rhythmischer Muster durch die beiden Rapperinnen sowie durch wiederkehrende synthetische Sounds und Beats auf musikalischer Ebene jeglichen Normgefügen widersetzt.¹⁵⁶ Nach dem:der Musikwissenschaftler:in L. J. Müller, welche:r die Verbindungen von Sexismus mit Musik auf klanglicher Basis untersucht, lässt sich Hören als unbewusster aktiver Prozess des Ordnen von Bekanntem und Unbekanntem verstehen und ist sozialisatorisch geschlechtlich kodiert,¹⁵⁷ sodass SXTN an dieser Stelle musikalisch bekannte Ordnungen eines affirmativen Hörens der Deutsch-Rap-Szene durchbrechen.

Um weiterhin die Argumentation einer erfolgreich-feministischen Lesart zu untermauern, wird auf das Konzept des:der Philosoph:in und Sozialwissenschaftler:in Judith Butlers zur subversiven Resignifizierung zurückgegriffen, welches als post-strukturalistischer Ansatz verortet werden kann und die Bedeutung der Wirklichkeitskonstruktion durch performatives Sprechverhalten in den Fokus rückt. Somit verfolgt auch Butler einen Ansatz, welcher, ähnlich wie Connells oder Bourdieus, die Geschlechtskonstruktion als kulturelle Praxis

¹⁵⁵ Ebd., S. 6; vgl. hierzu auch: Müller, *Sound und Sexismus*, der:die die Bedeutung von Stimmtimbre für ein geschlechtsdeterminiertes Lesen von Musik genauer beleuchtet.

¹⁵⁶ Vgl. Riggert, ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop, S. 6, 8.

¹⁵⁷ Vgl. Müller, *Sound und Sexismus*, S. 18.

is ansieht. Butlers Ansatz lässt sich vor allem auf die Verwendung misogynen und sexistischer Pejorativa durch weibliche Rapperinnen anwenden, wobei das „[Brechen] von Sprachnormen sowie die Rückeroberung diffamierender Bezeichnungen“¹⁵⁸ schon jeher Spezifika von Rap sind, wie Süß in „Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht“ erklärt und SXTN mit der Verwendung des Begriffs ‚F*tze‘ anführt.¹⁵⁹ Dieses Sprechverhalten wird innerhalb des Hip-Hops als *Signifying* bezeichnet und fungiert als Selbstermächtigungs- und Dekonstruktionsstrategie, ähnlich wie bei der Verwendung des N-Worts durch Schwarze Rapper:innen.¹⁶⁰

Butler baut mit seinem/ihrer Ansatz auf der Sprechakttheorie und dem Performanzbegriff des Sprachphilosophen J. L. Austin¹⁶¹ auf. Nach Austins Ansatz sind performative Akte dazu in der Lage, „das, was sie benennen, auch zu erzeugen – und zwar ausschließlich durch das Tätigen einer Aussage. Performative Sprechakte sind folglich Handlungen“¹⁶², die Wirklichkeiten konstruieren können. Von Bedeutung ist dabei für Butler vor allem die Wiederholung sprachlicher Akte, aus der erst die Wirksamkeit sprachlicher Wirklichkeitskonstruktion hervorgehe, bis sie dermaßen natürlich wird, dass der Akt seinen eigenen konstruierten Ursprung verschleiert.¹⁶³ „Sprechakte können somit nicht hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts, sondern lediglich hinsichtlich ihres Gelingens beurteilt werden.“¹⁶⁴ Bezogen auf Geschlecht erscheint „Geschlechtsidentität [...] damit als das Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis“¹⁶⁵ und manifestiert sich im geschlechtlichen Habitus des konstituierten Individuums,¹⁶⁶ welcher jedoch in gesellschaftlichen Prozessen fortlaufend rekonstruiert werden

¹⁵⁸ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 28.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 30.

¹⁶⁰ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 19f., 53.

¹⁶¹ Vgl. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*.

¹⁶² Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 149.

¹⁶³ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*.

¹⁶⁴ Schmidt, *Performativität*, [1]; vgl. hierzu auch: Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*.

¹⁶⁵ Schmidt, *Performativität*, [3].

¹⁶⁶ Vgl. Butler, *Haß spricht*, S. 239.

muss:¹⁶⁷ Geschlecht stellt keine unveränderliche Eigenschaft dar, sondern ist eine wiederholende und wiederholte Praxis.¹⁶⁸ Die daraus hervorgehende Chance skizziert Müller wie folgt:

„Dennoch schafft es Butler, gerade aus dieser zwanghaften wiederholten Performanz des Geschlechts eine politische Handlungsoption abzuleiten: Da die Hervorbringung vergeschlechtlichter Körper und Identitäten niemals abgeschlossen und auch nie vollständig oder perfekt möglich ist, es sich also immer nur um imperfekte Abbildungen eines impliziten aber unmöglichen Ideals handelt, lässt sich durch gezielt abweichende Reproduktion einerseits der Rahmen verschieben oder erweitern und andererseits das implizite Ideal als Unmögliches angreifen. Die Natürlichkeit von Geschlecht wird somit als scheinbar entlarvt und dekonstruiert [...].“¹⁶⁹

Damit dies gelingt, ist es allerdings notwendig, dass performative Sprechakte aus gesellschaftlichen Konventionen hergeleitet und wiederholt werden.¹⁷⁰ Für Butler ist von Bedeutung, wie diese Konventionen wiederholt werden,¹⁷¹ so „dass das Sprechen die immanente Widerständigkeit besitzt, mit den sozialen Kontexten zu brechen, aus denen es stammt, und in neuartiger, politisch kritischer Weise zu zirkulieren“.¹⁷² Diese Art der Wiederholung bezeichnet Butler als „subversive Wiederholung“¹⁷³ und setzt beispielsweise auch die Verwendung des N-Worts mit der subversiven Wiederholung in Verbindung.¹⁷⁴

Wie diese subversive Wiederholung und damit Ermächtigung weiblicher Akteurinnen im misogyn-sexistischen Hip-Hop aussehen könnte, zeigt Süß auf:

¹⁶⁷ Vgl. Müller, *Sound und Sexismus*, S. 36f.

¹⁶⁸ Ebd., S. 37.

¹⁶⁹ Ebd., S. 40.

¹⁷⁰ Vgl. Butler, *Für ein sorgfältiges Lesen*, S. 124.

¹⁷¹ Vgl. dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 217.

¹⁷² Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 150; vgl. hierzu auch: Butler, *Haß spricht*, S. 63f.

¹⁷³ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 216.

¹⁷⁴ Vgl. Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 150; vgl. hierzu auch: Butler, *Haß spricht*, S. 143–146.

„Durch Mittel der Ironie, Parodie und Verfremdung könnten Frauen im HipHop demnach den männlichen Normenkodex unterwandern und somit gleichsam verändern. Indem sie etwa auf übersteigerte Art und Weise jene Frauenbilder verkörpern, die Rap für sie bereithält, thematisieren sie dieses einseitige Rollenverständnis und nehmen ihm dadurch seine diskreditierende Wirkung. Selbiges wird für die Rückeroberung von sexistischen Sprachcodes angenommen.“¹⁷⁵

Überträgt man diese Perspektive auf das Sprechverhalten SXTNs, lässt sich durch die bewusste Übernahme von Elementen der hegemonialen Männlichkeit ein Angriff auf das Normen- und Wertegerüst des männlichen Habitus erkennen, beispielsweise wenn die besagte ‚F*tze‘ aus ihrer konventionalen Passivität ausbricht und als handelndes Subjekt aktiv wird. Dies könne exemplarisch mit der Einleitung von SXTNs Track *Die [F*tzen] sind wieder da* gezeigt werden: „Eins, zwei / SXTN kommt vorbei / drei, vier / klopft an deine Tür / fünf, sechs / jetzt gibt's wieder Stress / sieben, acht / Jetzt sind die [F*tzen] wieder da.“¹⁷⁶ Einerseits durch die Verwendung des besagten Pejorativums, andererseits durch die Adaption eines Abzählverses der Horrorfilmreihe *A Nightmare on Elm Street*, wird eine „respekt-, wenn nicht sogar furchteinflößende Wirkung“¹⁷⁷ erzielt und somit eine Bedeutungsverschiebung nach Butler vorgenommen:¹⁷⁸

„Genau darin, daß der Sprechakt eine nicht-konventionale Bedeutung annehmen kann, daß er in einem Kontext funktionieren kann, zu dem er nicht gehört, liegt das politische Versprechen der performativen Äußerung [...] und [eröffnet] dem dekonstruktivistischen Denken eine unvorhergesehene politische Zukunft [...].“¹⁷⁹

Dass SXTN mit ihren Sprechhandlungen vor allem männliche Adressaten irritiert, zeigt vorbildhaft ein

¹⁷⁵ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 28; vgl. hierzu auch: Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 208, die Madonna eine ähnliche Strategie im Sinne des *being bad* attestieren.

¹⁷⁶ SXTN, *Die [F*tzen] sind wieder da*, 00:06–00:19.

¹⁷⁷ Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 34.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 34f.

¹⁷⁹ Butler, *Haß spricht*, S. 252.

Video des YouTube-Formats *Hyperbole*,¹⁸⁰ in dem die Rapperinnen negative Internetkommentare zu ihren Personen vorlesen, und kann als Indiz einer erfolgreichen Resignifizierung gewertet werden.¹⁸¹ Im Video wird darüber hinaus deutlich, dass Nura und Juju sich ihrer Position innerhalb einer sexistischen Rap-Szene bewusst sind, woraus sich ein Indiz für ein Bewusstsein um ihre Strategien in ihren Tracks ablesen lässt, in denen sie sich der sexistischen Rap-Szene entgegenstellen. Ein sehr direktes Ansprechen sexistischer Missstände in der deutschen Rap-Szene praktizieren SXTN in ihren Tracks *Er will Sex*,¹⁸² *Frischfleisch*¹⁸³ und besonders in *Ausziehen*,¹⁸⁴ welcher als direkter Antwort-Track auf Hasskommentare im Internet und auf Juju und Nura als hypersexualisierte Objekte betrachtet werden kann:

„Im Internet werden alle mutig / Klicken sich die Hände blutig / Sogar meine Hater benehmen sich wie Groupies / Sie leaken Handy, denn sie wollen meine Nude-Pics / Drücken: Mute, um sich Interviews reinzuzieh'n / Liken Instagram-Bilder mit ihrem steifen Glied [...] / Zeig ma' bisschen Haut und zieh dich aus / Stell dich nich' so an, denn ich bin hier der Mann / Wackel mit dem Arsch auf der Bühne / Mach ihn hart, gib dir Mühe / Ich will Spaß, also weg mit dem BH / Und alle: Ausziehen, ausziehen! [...] / Und immer wieder: Ausziehen, ausziehen! / Alle werden bei der Show ohnmächtig / Ausziehen, ausziehen! / Denn diese Welt ist oberflächlich.“¹⁸⁵

Durch das Aufzeigen der homosozialen Hypermasculinität im Deutsch-Rap und den Reaktionen auf SXTN wird die Instabilität der habituellen Sicherheit innerhalb der Szene aufgezeigt, in der jeglicher Angriff auf die hegemoniale Männlichkeit massiv abgewehrt wird.¹⁸⁶

Ähnlich verhalten sich SXTN in ihrem Track *Hass*

¹⁸⁰ Vgl. *Hyperbole, Dislike // SXTN*.

¹⁸¹ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 36.

¹⁸² SXTN, *Er will Sex*.

¹⁸³ Dies., *Frischfleisch*.

¹⁸⁴ Dies., *Ausziehen*.

¹⁸⁵ Ebd., 00:16–01:19.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu weiterführend: Goßmann/Seeliger, *Männliche Strategien*, S. 294f.

Frau.¹⁸⁷ In diesem Track werden Samples der Publizistin Alice Schwarzer, welche Verse aus einem Song des Rappers King Orgasmus One rezitiert, von SXTN im Refrain mitgerappt. In den Strophen findet eine stark überspitzte Übernahme männlich-hegemonialer Topoi der Gangsta-Rap-Szene statt, deutlich durch die massive Abwertung weiblicher, sexualisierter Objekte, sodass die Strategien der Ironie und Parodie deutlich werden. Dass die Sprecherinnen selbst weiblich sind, erzeuge bei den Rezipierenden durch eine „rückgekoppelte Identifizierungsmöglichkeit“¹⁸⁸ Irritation, da sich SXTN mit den aufgegriffenen Topoi selbst beleidigen.¹⁸⁹ „Die Sprecherposition ist demnach ausschlaggebend für die verletzenden Potenziale eines Sprechers und bietet eine Möglichkeit des Zurücksprechens und vielleicht auch einer Entschärfung sprachlicher Gewalt in diesem Zurücksprechen“.¹⁹⁰ Süß skizziert eine bestimmte Form des szeneeinternen Feminismus, in welchen sich SXTN auf Grundlage der vorangegangenen Ausführungen einordnen lässt:

„Hip-Hop-Feminismus geht demnach über die Kritik an einzelnen subkulturellen Praktiken, wie etwa an sexistischen Raptexten, hinaus. Vielmehr steht die Entwicklung eines feministischen Bewusstseins im Vordergrund, das es jungen Frauen (of color) erlaubt ihre eigene Rolle innerhalb der Hip-Hop-Kultur sowohl zu problematisieren als auch als Form von, zum Beispiel sexpositivem, *Empowerment* zu begreifen.“¹⁹¹

Vergleichbare Angriffe auf den männlichen Habitus im Deutsch-Rap untersucht der Soziologe Martin Reger in „Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps“¹⁹² am Beispiel der Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa. Gerade dass Schwesta Ewa in ihrer Musik Aspekte hegemonialer Männlichkeit übernimmt, somit eine legitime Sprechposition innerhalb der deutschen Gangs-

¹⁸⁷ SXTN, *Hass Frau*.

¹⁸⁸ Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 33.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Süß, *Hip-Hop-Feminismus*, [3]; vgl. hierzu auch: Jamila, *Can I Get a Witness?*, S. 392.

¹⁹² Reger, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen*.

ta-Rap-Szene erlangt und sich Männern überordnet, führe dazu, dass sie in der Lage ist, die homo-soziale Männergemeinschaft besonders stark abwerten zu können.¹⁹³ Vergleicht man diesen Ansatz mit dem Handeln von SXTN, lässt sich eine ähnliche Interpretation anführen.

Wie fragil die hypermaskulinen Konstrukte innerhalb der Gangsta-Rap-Szene sind, lässt sich auch mit *Hengstin*¹⁹⁴ der Band Jennifer Rostock veranschaulichen, welche als Rock-Band der deutschen Rap-Szene fremd ist und keine legitime Sprechposition aufweist. Durch den Hip-Hop-Sound im benannten Song und den Rap der Frontfrau Jennifer Weist referiert die Band dennoch auf den deutschen Hip-Hop. Durch die Zeichnung eines gleichberechtigten Frauenbilds, welches sich der hegemonialen Männlichkeit nicht unterwirft, fühlte sich der Rapper Bass Sultan Hengzt so provoziert, dass er Jennifer Rostock einen Antwort-Track widmete, in dem das männlich-lyrische Ich das weiblich-lyrische Ich aus *Hengstin* mittels diverser Sexpraktiken zu seiner ‚Stute‘ degradiert.¹⁹⁵ Auch Kollegah und Farid Bang widmen Jennifer Rostock in ihrem skandalträchtigen Track *0815*¹⁹⁶ zwei Verse, in denen sie versuchen, sich Jennifer Rostock durch sexualisierte Gewalt unterzuordnen.

Diese Beispiele zeigen, wie instabil männliche Hegemonie innerhalb des Gangsta-Raps ist, und gleichzeitig, wie einfach es für Rapper:innen sein kann, diese erfolgreich anzugreifen. Wäre die hegemoniale Männlichkeit im Gangsta-Rap als hierarchisierende Ordnung wirklich unantastbar, wie es manche geschlechtertheoretischen Ansätze zum Hip-Hop auf Basis von Bourdieus Theorien postulieren und Frauen jegliche Reputation absprechen,¹⁹⁷ würden die Reaktionen auf SXTN, Schwesta Ewa oder Jennifer Rostock nicht so stark ausfallen und als ernstzunehmende Angriffe wahrgenommen werden.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 75f.

¹⁹⁴ Jennifer Rostock, *Hengstin*.

¹⁹⁵ Vgl. Behrendt, *PROVOKATION!*, S. 223.

¹⁹⁶ Farid Bang/Kollegah, *0815*.

¹⁹⁷ Vgl. Süß, „*Ich wär’ auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit*“, S. 25.

7 SCHLUSSDISKUSSION UND AUSBLICK

Zwingend ist den Ergebnissen und Hinweisen dieser Arbeit erneut hinzuzufügen, dass durch die Beschränkung auf geschlechtliche Darstellungen nur eine verkürzte Untersuchung von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen im Deutsch-Rap stattfinden konnte. Für eine intersektionelle Untersuchung des Forschungsgegenstandes ist die Berücksichtigung der Dimensionen *race* und Klasse vonnöten, hätte jedoch den Rahmen dieses Beitrags überschritten.

Vor dem Hintergrund der getätigten Ausführungen lässt sich Riggerts Argumentation, dass durch die reine Übernahme des männlichen Habitus von SXTN kein unabhängiger weiblicher Habitus für eine selbstbestimmte Sexualität von Frauen als Gegenentwurf konstruiert werde, als durchaus nachvollziehbar bewerten. Der vorgestellte Gegenentwurf queerfeministischer Strömungen, in der deutschen Rap-Szene einen Gegenpol zu den männlich-hegemonialen Topoi der Gangsta-Rap-Szene zu bilden, gelingt zwar im Kleinen, hat jedoch auf den kommerziellen Mainstream keinen Einfluss. Die teilweise gegenseitige Ignoranz beider Pole führt nicht zu einer Veränderung innerhalb des männlichen Habitus im deutschen Gangsta-Rap – zumindest so lange nicht, bis queerfeministische Strömungen im kommerziellen Mainstream größere Erfolge verbuchen können.

Im Vergleich zu Butlers sprachphilosophischem Ansatz zeigt sich die Schwäche von Leibnitz Argumentationskette. Leibnitz erkennt nicht, dass das von ihr angeführte *being bad*, nur weil es aktuell im szenedominierenden männlichen Habitus verortet werden kann, nicht auch Teil eines weiblichen Habitus werden beziehungsweise sein könnte. Mithilfe der subversiven Resignifizierung, welche mit dem szenintern bekannten *Signifying* gleichgesetzt werden kann, lässt sich durchaus eine Transformation hierarchischer Machtverhältnisse durch sprachliche Performanz erklären. Machtverhältnisse sowie Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen müssen nach Butler immer wieder neu aus-

gehandelt werden und sind genuin veränderbar, sodass Butlers Theorien als Indiz für ein Gelingen transformativ-feministischer Handlungen SXTNs gewertet werden können. Dies jedoch nur unter der Prämisse, dass

„die Inszenierung der weiblichen Parodie des *being bad* als authentisch geglaubt wird. Das heißt auch, daß Gegenentwürfe von HipHop-Produzentinnen im lebensweltlichen Kontext nicht zwangsläufig subversiv wirken, denn ihre transformierende Kraft bemisst sich an dem Gelingen der theatralen Darbietung [...]. Erst in dem gelungenen performativen Akt liegt die Chance der Bildung des ‚Subjekts Frau‘ auch im HipHop verborgen.“¹⁹⁸

Wie instabil die hegemoniale Männlichkeit unterdessen ist, zeigen die Reaktionen männlich gelesener Rapper auf die Musik von SXTN, Schwesta Ewa und Jennifer Rostock.

Auf zwei Schwachstellen des Ansatzes von Riggert konnte ebenfalls verwiesen werden. Riggert untersucht zwar populäre Tracks von SXTN, die ihre eigenen Thesen und Ergebnisse zur Musikvideoanalyse von *FTZN IM CLB* untermauern, lässt dabei jedoch Tracks außen vor, in denen SXTN ein expliziter antisexistischer und antimisogynen Wille attestiert werden kann. Da die besagten Tracks bereits Jahre vor Riggerts Aufsatz erschienen, lässt sich hier eine einseitige Betrachtung des Schaffens SXTNs erahnen. Darüber hinaus ignoriert Riggert die Rolle der Rezipierenden als aktiv ordnende Akteur:innen von Musik. Dieser Kritikpunkt kann jedoch nicht nur Riggert, sondern auch Butler vorgehalten werden, welche:r sich außerdem durch den sprach- und diskursphilosophischen Ansatz seiner:ihrer Theorie jeglicher Falsifizierbarkeit entzieht.¹⁹⁹

Nichtsdestotrotz zeichnet sich in den Untersuchungsergebnissen ein Dilemma ab, vor dem kritische Akteur:innen innerhalb der Gangsta-Rap-Szene stehen. Einerseits wird durch die Übernahme des männlichen Habitus hegemoni-

¹⁹⁸ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 209.

¹⁹⁹ Vgl. Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 148.

ale Männlichkeit reproduziert und die Etablierung eines parallelen weiblichen Habitus bleibt aus. Andererseits kommt im besonderen Maße im Gangsta-Rap Authentizität eine große Rolle zu, um die eigene Sprechposition dauerhaft zu legitimieren. Dies gelingt am effektivsten durch die Übernahme des männlichen Habitus, wie beispielsweise durch Schwesta Ewa oder SXTN. SXTNs Versuch, mit diesem Dilemma umzugehen, lässt sich darin beschreiben, dass sie sich durch die Übernahme des männlichen Habitus eine legitime weibliche Sprechposition aneignen und hiervon ausgehend und diese als Werkzeug nutzend, explizit szeninterne Missstände benennen und sukzessiv subversive Resignifizierungen pejorativer Begriffe als Selbstermächtigung bezwecken. Aus rein theoretischer Sicht lässt sich abschließend hingegen nicht beurteilen, ob SXTNs Umgang mit diesem Dilemma als feministischer Erfolg eingeschätzt werden kann.

Jenseits theoretischer Ansätze wird die aktiv-konstruierende Bedeutung der Rezipierenden bislang nur von wenigen Autor:innen berücksichtigt. Um sich dem Forschungsgegenstand weiblicher (und queerer) Ermächtigungsstrategien in der Rap-Musik und deren Erfolg oder Scheitern innerhalb der männlich-strukturierten Gangsta-Rap-Szene weiter zu nähern, wären empirische Untersuchungen zum Einfluss subversiver Resignifizierung auf die Wirkung und Rezeption verschiedener Adressat:innengruppen wünschenswert: Wann nehmen Rezipierende subversive Strategien als Erfolg oder Scheitern wahr? Liegt der Grund für diese Wahrnehmung an Merkmalen der Musik oder an Eigenschaften der Rezipierenden?

KURZBIOGRAFIE MIGUEL MACHULLA

Miguel Machulla (er/ihm) studiert Biologie an der Ruhr-Universität Bochum und Musik an der Technischen Universität Dortmund (M.Ed.), wo er am Institut für Musik und Musikwissenschaft als wissenschaftliche Hilfskraft angestellt ist. Nach dem Masterstudium strebt er eine Promotion und Karriere in der systematischen Musikwissenschaft an. Seine Interessensgebiete umfassen größtenteils musiksoziologische Themen, wobei er sich vor allem für die Konstruktionen von Geschlecht, Sexualität und Klasse in populärer Musik interessiert. Aktuell arbeitet er an der Erweiterung seiner Kenntnisse zu empirischen Methoden in der Musikwissenschaft, um diese für die eigene künftige Forschung nutzbar zu machen. Für seine erste Publikation hat er sich für das StIMMe-Magazin entschieden, da die empathische, studentische Zusammenarbeit auf Augenhöhe einen niederschweligen Einstieg für die ersten Publikationen junger Wissenschaftler bietet.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Tonaufnahmen

4 4 Da Mess: *Mein Leben*, CD Chlodwig Musik 743215245728 (1997).

Bushido: *Vom Bordstein Bis Zur Skyline*, CD Aggro Berlin 4018939105655 (2003).

Farid Bang/Kollegah: *0815*, auf: Farid Bang/Kollegah: *Jung, brutal, gutaussehend 3 (\$185 EP)*, CD Alpha Music Empire/Banger Musik/BMG 4050538336887 (2017), Nr. 2–4.

Jennifer Rostock: *Hengstin*, auf: Jennifer Rostock: *Genau in diesem Ton*, CD Four Music 889853702923 (2016), Nr. 6.

N.W.A.: *Straight Outta Compton*, CD Ruthless/Priority/EMI 049925710212 (1988).

Sido: *Mein Block (Radio)*, auf: Sido: *Mein Block*, CD Aggro Berlin 4018939106485 (2004), Nr. 1.

SXTN: *Ausziehen*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 7.

Dies.: *Deine Mutter*, auf: SXTN: *Asozialisierungsprogramm*, CD Spike Management 4050215180208 (2016), Nr. 1.

Dies.: *Die [F*tzen] sind wieder da*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 1.

Dies.: *Er will Sex*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 2.

Dies.: *Frischfleisch*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 9.

Dies.: *Hass Frau*, auf: SXTN: *Asozialisierungsprogramm*, CD Spike Management 4050215180208 (2016), Nr. 2.

Dies.: *Ständer*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 6.

Audiovisuelle Quellen

Hyperbole: „Dislike//SXTN“, veröff. am 23.12.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=PdHz3zaYX-dE>, letzter Zugriff: 09.08.2022.

SXTN: „SXTN – FTZN IM CLB (Official Video)“, veröff. am 20.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NH9Hrlyos80>, letzter Zugriff: 13.01.2023.

Sekundärliteratur

Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart: Reclam Verlag 1972.

Bayer, Klaus: „Rap-Texte“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Sprache und Bild I* 51/1 (2004), S. 450–459.

Beaufaÿs, Sandra: „Habitus: Verkörperung des Sozialen – Verkörperung von Geschlecht“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung (= Geschlecht und Gesellschaft 65)*, hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 349–358.

Behrendt, Michael: *PROVOKATION! Songs, die für Zündstoff sorg(t)en*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2019.

Bohn, Cornelia/Hahn, Alois: „Pierre Bourdieu“, in: *Klassiker der Soziologie*, Bd. 2: *Von Talcott Parsons bis Pierre Bourdieu*, hrsg. von Dirk Kaesler, München: Beck 2000, S. 252–271.

Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, in: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, hrsg. von Irene Dölling/Beate Kraus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 153–217.

Braune, Penelope: „Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist“, in: *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur (= HipHop Studies)*, hrsg. von Heidi Süß, Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 67–87.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* (= Gender Studies 722), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Dies.: „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, hrsg. von Seyla Benhabib u. a., Frankfurt am Main: S. Fischer 1993, S. 122–132.

Dies.: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Connell, Raewyn/Messerschmidt, James W.: „Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept“, in: *Gender & Society* 19 (2005), S. 829–859.

Connell, Robert William: *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford: Stanford University Press 1987.

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin: „Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur“, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 37/3 (2013), S. 113–135.

Goßmann, Malte: „Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.“, in: *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (= Cultural Studies 43), hrsg. von Marc Dietrich/Martin Seeliger, Bielefeldt: transcript Verlag 2012, S. 85–107.

Goßmann, Malte/Seeliger, Martin: „Männliche Strategien im deutschsprachigen Gangsta-Rap im Umgang mit weiblichem Empowerment“, in: *Männlichkeit und Reproduktion. Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen*, hrsg. von Andreas Heilmann u. a., Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 291–307.

Güler Saied, Ayla: *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*, Bielefeldt: transcript Verlag 2012.

Jamila, Shani: „Can I Get a Witness? Testimony

from a Hip Hop Feminist“, in: *Colonize this! Young Women of Color on Today's Feminism*, hrsg. von Daisy Hernández/Bushra Rehman, New York: Seal Press 2002, S. 382–394.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2011.

Leibnitz, Kimiko: „Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop“, in: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, hrsg. von Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 157–169.

McRobbie, Angela: *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles, London: SAGE 2009.

Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden: Springer VS 2010.

Ders.: „Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (= Geschlecht & Gesellschaft 5), hrsg. von Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: Springer VS 2008, S. 420–427.

Ders.: „Strukturübungen. Peergroups, Risiko-handeln und die Aneignung des männlichen Geschlechtshabitus“, in: *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*, hrsg. von Vera King/Karin Flaake, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2005, S. 309–323.

Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *The Feminism and Visual Culture Reader*, hrsg. von Amelia Jones, London, New York: Routledge 2003, S. 44–52.

Murray, Forman/Neal, Mark Anthony (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, London: Routledge 2004.

Müller, L. J.: *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press 2018.

- Pough, Gwendolyn D.: *Check It While I Wreck It. Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Boston, MA: Northeastern UP 2004.
- Psutka, Christine/Grassel, Marco: „Porno-Rap. Möglichkeiten sprachlich-subversiver Strategien der Umwertung verletzender Sprachhandlungen im deutschsprachigen Rap“, in: *Sprachreport* 37/4 (2018), S. 28–39.
- Reger, Martin: *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps* (= Soziologische Theorie und Organization Studies 2), Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2015.
- Reitsamer, Rosa: „Musikwissenschaften. Geschlechterforschung und zentrale Arbeitsgebiete“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (= Geschlecht und Gesellschaft 65), hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 601–608.
- Riggert, Mirja: „Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats“, in: *Gender(ed) Thoughts 1* (2019), <https://doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-8>.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover: Wesleyan University Press 1994.
- Scholz, Sylka: „Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (= Geschlecht und Gesellschaft 65), hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 419–428.
- Seeliger, Martin: *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte* (= HipHop Studies), Weinheim: Beltz Juventa 2021.
- Süß, Heidi: „HipHop. Wettkampf, Ethos und Körpersprache“, in: *Avenue – Zeitschrift für Wissenskultur* 6/2 (2018), S. 122–125.
- Dies.: „Ich wär‘ auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit‘. Die Ausdifferenzierung der Hip-Hop-Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit“, in: *Stilbildungen und Zugehörigkeit. Materialität und Medialität in Jugendszenen*, hrsg. von Tim Böder u. a., Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 23–44.
- Dies.: „Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68/9 (2018), S. 27–33.
- Szillus, Stephan: „UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss“, in: *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (= Cultural Studies 43), hrsg. von Marc Dietrich/Martin Seeliger, Bielefeldt: transcript Verlag 2012, S. 41–63.
- Şahin, Reyhan: *Yalla, Feminismus!*, Stuttgart: Tropen 2019.
- Toop, David: *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1992.
- Weller, Konrad: „Explizite Lyrik – ‚Porno-Rap‘ aus jugendsexuologischer Perspektive“, in: *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen*, hrsg. von Michael Schetsche/Renate Berenike Schmidt, Wiesbaden: Springer VS 2010, S. 207–230.
- Weskott, Benedict: *Queerfeministischer Hiphop als selbstermächtigte Aneignung eines kulturellen Feldes. Qualitative Untersuchung dreier Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop*, Diss. Ruhr-Universität Bochum 2019.
- Williams, Justin A. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *35 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal 2015.
- Villa, Paula-Irene: „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zur Position und Rezeption von Judith Butler“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (= Geschlecht & Gesellschaft 35), hrsg. von Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 146–158.

Internetquellen

Baum, Antonia: „Berliner Rapperinnen SXTN. Entfesselt, laut und unverschämt“, in: *FAZ.net* (12.03.2016), <https://www.faz.net/-gsd-8edon>, letzter Zugriff: 08.08.2022.

Finger, Julia: „Kitty Kat – Eine Katze fährt die Krallen aus“, in: *Berliner Morgenpost* (03.09.2009), <https://www.morgenpost.de/kultur/article104414213/Kitty-Kat-Eine-Katze-faehrt-die-Krallen-aus.html>, letzter Zugriff: 08.08.2022

Goßmann, Malte/Seeliger, Martin: „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“ Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap“, in: *Pop-Zeitschrift* (13.05.2013), <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/>, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Hutzler, David: „Frauen in der Hip-Hop-Welt. Protz, Gewalt, Frauenhass: Warum ausgerechnet Deuschrap hilft, Sexismus zu überwinden“, in: *Focus Online* (01.07.2020), https://www.focus.de/perspektiven/gesellschaft-gestalten/frauen-in-der-hip-hop-welt-protz-gewalt-frauenhass-warum-ausgerechnet-deuschrap-hilft-sexismus-zu-ueberwinden_id_12163807.html, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Lange, Nadine: „SXTN live in Berlin: ‚Stell dich nicht so an, denn ich bin hier der Mann‘“, in: *Der Tagesspiegel online* (30.10.2017), <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sxtn-live-in-berlin-stell-dich-nich-so-an-denn-ich-bin-hier-der-mann/20521818.html>, letzter Zugriff 06.08.2022.

Lorenz, Julia: „Berliner Rap-Duo SXTN: Auf die Kacke hauen“, in: *taz.de* (20.09.2016), <https://taz.de/Berliner-Rap-Duo-SXTN!/5342093/>, letzter Zugriff am 06.08.2022.

Rietzschel, Antonie: „Cro? „Den würde ich auch frühstücken, dieses Bürschlein“, in: *SZ.de* (18.06.2017), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/maennlichkeit-in-der-krise-cro-den-wuerde-ich-auch-frueh->

[stuecken-dieses-buerschlein-1.3547350](https://www.sueddeutsche.de/kultur/maennlichkeit-in-der-krise-cro-den-wuerde-ich-auch-frueh-stuecken-dieses-buerschlein-1.3547350), letzter Zugriff: 06.08.2022.

Sommer, Stefan: „Ausgestellt“, in: *SZ.de* (16.12.2016), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/pop-ausgestellt-1.3297985>, letzter Zugriff: 08.08.2022.

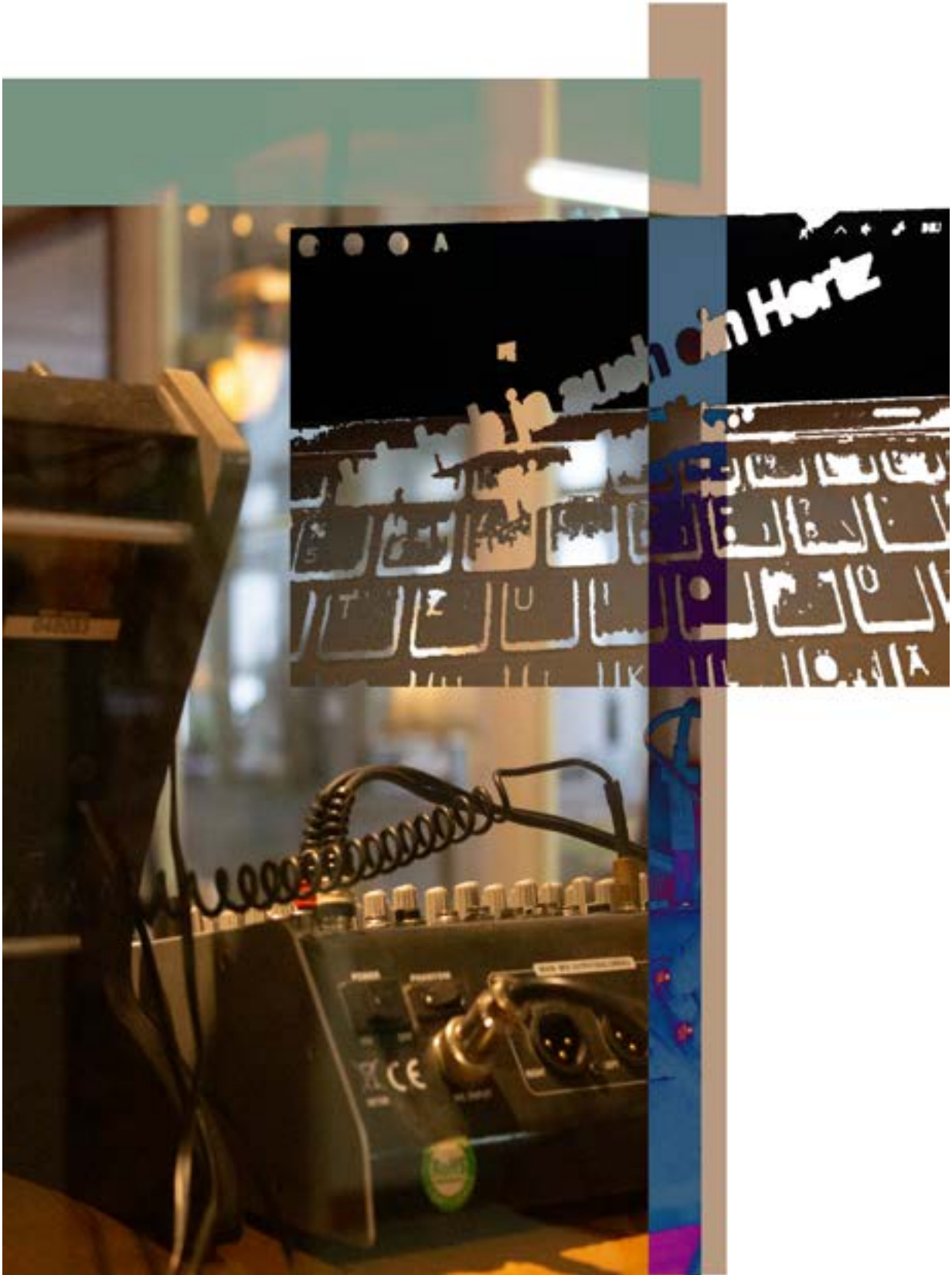
Weskott, Benedict: „Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop“, in: *Pop-Zeitschrift* (02.03.2020), <https://pop-zeitschrift.de/2020/03/02/queerfeministische-positionierungsstrategien-im-deutschsprachigen-hiphopautovon-benedict-weskott-autordatum2-3-2020-datum/>, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Lexikonartikel und Glossareinträge

Jauk, Werner: „Hip Hop“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 2002, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d195>.

Schmidt, Melanie: Art. „Performativität“, in: *Gender Glossar*, 2013, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220882>

Süß, Heidi: Art. „Hip-Hop-Feminismus“, in: *Gender Glossar*, 2016, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-221253>.



DIE MUSIK DER CHARTS IN DER ANALYSE

Methodendiskussion und Anwendung einer interdisziplinären Musikanalyse anhand des Songs Shape of You von Ed Sheeran

ANTON SCHREIBER

1 EINLEITUNG

Trotz der globalen, massenmedialen Verbreitung der Hit-Musik und den vielzähligen Erkenntnissen, die die Erforschung eines solchen Phänomens liefern könnten, ist die wissenschaftliche Untersuchung dieser Musik über lange Zeit vernachlässigt worden¹ und noch heute von Geringschätzung geprägt.² Diese mangelnde Erforschung aus dem Blickwinkel der Musikwissenschaft lässt sich bereits bezogen auf das größere Forschungsfeld der populären Musik allgemein erkennen. Auch in der Forschung dieses übergeordneten Feldes wurde die musikwissenschaftliche Betrachtung, hinsichtlich klanglicher Aspekte, vernachlässigt, während vor allem die Kulturwissenschaften die populäre Musik untersuchten.³ Auch für die Hit-Musik erschließen sich zunächst zahlreiche außerklangliche Erkenntnisinteressen, die mit der globalen und weitreichenden Wirkung dieser Musik in Verbindung stehen. Allerdings richtet sich das Interesse eines:iner Musikwissenschaftlers:in womöglich primär auf die klanglichen Gegebenheiten der Songs, die täglich im Radio oder auf Streaming-Plattformen gehört werden. Genau diese Auseinandersetzung mit dem ‚Klingenden‘ der populären Musik ist Aufgabengebiet der Musikanalyse, einer der wichtigsten Teildisziplinen der Musikwissenschaft. In Anbetracht der Milliarden von Hörenden aktueller Hit-Songs ergibt sich die Frage nach der musikalischen Beschaffenheit dieser Songs, die ein so großes Publikum ansprechen, sowie möglichen

außerklanglichen Gegebenheiten, die diesen Erfolg beeinflussen und womöglich mit der musikalischen Faktur in Verbindung stehen. Man könnte dabei sogar annehmen, dass keine andere Musik ein größeres Erkenntnisinteresse für die Musikwissenschaft verspricht: Durch eine zumindest retrospektive Betrachtung kann sie Aussagen über die größte Anzahl an Hörenden und ihrer Musik liefern. Es liegt also nahe, sich musikanalytisch mit den aktuell erfolgreichsten Songs zu beschäftigen. Anhand von Fragestellungen, die sich aus den Spezifika der Songs und ihrem Kontext ableiten, ließen sich so vielfältige Erkenntnisse erarbeiten. Daraus ergibt sich die Fragestellung, mit welchen Methoden populäre Hit-Musik analysiert werden kann, welche Probleme sich dabei ergeben, aber auch welche Perspektiven sich für die Musikwissenschaft und Musikanalyse ergeben, wenn dieser Analysegegenstand berücksichtigt wird. So soll in diesem Artikel eine exemplarische Musikanalyse des Songs Shape of You von Ed Sheeran präsentiert werden, welcher eine kurze Methodendiskussion voransteht. Dieser Song steht mit seinem globalen Erfolg und Rezeptionsradius für einen prototypischen Hit-Song, der unter genauer analytischer Betrachtung eine Vielzahl interessanter Informationen über die Hit-Musik widerspiegelt. Der Fokus dieses Artikels soll hierbei auf der angewandten Musikanalyse liegen. Die vorangehende Diskussion kann in diesem Rahmen die wichtigsten theoretischen Überlegungen zur Analyse populärer Hit-Musik nur umreißen. Ziel dieses Unterfangens ist es, die Möglichkeit der Musikanalyse kontemporärer Hit-Musik exemplarisch zu prüfen und den Nutzen abzuleiten, den die Musikwissen-

¹ Vgl. Middleton, *Studying popular music*, S. v.

² Vgl. Doehring, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, S. 24f.

³ Vgl. Hooper, „Thank You for the Music“, S. 29.

schaft durch die Erschließung dieses Desiderats ziehen könnte.

2 BEGRIFFSBESTIMMUNG

Um populäre Musik wie den Song *Shape of You* musikwissenschaftlich zu analysieren, muss man sich unweigerlich mit den Eigenheiten dieses Analysegegenstandes beschäftigen. Der Begriff der populären Musik aus dem sich die Hit-Musik und auch der Begriff der Popmusik ableiten, ist dabei einer der am schwierigsten zu greifenden Begriffe der Musikwissenschaft. Auf die bereits umfassende Definitionsdiskussion sei an dieser Stelle verzichtet und stattdessen auf die zusammenfassenden Arbeiten von Michael Fuhr und Richard Middleton verwiesen.⁴ Außerdem sei darauf hingewiesen, dass aus den Überlegungen über eine mögliche Definition der populären Musik oft eine Fokussierung auf den soziokulturellen Kontext dieser folgte, da eine klanglich orientierte Definition sich als unmöglich herausstellte.⁵ Die Definitionsproblematik erweitert sich für das Feld der hier zu untersuchenden Hit-Musik. Wie operationalisiert man Popularität und ab wann ist ein Song ein Hit? Auch wenn die Charts allgemein als Popularitätsmessung zu Rate gezogen werden, geben diese nicht an, ob die Musik nicht auch in anderen Medien stark verbreitet ist (man denke nur an TikTok-Videos und Memes, die millionenfach konsumiert werden).⁶ Neue Chart-Berechnungen, die versuchen, die meisten Distributionskanäle zu berücksichtigen, erlauben allerdings eine annähernde Schätzung über die Popularität von Songs.⁷ Außerdem sammeln Institutionen, wie die International Federation of the Phonographic Industry, zusammenfassende Daten über die Chart-Platzierungen der meisten Länder der Welt, was Rückschlüsse über die globale Di-

mension von Hit-Musik erlaubt.⁸ Von einer perfekten Operationalisierung der Popularität eines Songs kann allerdings trotz dieser Daten nicht ausgegangen werden. In der folgenden Analyse wird dieses Problem aber umgangen, da der Song *Shape of You* bis Anfang 2023 der meist-gestreamte Song auf der Streaming-Plattform Spotify war und so getrost von einem Hit-Song ausgegangen werden kann. In diesem Artikel kann keine eindeutige Arbeitsdefinition zum Begriff der populären Musik, der die Hit-Musik beinhaltet, gegeben werden. Dies verbietet sich anhand der erwähnten theoretischen Überlegungen, da eine nominale Definition nie alle Aspekte der populären oder Hit-Musik greifen kann. Stattdessen soll auf einen diskursiven Gebrauch des Begriffes verwiesen werden, der im alltäglichen Diskurs effektiv dazu dient, sich von populärer und ‚anderer‘ Musik zu unterscheiden.⁹

3 DIE PROBLEMATIK HERKÖMLICHER ANALYSEVERFAHREN

Unabhängig von diesen schwierigen Begriffsbestimmungen lässt sich kaum abstreiten, dass vor allem die Hit-Musik mit ihrem globalen Wirkungsradius für eine musikwissenschaftliche Betrachtung sehr interessant wäre. An erster Stelle dieser Untersuchung könnte die musikalische Analyse als „einer der wichtigsten Teile musikwissenschaftlicher Arbeit“ nach Dahlhaus und Eggebrecht stehen, indem sie Aussagen über die Musik durch die Musik selbst ermöglicht.¹⁰ Schafft man sich allerdings einen Überblick über die wichtigsten deutschsprachigen Publikationsorgane der Musikanalyse, stellt man fest, dass die musikanalytische Betrachtung von populärer Musik – geschweige denn von kontemporärer Hit-Musik – stark unterrepräsentiert ist.¹¹ Hervorzuheben ist einzig Ralf von Appens

⁴ Vgl. Middleton, *Reading Pop*, S. 1–19 und Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik*, S. 20–25.

⁵ Vgl. Wicke, „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, S. 13 und Appen/Grosch/Pfleiderer (Hrsg.), *Populäre Musik*, S. 11.

⁶ Vgl. Hamm, *Putting Popular Music in its Place*, S. 128; Wicke, „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, S. 11.

⁷ Vgl. Billboard, „Billboard Explains The Hot 100 Chart“, 1:18–1:24.

⁸ Vgl. „What We Do“, International Federation of the Phonographic Industry.

⁹ Vgl. Wicke, Art. „Populäre Musik“.

¹⁰ Dahlhaus/Eggebrecht, *Brockhaus Riemann Lexikon*, Bd. 2, Mainz/München: Schott/Piper 1989, S. 38, zit. nach Pfleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 153.

¹¹ Nennenswert sind dabei nur folgende Artikel: Werner, „Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik“, Dreyer/Horn, „Schnittstellen zwischen *performance* und

und André Doehring's Arbeit, die sich mit *Hung Up* von Madonna einem Nummer-eins-Hit zuwendet, der zumindest im 21. Jahrhundert veröffentlicht wurde.¹² Dieses Desiderat könnte neben der Definitionsproblematik seinen Ursprung in der Methodik der Musikanalyse haben, die, vor allem durch ihre historische Genese bedingt, kaum auf populäre Musik im Allgemeinen oder Hit-Musik im Speziellen angewandt werden kann. So werden vor allem in englischsprachigen Musikanalysen populärer Musik die Probleme herkömmlicher Forschungs- und Analyseverfahren emergent, indem Methoden an populärer Musik der letzten fünfzig Jahren angewendet werden, die anhand hunderte Jahre alter Kunstmusik entwickelt wurden.¹³ Eine solche Analyse zielt meist darauf ab, zugrunde liegende Strukturen, wie z.B. Harmonieprogressionen oder Formschemata, aufzudecken. An dieser Stelle kann nicht auf die gesamte Genese der ‚klassischen‘ Musikanalyse eingegangen werden, welche in diesem Artikel als formell-strukturell bezeichnet wird. In Anbetracht der Hit-Musikanalyse sind aber die im Folgenden beschriebenen Entwicklungen wichtig zu erwähnen: Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden analytische Fragestellungen für didaktische Zwecke verwendet, um die „Meisterwerke-Ästhetik“ der analysierten Werke zu vermitteln.¹⁴ Unter diesem Prinzip wurde die Analyse fest an jenen ‚Meisterwerken‘ entwickelt. Entsprechend ein Werk nicht der Ästhetik oder den typischen Parametern dieser Werke, wurde es zwangsläufig abgewertet. „Was nicht in die Theorie paßte [sic!], wurde nicht ob der Unterschiedlichkeit untersucht, sondern einfach abqualifiziert.“¹⁵ Dieses Prinzip lässt sich bis zu den ersten Analysen populärer Musik nachverfolgen, in denen Musikpädagog:innen unter didaktischer Motivation die Minderwertigkeit des analysierten Jazz‘ und Schlagers aufzeigten. Dies war nicht nur intendiert, sondern schlicht unumgänglich, wenn man versuchte, diese Musik mit den herkömmlichen

musikwissenschaftlichen Methoden zu analysieren.¹⁶

Das wichtigste Medium der populären Musik ist die Tonaufnahme,¹⁷ sodass sich der analytische Blick von der Notation bzw. der Partitur und ihrer tief-erliegenden Strukturen hin zum Hörbaren richten sollte. Die notationsgebundene Vorstellung der Musikwissenschaft geht allerdings davon aus, dass das Erklingende, oder besser gesagt das Gehörte, mit dem schriftlich Gebundenen korreliere und vernachlässigt so den tatsächlichen auditiven Hörprozess. Diese Notationsgebundenheit verwehrt den Blick auf die individuelle Rezeption der Hörer:innen, die sich nur auf das klangliche Substrat konzentriert und nicht auf eine Notation, die bei populärer Musik, wenn vorhanden, dann meist nur in einer deskriptiven und nicht präskriptiven Form, zugrunde liegt. Es existieren also meist nur Notationen von Songs, die diese im Nachhinein deskriptiv festhalten, wie z.B. in Songbooks für bekannte Alben. Die präskriptive Notation aus der sich der Song als Aufnahme ergibt, bildet dagegen die Ausnahme. Für das Beispiel dieses Artikels finden sich auch eine Vielzahl an Songbooks mit verschiedenen Transkriptionen des *Songs Shape of You*, welche allerdings in keiner Weise den vollständigen Klang der Aufnahme repräsentieren können. Es kann davon ausgegangen werden, dass vor allem im Bereich der

Hit-Musik, zu der der Song gehört, die im Rahmen der globalen Musikdistribution funktioniert, strukturelle, notationsgebundene Parameter vom Großteil der Rezipient:innen dieser Musik nicht wahrgenommen oder aufgrund eines anderen kulturellen Musikverständnisses oder fehlender Ausbildung in der europäischen Musiktheorie nicht bekannt sind. Eine Musikanalyse populärer Musik – und allen voran eine Musikanalyse der Hit-Musik – beinhaltet also unweigerlich eine Kritik, Überarbeitung und Erweiterung der formell-strukturellen Analysemethodik der westlichen Musikwissenschaft. Versucht man diese Methoden unreflektiert zu übernehmen, wird gleichzeitig deren Vorstellungen

Analyse von Popmusik“.

¹² Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung up*“.

¹³ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 91f. u. S. 94.

¹⁴ Vgl. Gruber, Art. „Analyse“.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 91.

¹⁷ Vgl. Doll, „Some practical issues in the aesthetic analysis of popular music“, S. 3.

vom Analysegegenstand und den Zielvorstellungen übernommen, nämlich die eines „Kunstwerks“,¹⁸ welche nicht auf Hit-Songs als Analysegegenstände übertragen werden können.

4 METHODENDISKUSSION

Die Methode, die in diesem Artikel zur Analyse des Songs *Shape of You* angewandt werden soll, orientiert sich an dem von Martin Pfeleiderer entwickelten Stufenmodell, das sich vorwiegend am Höreindruck des zu analysierenden Stückes orientiert. Pfeleiderer geht dabei davon aus, dass Hörer:innen weniger die strukturellen Zusammenhänge eines Stückes als zeitliche Abfolge, sondern eher die einzelnen Episoden eines Stückes in einem oberflächlicheren Hörprozess wahrnehmen.¹⁹ Darüber hinaus versucht Pfeleiderer den kulturell-außerklanglichen Kontext der Musik mit in die Analyse zu integrieren, indem er das Ziel der Musikanalyse wie folgt beschreibt:

„[Die Musikanalyse soll] Knotenpunkte des Klanggeschehens angemessen [...] beschreiben und dadurch einen Verstehensprozess im Hinblick auf das mannigfaltige Netz von kulturellen Beziehungen, in welches das Klangliche eingebettet ist, in Gang [...] bringen.“²⁰

Das Stufenmodell gliedert sich nach diesen Prinzipien in fünf Stufen. Zunächst soll das Klanggeschehen möglichst unvoreingenommen beschrieben werden, auch wenn dies aufgrund der Subjektivität des:der Analysierenden nie vollständig möglich sein wird. Daraufhin werden die ‚Verstehenshorizonte‘ des Stückes erschlossen, das heißt, die Hintergründe und Kontexte, die mit dem Analysegegenstand in Verbindung stehen, welche im Anschluss mit den deskriptiven Aussagen verknüpft werden sollen. Aus diesen Verknüpfungen ergeben sich im vierten Schritt hypothetische Interpretationsansätze, die

¹⁸ Damit ist der Werkbegriff gemeint, der sich v.a. im 19. Jhd. in der Musikästhetik ausprägte und sich auf notierte Stücke klassischer Musik bezieht. Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 92.

¹⁹ Vgl. Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 155.

²⁰ Ebd., S. 158.

auf das Klanggeschehen bezogen werden. Der letzte Schritt besteht schließlich in der Ausarbeitung der Analyse, wobei sowohl in den ersten Schritten vor, als auch während der Ausarbeitung, die Abfolge der fünf Stufen nicht streng eingehalten werden muss.²¹ Dieses Analysemodell stellt sich, besonders in Bezug auf die aktuelle Chart-Musik, als das am besten geeignete Verfahren dar, da es die dargelegten Problematiken mithilfe der hör- oder prozessorientierten Analyse zu lösen verspricht: Statt tieferliegende Strukturen zu analysieren, sollte Hit-Musik bezogen auf den Höreindruck analysiert werden, der für den Großteil der Rezipient:innen am wichtigsten ist.

Mit diesem Modell als Grundlage wird zudem davon ausgegangen, dass die Diversität des Analysegegenstandes einen interdisziplinären Analyseansatz erfordert.²² Auch wenn nicht alle Dimensionen der Hit-Musik in einer Analyse berücksichtigt werden können, sollte zumindest die eher herkömmliche klanglich-strukturelle Betrachtung der Musik stets im Kontext ihrer soziokulturellen Bedeutung betrachtet werden. Als dritte Analyseperspektive wird hier die musikpsychologische vorgeschlagen, welche sich durch ihre stark subjektorientierte Betrachtungsweise gut für einen prozessorientierten Analyseansatz eignet. Eine der wichtigsten Aspekte der strukturellen Musikanalyse ist die Analyse der Song-Form, die bei jeder Musikanalyse populärer Musik berücksichtigt werden sollte. Hier sei auf die umfassende Arbeit von Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild verwiesen, welche zeigt, dass die Song-Form teilweise wichtiger Träger semantischer Bedeutung sein und auch in ihrer historischen Genealogie interpretiert werden kann.²³ Anzumerken ist dabei, dass es sich bei der Song-Form meist nicht um tieferliegende, harmonisch bedingte Strukturen handelt, sondern um saliente Abschnitte, die z.B. durch den Wechsel des Instrumentariums auch den Höreindruck prägen. Um diese strukturell-formellen Analysen durchzuführen, eignen sich vor

²¹ Vgl. Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 160.

²² Tagg, „Analysing popular music. Theory, Method, and Practice“, S. 40.

²³ Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, S. 57f.

allem computergestützte Methoden, die durch die Veranschaulichung der Analyseergebnisse mittels computergenerierter Schaubilder eine Möglichkeit darstellen, die Probleme der herkömmlichen Analysepraktiken zu umgehen. Hierzu lässt sich am besten die von der Queen Mary University entwickelte, frei verfügbare Software *Sonic Visualiser* verwenden, die mehrere Analyseverfahren in einem Programm vereint. Spektrogramme und andere computerbasierte Darstellungen ermöglichen eine objektivere Repräsentation des Klanggeschehens und können zusätzlich aufgrund ihrer Vielfalt so ausgewählt werden, dass sie die für die Analyse relevanten Spezifika anzeigen. Damit geht der Vorteil einher, dass man mit dieser Darstellung Dinge abbilden kann, die konstituierend für den Höreindruck des Songs sind, – welcher in dieser Analysemethodik schließlich im Vordergrund steht – aber bisher nicht notiert werden konnten. Vor allem der ‚Sound‘ als „die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren“²⁴, muss zwangsläufig mit computergestützter Klanganalyse untersucht werden, um dessen Parameter zu erfassen. Dies reicht von der tatsächlich wahrgenommenen Tonhöhe bis zu den zahlreichen Spuren und ihren Effekten eines Songs, die die Wahrnehmung des Sounds konstituieren. Schließlich müssen diese klanglich analysierten Komponenten der Musik mit dem außerklanglichen Kontext verbunden werden, welcher auch als „Quartärkomponente“ nach Hermann Rauhe bezeichnet werden kann.²⁵ Dabei handelt es sich in der Analyse keineswegs um die ‚unwichtigsten‘ Analysegegenstände, da bei Bands wie Kiss das visuelle Auftreten der Gruppe teilweise wichtiger als ihre Musik angesehen werden kann.²⁶ Auch weiterführende Informationen über den kulturellen und sozialen Kontext können in der Musikanalyse von Relevanz sein:²⁷ So ergibt sich bei der

²⁴ Wicke/Ziegenrucker, Art. „Sound“, in: *Rock, Pop, Jazz, Folk. Handbuch der populären Musik*, 21985, S. 477, zit. nach Schneider, „Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung“, S. 110.

²⁵ Rauhe, „Der Musikmarkt“, zit. nach Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 93.

²⁶ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 94.

²⁷ Vgl. Walser, „Popular music analysis: ten apothegms and four instances“, S. 31f.

Musikanalyse populärer Musik stets die Frage nach der Gesellschaft und Kultur, die die Entstehung der Musik beeinflussen sowie diese rezipieren. Popmusikforschung ist erst dann am aufschlussreichsten, wenn Text-Kontext Interaktionen betrachtet werden. Die Gefahr dieser Betrachtung ist allerdings, dass „die textuellen Spezifika populärer Musik“ in den Hintergrund treten, welche selbst aber auch relevant für das Auslösen der kulturellen Prozesse sind.²⁸ Deshalb ist auch die musikwissenschaftliche Musikanalyse weiterhin von Bedeutung, um diese Spezifika zu identifizieren, sodass jene dann mit den kulturell-soziologisch ermittelten Erkenntnissen über den Kontext verknüpft werden können. Besonders in der Analyse der populären Hit-Musik sollten all diese außermusikalischen Aspekte und Objekte mitberücksichtigt werden und die Analyse dieser Artefakte des kulturellen Gebrauchs auf die Struktur und Klangeigenschaften der Musik ausgeweitet werden.²⁹ Musikvideos und Live-Performances sind dabei gerade für Hit-Musik bedeutende Anhaltspunkte für die Analyse, da diese womöglich die wichtigsten nicht-klanglichen Informationen für diese global wirkende Musik liefern. Wie weit diese Analyse des Kontextes der Musik reicht und welche Aspekte des Kontextes betrachtet werden, muss von der Fragestellung und dem Analysegegenstand abhängig gemacht werden.

5 ANWENDUNG: SHAPE OF YOU VON ED SHEERAN

Als Ed Sheeran zu Beginn des Jahres 2017 den Song *Shape of You* veröffentlichte, stand er mit dieser Single-Veröffentlichung nicht nur kurz davor, sein Image als introvertierter, britischer Singer-Songwriter grundlegend umzukrempeln, sondern auch den größten kommerziellen Erfolg seiner noch jungen Karriere zu erzielen. Dabei handelt es sich bis Anfang 2023 um den Song, der auf der Streaming-Plattform Spotify die meisten Streams erreichen konnte (mit 3 345 855 776³⁰) und darüber hinaus

²⁸ Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 33f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 43.

³⁰ Stand: 16.01.2023. Nun abgelöst von „Blinding Lights“ von The Weeknd mit 3.358.131.790

um die erfolgreichste Single des Jahres 2017 nach dem Global Music Report der IFPI.³¹ Eine musikalische Analyse kann zur Untersuchung dienen, inwiefern es sich bei dem von Dancehall und Tropical House beeinflussten Popsong um einen prototypischen Hit-Song der letzten fünf Jahre handelt. Darüber hinaus kann analytisch die stark repetitiv angelegte Songstruktur und die musikalische Organisation des Songs in Loops und Spuren aufgezeigt werden, wodurch dessen globaler Erfolg aus musikpsychologischer Perspektive kontextualisiert werden kann. So soll der Song hier unter der Fragestellung analysiert werden, wie die Song-Form und die repetitiv ausgelegte Produktion unter musikpsychologischer Betrachtung womöglich zu dessen globalen Erfolg beitragen. Daraus ergibt sich der methodische Ansatz, der sich vor allem auf die musikpsychologische Perspektive konzentrieren soll, um die Songstrukturen und den Aufbau zu deuten. Dafür müssen diese zu deutenden Strukturen aber zunächst mittels eher herkömmlicher struktureller Betrachtung mit Hilfe von computergestützten Verfahren herausgearbeitet werden. Eine Betrachtung des nicht-klanglichen Kontextes ist ebenfalls wichtig, um Ed Sheerans Rolle als Singer-Songwriter-Popstar der 2010er Jahre zu untersuchen. Außerdem kann eine genaue Untersuchung seines musikalischen Hintergrundes und seiner Live-Performances Aufschlüsse über die Loop-orientierte Struktur des Songs *Shape of You* geben.

Zunächst lohnt es sich, die Stimmen der Kritiker:innen zum Song zu betrachten, da diese Sheerans Image in der Popmusikindustrie bis zu diesem Zeitpunkt veranschaulichen. So schreibt Jeremy Gordon für die amerikanische Musikzeitschrift Spin:

„The [song], ‚Shape of You‘, is a plausible attempt at convincing us he has had sex ... a lot of it. It kind of slaps, though you can’t really picture Sheeran ever saying ‚put that body on me‘ to a real human woman. [...] He looks like he was pulled out of a

Streams.

³¹ IFPI, *Global Music Report 2018*. Allerdings wurden für diese Liste die Video-Streams ausgeschlossen, was bei einem Song, dessen Musikvideo zu diesem Zeitpunkt beinahe sechs Milliarden Aufrufe hatte, mitberücksichtigt werden sollte.

hedge row, writes occasionally intense songs about his ex-girlfriends that mildly cross the line into problematic territory“³²

Sheeran war vor dem Release der Single *Shape of You* und seinem Album \div (gesprochen *Divide*), aus dem die Single entnommen wurde, vor allem als romantischer Sänger bekannt. Dessen bis dato größten Erfolge *Thinking out Loud* und *Photograph* trugen als ruhige Liebesballaden wohl maßgeblich zu diesem Image bei. Dementsprechend ist es nicht verwunderlich, dass die am 6. Januar 2017 veröffentlichte Single des neuen Studioalbums ursprünglich nicht für Ed Sheeran selbst als Interpret gedacht war, sondern womöglich für Rihanna.³³ Der Song wurde als letzter des Albums aufgenommen, da bereits alle geplanten Songs für das Album eingespielt waren.³⁴ Später stellte Sheeran allerdings fest – so seine Aussage in einem Interview am Release Tag im BBC Radio –, dass vor allem der Text nicht zu Rihanna, sondern mehr zu ihm passen würde.³⁵ So wurde der für Sheeran untypische Song dennoch veröffentlicht und kann als ein erster Versuch des Künstlers gedeutet werden, sein altes Singer-Songwriter Image hin zu dem Image eines modernen Popstars zu wandeln.

Richtet man den Blick auf die klanglichen Gegebenheiten des Songs, der neben Sheeran von Johnny McDaid und Steve Mac (bürgerlicher Name: Steve McCutcheon) geschrieben wurde,³⁶ ist vor allem die Song-Form von Interesse. Diese folgt einem, für die Zeit der Veröffentlichung, relativ konventionellen Aufbau, gekennzeichnet durch Wechsel von Verse- und Chorusteilen, die von einer Bridge unterbrochen werden. Im ersten Verse des Liedes beschreibt Sheeran das Kennenlernen einer Person in einer Bar, mit der er den Abend verbringt und tanzt. Darauf folgt ein zum Refrain aufbauender

³² Gordon, „Ed Sheeran Releases Two New Songs“.

³³ Vgl. Weatherby, „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‘Shape of You‘“.

³⁴ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 0:19–0:23.

³⁵ Vgl. Weatherby, „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‘Shape of You‘“.

³⁶ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“.

Teil, der hier als Prechorus benannt werden soll,³⁷ in dem der Text deutlich sexualisierter wird und die Partnerin das lyrische Ich dazu aufruft „[to] put that body on me“.³⁸ Schließlich folgt der eigentliche Chorus mit der Hook „I’m in love with the shape of you“, welcher von einem Postchorus gefolgt wird, der bei abbauender Spannung mehrmals den Satz „I’m in love with your body“ sowie ein letztes Mal die Hook wiederholt.³⁹ Es folgt ein zweiter Verse, an den der Chorus-Ablauf mit Pre- und Postchorus anschließt. Die darauffolgende Bridge dient einem Spannungsabbau, was im Laufe der Analyse musikalisch weiter ausgeführt wird. Ebenso wirkt auch der Text reduziert, der nur aus einer Wiederholung des Satzes „Come on be my baby, come on“ besteht. Es schließt ein letzter, dritter Chorus an, der von einem weiteren Postchorus abgerundet wird. Der Songverlauf lässt sich mittels dem Programm Audio Timeliner wie folgt darstellen:

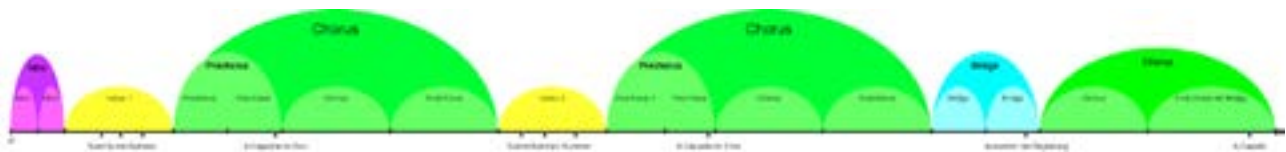


Abbildung 1: Aufbau des Songs Shape of You.⁴⁰

Es fällt bereits durch die überblicksartige Betrachtung des Songs auf, dass dieser zum Großteil von sich wiederholenden Formteilen geprägt ist. Von den 3:54 Minuten, die der Song in der Studiofassung dauert, nehmen die Verse (im Schaubild gelb) nur

ca. 17% in Anspruch, wohingegen die Chorus-Strukturen (grün) mit über drei Minuten Dauer beinahe 75% des Songs bestimmen. Eine Analyse, die den Text stärker miteinbezieht, wäre denkbar, in diesem Artikel soll aber aus pragmatischen Gründen der Fokus auf den klanglichen, instrumentalen Komponenten des Songs liegen. Beispielsweise könnte der stark sexualisierte Text in Verbindung zum Verstehenshorizont des Images von Ed Sheeran gebracht werden, der sich mit diesem Song zum ersten Mal, statt einem romantischen Songtext, einem erotischeren – und auch problematischerem – Songinhalt zuwendet, der bei anderen Popstars nicht unüblich ist. Der Fokus dieser Analyse soll nun im Folgenden auf den Loops und Spuren liegen, die den größeren Formelementen zugrunde liegen, um deren Aufbau und Zusammensetzung mit musikpsychologischen Erkenntnissen zu verknüpfen.

Die wichtigste musikalische Struktur des Songs ist ein Ostinato eines Marimba-Klangs, das von einem Synthesizer gespielt wird. Dieses zieht sich, mit Ausnahme der Bridge, in einem Loop dauerhaft durch den Song. Der Ablauf bestimmt in seinem Aufbau die rhythmische, harmonische und zum Teil melodische Struktur des Songs mit. Aus diesem Grund sei an dieser Stelle kurz auf eine herkömmliche Analyse der harmonischen und melodischen Struktur dieses Loops zurückgegriffen. Am wichtigsten ist wohl der Tresillo-Rhythmus – auch bekannt als Rhythmus der Habanera –, der den 4/4-Takt des Songs in eine 3+3+2-Gruppierung von Achteln unterteilt, die sich durch den gesamten Song zieht und dessen Tanzcharakteristik maßgeblich mitbestimmt. Die Melodie und Harmonie des Loops folgen dieser Akzentuierung. Die repetitive Melodie des Ostinatos folgt dem harmonischen Loop dieser Spur, der durch die tieferen Frequenzen des Synthesizers bestimmt wird. Für die genaue Untersuchung dieser Harmonien ist die Betrachtung mittels eines *Peak Frequency Spectrograms* nötig, welches die Frequenzen mit

³⁷ Der Prechorus weist hier musikalisch eine hohe Ähnlichkeit mit dem Verse auf, sodass es strenggenommen nicht evident ist in diesem Fall von einem Prechorus auszugehen, hier aber zur Vereinfachung so genannt werden soll.

³⁸ Der Text macht deutlich, dass es sich um Mann und Frau handelt, da diese dementsprechend mit „Boy“ oder „Girl“ angesprochen werden.

³⁹ Das Prinzip des Postchorus ist seit Ende der 2000er Jahre vermehrt in Chart-Musik zu verzeichnen (z.B. „Umbrella“ von Rihanna oder „Halo“ von Beyoncé) und kann als Mittel verstanden werden, bei abnehmender klanglicher Spannung, die Hook (d.h. meist der Titel des Songs) noch mehrmals zu wiederholen, um den Wiedererkennungswert zu steigern. Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, S. 122.

⁴⁰ Diese Abbildung, sowie Abbildung 3 sind im Anhang in größerer Auflösung beigelegt. Das Programm *Audio Timeliner* dient zur Visualisierung von Strukturen und Formen in Musik und ist als Freeware erhältlich: „Audio Timeliner“, Brent Yorgason.

der größten Energie abbildet (vgl. Abb. 2). Die Melodie des Loops wird in dieser Form aber nur in den ersten beiden Wiederholungen beibehalten. Ab dem Einsatz des Gesangs wird bei der ersten Wiederholung des Loops das Ende des Melodieverlaufs variiert.

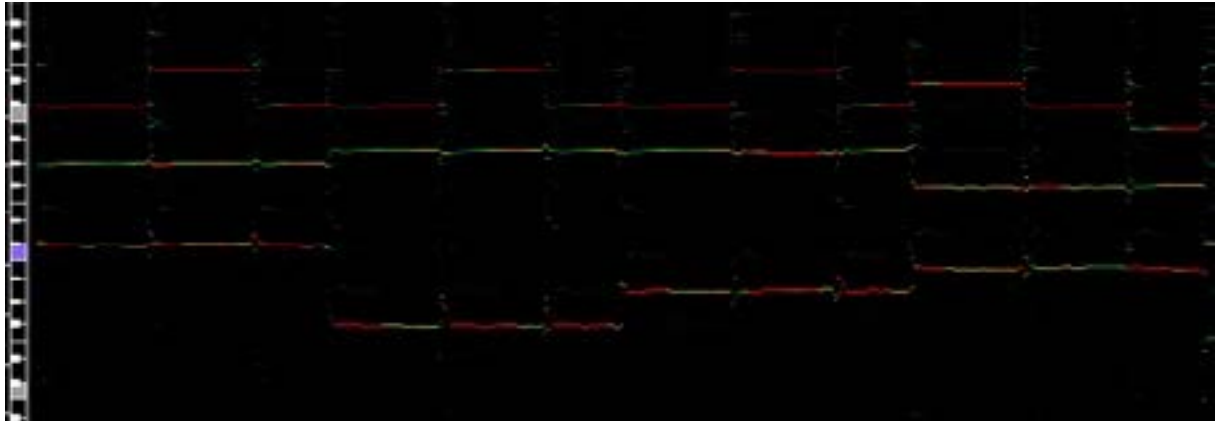


Abbildung 2: Peak Frequency Spectrogram des (ersten) Marimba-Loops. Das eingestrichene c ist links violett markiert.

Trotz dieser dreistimmigen Struktur ergibt sich ein homogener Höreindruck des Marimba-Loops. Dieser „kompakte Sound“, der in diesem Stück auch an vielen weiteren Stellen zu finden ist, wird in der populären Musikproduktion oft angestrebt.⁴¹ Für die nun folgende Analyse der sich zunehmend überlagernden Spuren eignet sich ein Verlaufsdiagramm (Abb. 5), das das Klanggeschehen durch horizontale Balken abbildet. Dabei bildet die x-Achse die Zeit und die y-Achse die verschiedenen Klangschichten ab und ähnelt so dem Interface von Sequenzer-Programmen, mit Hilfe derer die meisten Popsongs produziert werden.⁴² Der Vorteil dieser Darstellungsweise liegt in ihrer Neutralität gegenüber den oben geschilderten Problematiken herkömmlicher Notationen und Diagrammen und kann so produktiv für die Analyse einer globalisierten Musik herangezogen werden. Hemming bezeichnet Verlaufsdiagramme sogar als „vielseitigste Variante der textuellen Analyse populärer Musik“⁴³.

Der Verlauf des Songs ist bestimmt durch den Marimba-Loop, der sich mit Ausnahme der Bridge,

⁴¹ Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 80.

⁴² Vgl. ebd., S. 128.

⁴³ Ebd.

vollständig durch den Song zieht. Nach dessen einzelner Exposition setzt eine Perkussionsspur ein, die Sheeran nach Aussage seines Co-Writers Steve Mac eigenhändig auf seiner Gitarre improvisierte, da er zu ungeduldig war, die fertige Produktion eines Drum-Beats abzuwarten.⁴⁴ Aus dieser Schilderung

der Songwriter über die Produktion der ersten Spuren des Songs, lässt sich auch der experimentelle Charakter von Songproduktionen verdeutlichen, der für professionelle Produzenten typisch ist und als klares Unterscheidungsmerkmal vieler populärer Musik zu dem Kompositionsprozess klassischer Kunstmusik verstanden werden kann. So lässt sich allgemein in der Geschichte der populären Musik feststellen, dass musiktheoretische Grundlagen von den teils nicht ‚klassisch‘ ausgebildeten Musiker:innen erst durch Improvisation im Songwriting-Prozess entdeckt wurden, anstatt diese a priori für die Komposition anzuwenden.⁴⁵ Dies ist ein weiteres Argument gegen die Analyse populärer Musik mithilfe musiktheoretischer Prinzipien, die anhand einer anderen Musizierpraxis entwickelt wurden und den Musiker:innen der populären Musik teils gar nicht bewusst sind, sondern sich mehr durch Zufall auch in ihren Songs wiederfinden lassen. Songwriter McDaid schildert weiter, dass sie diese Gitarrenperkussion sofort als Loop aufnahmen.⁴⁶ Co-Writer Steve Mac führt weiter aus, wie Ed Sheeran über dieses Grundgerüst des Marimba- und

⁴⁴ Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 1:15–1:24.

⁴⁵ Vgl. Hemming, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, S. 77.

⁴⁶ Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 1:24–1:28.

Percussionsloops innerhalb weniger Minuten mehr und mehr Spuren übereinander lagerte.⁴⁷ Diese Aussagen bekräftigen den Eindruck, dass dieses Grundgerüst aus Marimba-Loop und der Gitarrenpercussion konstituierend für den Verlauf und die Faktur des gesamten Songs sind. Klanglich betrachtet folgt die Percussion dem Tresillo-Rhythmus des Grundloops, indem auf dem Korpus der Gitarre auf dem ersten Beat geklopft wird und die synkopischen Schläge zwei und drei durch ein abgedrücktes *Strumming* der Saiten erzeugt werden. Diese Percussion wird für eine Wiederholung des Marimba-Loops exponiert gezeigt, bevor der Gesang Sheerans mit dem ersten Verse beginnt. Der Gesang fällt mehr durch seinen rhythmischen Kontrapunkt zum synkopischen Grundrhythmus als durch seine Melodie auf. Dabei singt Sheeran den Text sehr schnell (man könnte es annähernd als 16-tel Noten beschreiben) und relativ repetitiv vorwiegend auf einer Tonhöhe, sodass vor allem der schnelle Rhythmus seines Gesangs gegen den Rhythmus des Grundloops wirkt: „Ed goes completely against [the rhythm], he’s almost a percussion with it. And that keeps the pace up.“⁴⁸ Die eher minimalistische Struktur des Verses wird ergänzt durch ein Sample eines Summens, das nach jedem Vers kurz einsetzt. Im Prechorus wird die Dichte des Gesangs weiter verstärkt, indem zunächst die Gesangsmelodie von weiteren Stimmspuren Sheerans in tieferen Lagen und nach zwei Loops auch in höheren Lagen ergänzt wird. So ergibt sich wiederum durch die Überlagerung mehrerer Spuren ein neuer Höreindruck, der in diesem Fall beinahe einem ganzen Chor entspricht. Zum Ende des Prechorus wird der Übergang zum ersten Chorus durch eine Art ‚Drop‘ – also dem Aussetzen vorheriger Spuren zur Verstärkung des nachfolgenden Klimax, wenn ein neuer Abschnitt beginnt – gestaltet, wobei jede instrumentale Spur für die zweite Hälfte des Grundloops aussetzt und man nur noch den verstärkten Gesang, gefolgt von dem Summen, das nun durch weitere Stimmspuren wie ein Chor klingt, hört (Abb. 3).

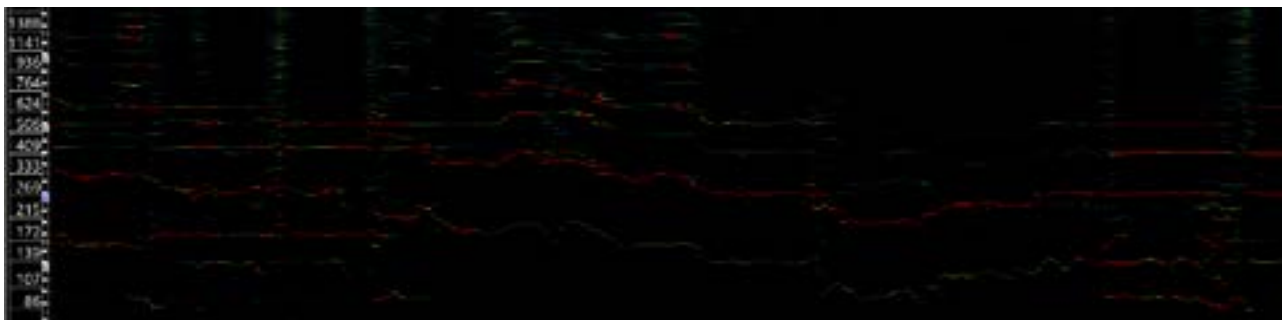


Abbildung 3: Peak Frequency Spectrogram mit Aussetzen der Instrumentalspuren vor Chorus (rot markiert).

Durch diesen Drop wird das Einsetzen des Chorus betont, der die gleichen Tonspuren wie die vorherigen Teile besitzt, zuzüglich einer Spur mit Claps, die den Tresillo-Rhythmus unterstützen. Der eigentliche Höhepunkt der übergeordneten Chorus-Struktur wird im Postchorus erreicht. Untypischerweise wird im Song Shape of You lediglich zum Ende dieses Abschnittes der letzte Satz des Chorus wiederholt und dagegen die musikalische Dichte des Songs enorm verstärkt. Dafür setzt ein weiterer Chorgesang ein, der den Vokalisen-artigen Vers „Oh I Oh I Oh I Oh I“ singt, begleitet von Hits eines Mellotron-Synthesizer⁴⁹, der mit einem Klang von Pizzicato-Streichern sowohl den ersten und zweiten Beat des Tresillo-Rhythmus als auch die Grundharmonie des Songs unterstützt. Diese komplementäre Spur in den tieferen Frequenzlagen lässt sich anhand des *Melodic Range Spectrogram* (hier in logarithmischer Darstellung) veranschaulichen:

⁴⁷ Vgl. ebd., 1:28-1:38.

⁴⁸ Ebd., 1:53-2:02.

⁴⁹ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 6:06-6:08.

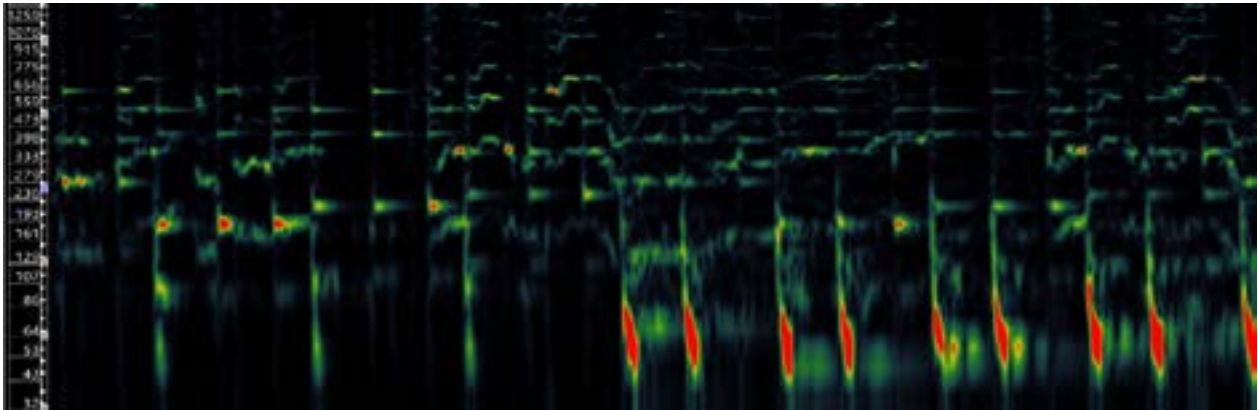


Abbildung 4: Melodic Range Spectrogram des Übergangs von Chorus zu Postchorus.

Um die zunehmende klangliche Dichte des Songs wieder abzubauen, besitzt der zweite Verse dieselben drei Spuren wie der erste. Er unterscheidet sich allerdings dadurch, dass ein kurzer Drop der Instrumentalspuren in der Mitte des Verses zum Text „fill up your plate“, ähnlich wie im Prechorus eingebaut wurde. Der folgende zweite Prechorus führt wiederum eine neue Spur in Form einer aufsteigenden Basslinie ein, die, wie viele der anderen Spuren, sowohl Harmonie als auch Rhythmus unterstreicht. Nach dem Drop wird zum zweiten Chorus (wieder ohne die neue Basslinie) eine weitere Spur eingeführt, die diesmal als hohe, repetitive E-Gitarre die Höhen des Songs ergänzt. Der Postchorus führt wieder Chor und Mellotron ein, nun allerdings durch die bereits eingeführte Bass- und E-Gitarrenspur ergänzt.

Bis zu diesem Punkt wurden zehn verschiedene Spuren sukzessiv hinzugefügt. Durch eine meist exponierte Aufführung der Spuren bei ihrem ersten Auftreten, werden sie für die meisten Hörer:innen klar erkennbar gemacht. Darauf bezogen sagt Mc-Daid über die Produktion: „[...] it’s so minimal that every time something new does come in [...] you hear it.“⁵⁰ Der größte Effekt dieses Aufbaus wird nun durch die Bridge erreicht, die zunächst nur aus den verstärkenden Gesangsspuren und den Tresillo-Claps besteht. Am auffälligsten ist dabei, dass der grundlegende Marimba-Loop zum ersten Mal für eine längere Passage aussetzt. Nach dieser radikalen Reduktion setzt in der zweiten Hälfte der

⁵⁰ The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 5:45–5:50.

Bridge eine akustische Gitarre ein, die die Grundharmonie mit Akkorden im Tresillo-Rhythmus wieder aufnimmt, sowie noch eine weitere Spur mit zusätzlichen Gesangsspuren. So wird, auch ohne den Grundloop, der treibende Rhythmus durch die Claps und die Harmonie durch die Gitarre aufrechterhalten. Nach dieser kurzen Steigerung, erzeugt durch die neuen Spuren, folgt ein letzter Drop, in dem ein weiteres Mal nur noch der Gesang zu hören ist, der den letzten Vers der Bridge singt. Der anschließend einsetzende Chorus bringt schließlich alle bisher exponiert vorgestellten Spuren wieder zurück, inklusive den Melotron-Hits, die bisher nur im Postchorus auftraten (vgl. hierzu das Verlaufsdiagramm, Abb. 5). Dieser Höhepunkt des Songs wird schließlich durch die Integration der Bridge-Melodie in den Chorus erreicht, die nun zusammen mit all jenen Spuren erklingt, die in der Bridge ausgesetzt haben. Über diese Bridge-Melodie singt Sheeran mit zunehmenden Verzerrungen den Text des Postchorus „I’m in love with your body“, um schließlich a capella mit zusätzlichen Stimm Spuren die Hook „I’m in love with the shape of you“ zu wiederholen, womit der Song endet. Bei der hier vorgeschlagenen Analyse der einzelnen Spuren des Songs muss berücksichtigt werden, dass eventuell weitere Spuren existieren, die hier aber nicht erkannt wurden. Allerdings sind diese hier vorgestellten Spuren die am besten hörbaren und so für die prozessorientierte Analyse anhand des Höreindrucks gut geeignet.

Wie können nun diese Beschreibung und Analyse des Klanggeschehens mit dem Kontext und der Fragestellung des Songs verknüpft oder in der Terminologie des Stufenmodells nach Pfeleiderer Inter-

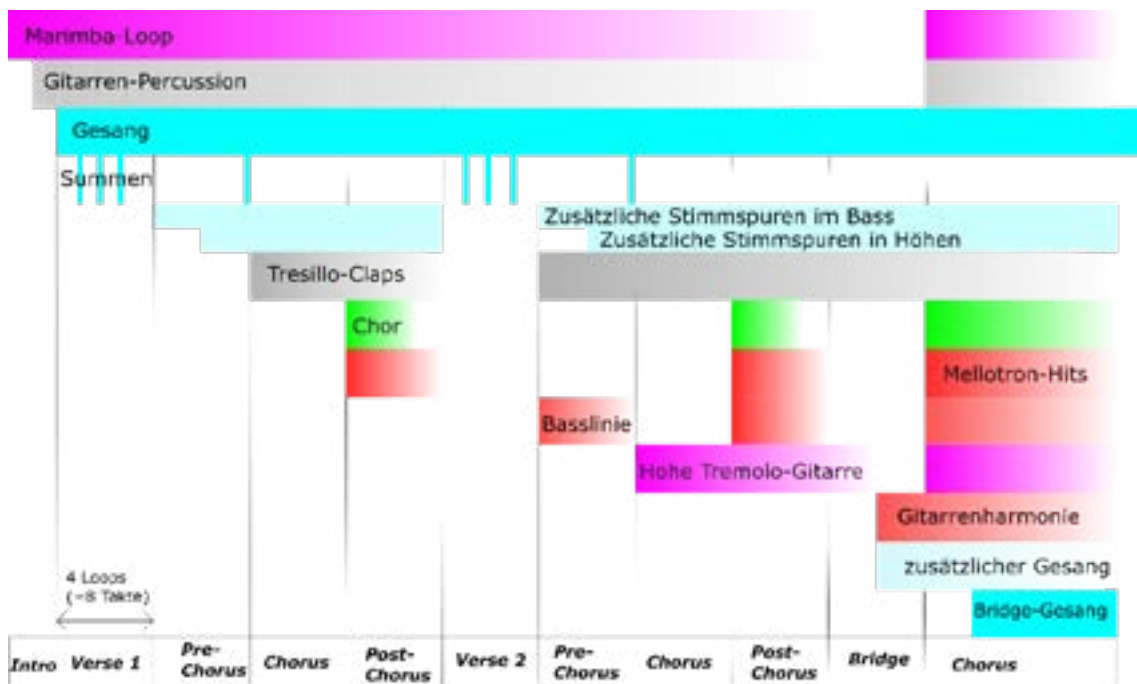


Abbildung 5: Verlaufsdigramm des Songs *Shape of You*.

pretationsansätze erschlossen werden? Zunächst wurde die repetitive Struktur des Songs evident, die auf der exponierten Einführung von sich wiederholenden Spuren in Loop-Form beruht. Dabei stellte diese Analyse eher eine oberflächliche Betrachtung des Songverlaufes dar, wobei die genauere computergestützte und strukturelle Untersuchung des grundlegenden Marimba-Loops auch auf die weiteren Elemente ausgeweitet werden könnte. Die isolierte Betrachtung würde aber in diesem Songbeispiel durch die zunehmende Überlagerung der Spuren erschwert werden. Stattdessen kann die hier vollzogene Analyse exemplarisch für einen Analyseansatz populärer Musik stehen, der ohne eine fokussierte Betrachtung harmonisch-melodischer Strukturen funktioniert. Die wichtigste Erkenntnis dieser Betrachtung ergibt sich aus dem Songverlauf, der oben ausführlich beschrieben und im Verlaufsdigramm zusammengefasst wurde. Als erster Verbindungspunkt dieser klanglichen Analyse mit dem Kontext des Songs bietet sich die Betrachtung von Ed Sheerans Aufführungspraxis als Singer-Songwriter an. So ist dessen Ursprung als Akustikünstler, der seine frühen Songs mittels Loop-Maschinen aufführte, deutlich in der Produktion des Songs zu erkennen, den Sheeran auch bei Liveauftritten meist Solo nur mit seiner Akustikgi-

tarre und einem Loop-Pedal aufführt.⁵¹ Ob ihm mit diesem Welterfolg ein Imagewandel hin zu einem herkömmlicheren Popstar gelang, müsste in weiteren kulturwissenschaftlich orientierten Analysen untersucht werden. Bemerkenswert ist allerdings in diesem Kontext, dass sich auch Sheerans neuestes Album = (gesprochen: *equals*) zunehmend von einem akustischen zu einem im Studio produzierten Klang orientiert.

Aufschlussreicher jedoch ist die hier vorgestellte Analyse für die Betrachtung des Songs aus einer musikpsychologischen Perspektive. Die repetitive Loop-Struktur steigert den Anteil an sich wiederholenden kleinen und großen Formteilen, sodass sich jedes exponierte Element zunächst dem:der Zuhörenden einprägt, bevor dessen Relevanz durch zunehmende Wiederholung und Überlagerung von weiteren Spuren abnimmt. Dies kann aus psychologischer Perspektive als Habituation verstanden werden, was eine abnehmende Reaktion des Subjekts auf einen sich wiederholenden Reiz beschreibt.⁵² Dadurch ist das Interesse an den einsetzenden neuen Loops zunächst sehr hoch und nimmt

⁵¹ Vgl. u.a. BBC Radio 1, „Ed Sheeran – Shape of You (The Biggest Weekend)“.

⁵² Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S. 9.

im Songverlauf ab, was im Verlaufsdiagramm durch den Farbverlauf illustriert wird. Der Effekt dieser Mechanismen lässt sich schließlich beim Einsatz des zweiten und dritten Chorus' betrachten, wo die bereits bekannten Spuren nach vorheriger Reduktion wieder einsetzen. An dieser Stelle werden dem:der Hörenden die Spuren erneut präsentiert, der:die diese womöglich vorher antizipiert und wiedererkennt. Forschungen, die das Erleben von Gefallen bzw. Freude (engl. *pleasure*⁵³) untersuchten, können für das Erleben jener Gefühle an diesen Stellen des Songs herangezogen werden. In diesen Forschungen wurde ein Mechanismus befriedigender Antizipation und Wiedererkennung nachgewiesen, wenn sich eine Vorhersage als korrekt herausstellte.⁵⁴ Darüber hinaus zeigten musikpsychologische Studien erhöhte Aktivitäten im primären auditiven Kortex (und anderen auditiven Arealen), wenn unerwartete Pausen in bekannte Songs eingefügt wurden, was die Antizipation der bekannten Klänge belegt.⁵⁵ Elizabeth Margulis nimmt in diesem Kontext an: „Repetition [...] encourages embodiment. And this embodiment contributes to musical pleasure.“⁵⁶ Eine weitere Theorie, die für den positiv-hedonischen Effekt des Songs spricht, ist die der Verarbeitungsflüssigkeit (engl. *processing fluency*), die besagt, dass bereits bekannte Reize präferiert werden, da die vereinfachte kognitive Verarbeitung den Reizen selbst attribuiert wird.⁵⁷

Diese Befunde, ebenso wie die Übertragbarkeit dieser Effekte auf den Song *Shape of You*, müssten dabei natürlich noch in weiteren Studien und genau auf diesen Song bezogen überprüft werden. In der hier vorgestellten theoretischen Überlegung lässt sich aber feststellen, dass diese Mechanismen zur Perfektion bei dem Song *Shape of You* wirken. So wird mit der Bridge die höchste Spannung erzeugt, indem beinahe alle bekannten und den Song konstituierenden Instrumentalspuren, allen voran der Marimba-Loop, ausgesetzt werden, was man

⁵³ Margulis, *On Repeat*, S. 10.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 12.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S. 17.

als Spontanerholung von den bereits habituierten Reizen interpretieren kann.⁵⁸ Auch wenn diese Spontanerholung vermutlich zu kurz ist, führen die neuen Spuren womöglich zu einer Deshabituation, was eine verstärkte Reaktion auf einen neuen Stimulus beschreibt und die Habituation des vorherigen Stimulus abschwächt.⁵⁹ Schließlich wird durch das Einsetzen aller dieser bereits bekannten Spuren im dritten Chorus nicht nur klanglich ein Höhepunkt im Sinne eines Drops erreicht, sondern zusätzlich durch den vorherigen Songaufbau dem:der Hörenden die Befriedigung gegeben, alle bereits bekannten Spuren, aber auch deren Gesamtklang in ihrer Kombination, wiederzuerkennen. Darüber hinaus kann man annehmen, dass die bereits eingeführten Loops nach der Theorie der *processing fluency* zusätzlich ein positiv-hedonisches Gefühl auslösen, da sie bereits bekannt sind und leichter verarbeitet werden. Ed Sheeran beschreibt dies so: „It kind of builds and builds and builds and then drops and builds and builds and builds and then drops and then at the end, it has a moment which I quite like: [spielt den Übergang von Bridge zum Chorus]“.⁶⁰ Johnny McDaid sagt analog über den Songaufbau: „You don't really notice it happening but it's happening underneath, and you just get this feeling of tension, release, tension, release.“⁶¹

Die Analyse des Songs *Shape of You* zeigte auf, wie dieser in seiner prototypischen Song-Form eines Hits-Songs nicht nur Ed Sheerans Image als Sänger von akustischen Liebesballaden veränderte. Es konnte auch herausgearbeitet werden, wie dessen Aufführungspraxis mit Loop-Pedalen sich in der Faktur wiederfand und wie diese mittels musikpsychologischer Theorien, bezogen auf die globale Popularität des Songs, interpretiert werden kann. Inwiefern diese musikpsychologischen Phänomene mit dem enormen Erfolg des Songs zusammenhängen, lässt sich aufgrund der zahlreichen außer-klanglichen Variablen nicht mit Klarheit sagen.

⁵⁸ Dabei handelt es sich um die Abnahme des Habituationseffekts, wenn der habituierte Reiz für längere Zeit aussetzt. Vgl. Huron, „A Psychological Approach to Musical Form“, S.10.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ The New York Times, „Ed Sheeran's ‚Shape of You‘“, 6:39–7:00.

⁶¹ Ebd., 7:00–7:07.

Auch Sheeran selbst sagt über die Produktion des Songs, dass er nicht wisse, was einen erfolgreichen Popsong ausmache.⁶² Dies beweist wiederum den experimentellen Charakter der Hit-Musikproduktion, welcher trotz aller musikindustriellen Mechanismen auch von der Musikwissenschaft nicht ihr künstlerischer Anspruch abgesprochen werden sollte.

6 FAZIT

In der Anwendung der oben vorgeschlagenen Methode zeigte sich, dass der Song *Shape of You* ohne die Verwendung ungeeigneter Analysemethoden, wie der Funktionsanalyse sowie ohne problematische Darstellungsmethoden, wie der westlichen Musiknotation analysiert werden konnte. Die strukturell-formell orientierte Musikanalyse wurde zwar in ihrer aus der Kunstmusik bekannten Form weitgehend umgangen, allerdings stellte sich vor allem die Analyse der Song-Form – und damit einer zugrunde liegenden Struktur – als essenziell für das Verständnis des Songs dar. Außerdem zeigte sich, dass trotz des Verzichts auf aus der Kunstmusik stammenden Analysemethoden, die Kerncharakteristika musikwissenschaftlicher Analyse weiter bestehen blieben. So wurde auch in dieser Musikanalyse das Grundprinzip der Analyse, als „ein Zergliedern oder Auflösen der musikalischen Struktur in einfachere Einheiten oder Elemente, deren Funktion innerhalb der Gesamtstruktur sodann beschrieben wird“ beibehalten.⁶³ Für dieses Beispiel zeigte sich, dass die Zergliederung in einzelne Spuren und musikalische Elemente dazu diente, den größeren, sich stets steigenden Aufbau des Songs, zu verstehen. Die Schwäche der postulierten Methode liegt aber in der bereits erwarteten Schwierigkeit, jede Perspektive einer interdisziplinären Analyse ausreichend zu beherrschen, sowie diese zufriedenstellend in der Analyse anzuwenden.⁶⁴ Vor allem die musikpsy-

⁶² Vgl. The New York Times, „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘“, 8:06–8:10.

⁶³ Pfeleiderer, „Musikanalyse in der Popmusikforschung“, S. 154.

⁶⁴ Vgl. Helms, „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, S. 96; vgl. Tagg, „Analysing popular music“, S. 44.

chologischen Überlegungen über den Song stellen eine theoretische Hypothese dar, die durch Experimente weiterführend untersucht werden sollte. Die von Pfeleiderer vorgeschlagene Analyse anhand des Hörprozesses im Rahmen eines Stufenmodells ließe sich produktiv auf den Song anwenden und somit vor allem die Problematiken der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Analyse umgehen. Zum Schluss lässt sich sogar annehmen, dass die vorgeschlagene Analysemethode ebenso für klassische Kunstmusik geeignet wäre. Es wäre denkbar, z.B. einen Sonatensatz nicht anhand dessen typischer Form – die in den meisten Fällen dem proklamierten Formideal gar nicht entspricht – und der damit verbundenen harmonischen Progressionen zu analysieren, sondern den Fokus auf den prozeduralen Verlauf des Klanggeschehens zu richten und dieses auch mit computergestützten und musikpsychologischen Analysen zu verknüpfen. Auffallend ist, dass die Literaturrecherche für die Analyse des Songs sich in erster Linie auf Internetquellen, bestehend aus Interviews des Künstlers und der Produzenten, sowie Kritiken und Artikeln von Popmusikzeitschriften beschränken musste. Insgesamt lässt sich die fehlende Literatur zu diesem Musikanalysegegenstand in erster Linie durch die Aktualität des Songs erklären. Betrachtet man allerdings den Forschungsstand zur Analyse populärer Musik über mehrere Jahre hinweg, wird deutlich, dass die erfolgreichste Chart-Musik bisher, unabhängig ihres Veröffentlichungsdatums, gemieden wurde. Dies kann im Umkehrschluss als weiteres Argument für die vermehrte Berücksichtigung der kontemporären Hit-Musik verstanden werden, da der Mangel wissenschaftlicher Musikanalysen die weitere Forschung hemmt. Dennoch distanziert sich die Forschung über Musik des Mainstreams weiterhin von dieser Musik, was bereits 1982 von Tagg beobachtet wurde und sich in der Recherche für diesen Artikel auch für die aktuelle musikwissenschaftliche Forschung bestätigte.⁶⁵ Diese Vorurteile deutet Tagg als die Tendenz der Forschenden, Weltanschauungen, die oft in der Musik des Mainstreams kodiert sind, durch Gegenbeispiele zu widerlegen.⁶⁶ Daher ist es nicht überraschend,

⁶⁵ Vgl. Tagg, „Analysing popular music“, S. 63.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 64.

dass die Musikanalyse populärer Musik meist die Chart-Musik gemieden und sich eher speziellerer, künstlerischer Musik zugewendet hat: „Dasjenige Repertoire wird behandelt, das man kennt und – in aller Regel – wertschätzt.“⁶⁷ In diesem Ausschluss der Hit-Musik sowie bestimmter Genres wie der Electronic Dance Music (EDM) reproduzieren sich nach André Doehring die Geschmacksmuster der gebildeten, akademischen Musikwissenschaftler:innen in einer „Distinktion nach unten“⁶⁸ in Abgrenzung von einer Musik der „niederen“ sozialen Schichten.⁶⁹

Dabei könnte sich die Musikanalyse als Disziplin weiterentwickeln, wenn sich vermehrt diesem Thema zugewandt wird, indem sie um einen großen Anteil neuer Analysegegenstände und methoden erweitert würde. Statt, wie in der Musikanalyse meist üblich, das Allgemeine aus dem Besonderen abzuleiten, könnte der Blick auf explizite Mainstreammusik das Besondere im Allgemeinen herausarbeiten und so wichtige Rückschlüsse auf die musikalischen Eigenheiten der global populärsten Musik erlauben. Die Analyse dieser Musik kann somit „ein Mittel zur Erforschung des menschlichen Umgangs mit (populärer) Musik sein“⁷⁰, indem sie wie keine andere Disziplin das Klingende der Musik untersucht.⁷¹ „So kann sie dazu beitragen, Einsichten in das Funktionieren unserer Kultur und in die Prozesse ihrer Veränderung zu gewinnen.“⁷² Frank Riedemann betont zudem im Kontext der computergestützten Musikanalyse, dass aus diesen wissenschaftlichen Erkenntnissen über die populäre Musik wiederum eine theoretisch fundierte Basis für das Songwriting und die Produktion von Hit-Musik geschaffen werden kann.⁷³ Denn „es ist und bleibt eine genuin musikwissenschaftliche Aufgabe, angemessene

Zugänge in die Welt der Pop-Sounds zu finden.“⁷⁴ Allen voran würde die Musikanalyse kontemporärer Hit-Musik dazu dienen, mit musikwissenschaftlicher Expertise die aktuell erfolgreichste und am meisten rezipierte Musik zu erforschen, um weitere Verstehenshorizonte zu erschließen und mit diesen Rückschlüssen eventuell die Anerkennung der Musikwissenschaft als Forschungsdisziplin stärken.

Bezogen auf die Fragestellung dieses Artikels lässt sich also festhalten, dass Hit-Musik wie der Song *Shape of You* auch ohne herkömmliche strukturorientierte Musikanalyse analysiert werden kann. Stattdessen ließ sich ein eher interdisziplinär und am Hörprozess orientierter Ansatz erfolgreich an dem Song anwenden. Damit konnte das Problem umgangen werden, die aufnahmegebundenen Spezifika der Musik nicht erfassen zu können. Schließlich ließen sich zudem eine Vielzahl an Chancen herausarbeiten, die sich der Musikwissenschaft und Musikanalyse eröffnen würden, wenn sie sich verstärkt der Hit-Musik zuwenden würden. Trotz aller kommerziellen Interessen ist auch die Musik der Charts Kunst und menschliches Ausdrucksmittel und spiegelt damit Themen wider, die weit über die klangliche Eigenheit der Musik hinausgehen. Gelingt es der Musikwissenschaft, sich die populäre Musik und vor allem die kontemporäre Hit-Musik als Gegenstand der Musikanalyse anzueignen, könnte sich ein großes Feld neuer Erkenntnisse, aber auch Forschungsbereiche ergeben. Als wissenschaftliche Disziplin, die sich das Ziel setzt, möglichst alle musikalischen Phänomene zu erforschen, kann die Musikwissenschaft mit der Musikanalyse als eine ihrer Kernkompetenzen nicht weiterhin diejenige Musik umgehen, die von der Mehrheit der Menschen rezipiert wird.

⁶⁷ Doehring, „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, S. 24.

⁶⁸ Ebd., S. 25.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 222.

⁷¹ Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 222.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Riedemann, „Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting“, S. 44.

⁷⁴ Wicke, „Popmusik in der Analyse“, S. 108.

KURZBIOGRAFIE ANTON SCHREIBER

Anton Schreiber studiert seit dem WS 2022/23 in Hannover Musikwissenschaft und Musikvermittlung mit dem Schwerpunkt systematische Musikwissenschaft. Seinen Bachelor hat er in Halle mit Musikwissenschaft als Hauptfach und Psychologie als Nebenfach abgeschlossen. Außerdem konnte er während seines Bachelors ein Erasmus-Semester in Paris an der Sorbonne verbringen und hat zwischen Bachelor und Master ein Praktikum am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt absolviert. Neben der Musikpsychologie interessiert sich Anton sehr für populäre Musik. Letzteres hatte sich vor allem während der Arbeit an seiner Bachelorarbeit, aus der auch der Großteil des hier veröffentlichten Artikels stammt, herausgebildet.

„Mich begeistert die Möglichkeit für uns Studierende, Arbeiten in diesem Magazin veröffentlichen zu können und etwas mehr über die Forschungen anderer angehender Musikwissenschaftler:innen zu erfahren.“

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Audiovisuelle Quellen

BBC Radio 1: „Ed Sheeran – Shape of You (The Biggest Weekend)“, veröff. am 26.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Svtr-p4mrQ8>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Billboard: „Billboard Explains The Hot 100 Chart“, veröff. am 01.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=PynJOOjefSg>, letzter Zugriff: 12.10.2022.

The New York Times: „Ed Sheeran’s ‚Shape of You‘: Making 2017’s Biggest Track | Diary of a Song“, veröff. am 20.12.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ZpMNJbt3QDE>, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Sekundärliteratur

Appen, Ralf von/Doehring, André: „Analyse populärer Musik. Madonnas Hung up“, in: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14), hrsg. von Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer, Laaber: Laaber 2014, S. 219–240.

Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 57–124.

Doehring, André: „Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 23–42.

Doll, Christopher: „Some practical issues in the aesthetic analysis of popular music“, in: *The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches*, hrsg. von Ciro Scotto/Kenneth Smith/John Brackett, London: Routledge 2019, S. 3–14.

Dreyer, Hubertus/Horn, Pascal: „Schnittstellen zwischen *performance* und Analyse von Popmusik. Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album *Wish You Were Here* und Jordan Rudess’ Coverversion von Genesis’ *Dance on a Volcano*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1 (2017), S. 133–159.

Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, (=Texte zur populären Musik 3), Bielefeld: transcript 2007.

Hamm, Charles: *Putting popular Music in its place*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Helms, Dietrich: „Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?“, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer, Frankfurt: Peter Lang

2002, S. 91–103.

Hemming, Jan: *Methoden der Erforschung populärer Musik* (= Systematische Musikwissenschaft 1), Wiesbaden: Springer 2016.

Hooper, Giles: „Thank You for the Music“, in: *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, hrsg. von Ciro Scotto/Kenneth Smith/John Brackett, London: Routledge 2019, S. 29–44.

Huron, David: „A Psychological Approach to Musical Form. The Habituation-Fluency Theory of Repetition“, in: *Current Musicology* 96 (2013), S. 7–35.

„What we do“, <https://www.ifpi.org/about-us/what-we-do/>, International Federation of the Phonographic Industry, letzter Zugriff: 12.10.2022.

International Federation of the Phonographic Industry: *Global Music Report 2018. Annual State of the Industry*, London 2018, https://www.musikindustrie.de/fileadmin/bvmi/upload/06_Publicationen/GMR/GMR2018.pdf, letzter Zugriff: 12.10.2022.

Margulis, Elizabeth Hellmuth: *On Repeat. How Music Plays the Mind*, Oxford: Oxford University Press 2014.

Middleton, Richard: *Studying popular music*, Milton Keynes: Open University Press 1990.

Middleton, Richard: *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press 2000.

Pfleiderer, Martin: „Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden“, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hrsg. von Christian Bielefeldt/Udo Dahmen/Rolf Großmann, Bielefeld: transcript 2008, S. 153–171.

Rauhe, Hermann: „Der Musikmarkt“, in: *Musik im Netzwerk von Wissenschaft und Praxis: ausgewählte Schriften*, hrsg. von Andreas Eckardt, Mainz:

Schott 2000, S. [Seitenangabe unbekannt].

Riedemann, Frank: „Computergestützte Analyse und Hit-Songwriting“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 43–57.

Schneider, Albrecht: „Klanganalyse als Methodik der Populärmusikforschung“, in: *Musikwissenschaft und populäre Musik* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), hrsg. von Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeiderer, Frankfurt: Peter Lang 2002, S. 107–130.

Tagg, Philip: „Analysing Popular Music. Theory, Method, and Practice“, in: *Popular Music* 2 (1982), S. 37–67.

Walser, Robert: „Popular music analysis: ten apothegms and four instances“, in: *Analyzing Popular Music*, hrsg. von Allen F. Moore, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 16–38.

Werner, Tobias: „Ein kognitivistischer Ansatz zur Rhythmusanalyse von Popmusik. Rhythmische Dissonanzverhältnisse im Song *Around the World* der Red Hot Chili Peppers“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 15/2 (2018), S. 193–208.

Wicke, Peter: „Populäre Musik als theoretisches Konzept“, in: *Popscriptum* 1 (1992), S. 6–42, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20904/pst01_wicke.pdf?sequence=1&isAllowed=y, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Wicke, Peter: „Popmusik in der Analyse“, in: *Acta musicologica* 75 (2003), S. 107–126.

Internetquellen

„Audio Timeliner“, <https://www.singanewsong.org/audiotimeliner/>, Brent Yorgason, letzter Zugriff: 07.02.2023.

Gordon, Jeremy: „Ed Sheeran Releases Two New Songs. Isn't so Bad“, in: *Spin.com* (06.01.2017), <https://www.spin.com/2017/01/ed-sheeran-relea->

[ses-two-new-songs-isnt-so-bad/](#), letzter Zugriff: 13.10.2022.

Weatherby, Taylor: „Ed Sheeran Debated Giving Rihanna His New Song ‚Shape of You‘“, in: *Billboard* (01.06.2017), <https://www.billboard.com/music/pop/ed-sheeran-new-song-shape-of-you-rihanna-interview-7647615/>, letzter Zugriff: 13.10.2022.

Lexikonartikel

Gruber, Gerold: Art. „Analyse“, in: *MGG Online*, 1994–2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/398977>.

Wicke, Peter: Art. „Populäre Musik“ in: *MGG Online*, 1997–2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13286>.

Abbildung 3: Peak Frequency Spectrogram mit Aussetzen der Instrumentalspuren vor Chorus (rot markiert).

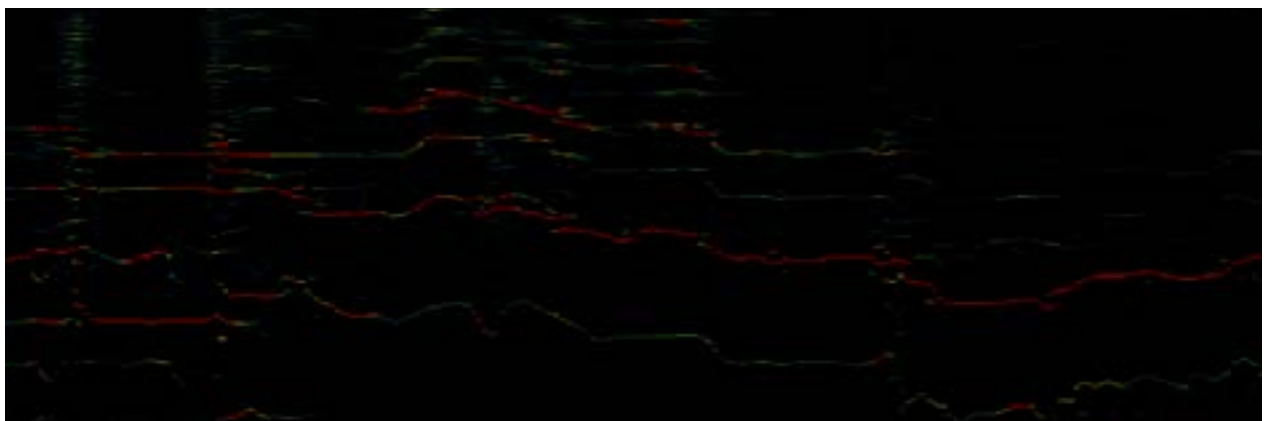
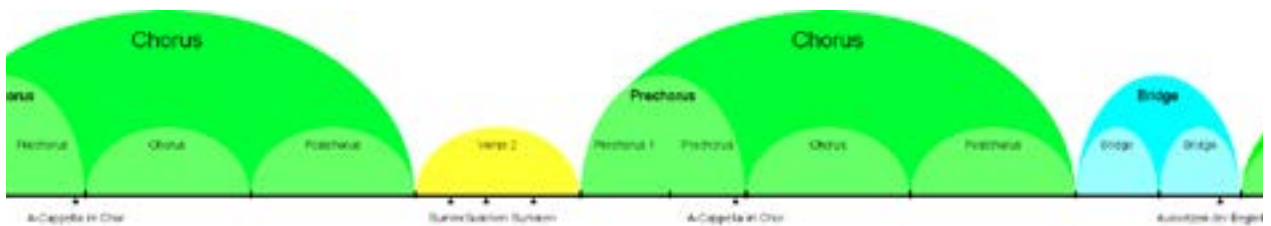
Abbildung 4: Melodic Range Spectrogram des Übergangs von Chorus zu Postchorus.

Abbildung 5: Verlaufsdiagramm des Songs Shape of You.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Aufbau des Songs Shape of You.

Abbildung 2: Peak Frequency Spectrogram des (ersten) Marimba-Loops. Das eingestrichene c ist links violett markiert.





BOB DYLAN'S SONG *HURRICANE*

Eine Analyse

ELIAS WÖLLNER

1 EINLEITUNG

Die Analyse von Musik gehört seit jeher zu den Kernkompetenzen der Musikwissenschaft. War ihr Gegenstand zunächst vor allem der Notentext, so wurden in den letzten Jahrzehnten zunehmend auch Ansätze entwickelt, um klingende Objekte erschließen zu können. Doch auch die Perspektiven auf die zu analysierende Musik haben sich gewandelt. Lange Zeit fasste man diese als autonomen Gegenstand auf; inzwischen setzt es sich jedoch zunehmend durch, ihre Einbettung in das jeweilige kulturelle und gesellschaftliche Umfeld mitzubedenken.

Diesen Entwicklungen soll ausdrücklich Rechnung getragen werden, wenn es im Folgenden darum geht, die wichtigste Einspielung des Songs *Hurricane* von Bob Dylan zu analysieren. Die Aufnahme wurde erstmals im Herbst 1975 als Single und im Jahr darauf als erster Titel des Albums *Desire* vom Label Columbia veröffentlicht.¹ Den Songtext schrieb Dylan gemeinsam mit Jacques Levy.²

Auf den Inhalt soll erst an späterer Stelle eingegangen werden, um den Lesern die Chance zu geben, den Song ggf. selbst ein erstes Mal hören zu können, ohne bereits von Vorabinformationen beeinflusst worden zu sein. Ergänzt um Mittel der computergestützten Analyse folgt die Untersuchung im Wesentlichen Ansätzen von Ralf von Appen und André Doehring,³ deren Tauglichkeit

¹ Die Songaufnahme ist abrufbar unter https://youtu.be/bpZvg_FjL3Q.

² Unter <http://www.bobdylan.com/songs/hurricane/> kann der Songtext eingesehen werden.

³ Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik.“

zugleich anhand des gewählten Songs überprüft werden soll. Insofern ist der vorliegende Text nicht nur eine Song-, sondern auch eine Metaanalyse.

2 MUSIKANALYSE – WAS IST DARUNTER ZU VERSTEHEN?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich analytisch mit musikalischen Objekten (um gleich den problematischen Werkbegriff zu vermeiden) auseinanderzusetzen. Je nach Perspektive und Interessenlage können dabei unterschiedliche analytische Zugänge und Methoden naheliegen, die man auch kombinieren und in ihrem Umfang und ihrer Bedeutung jeweils unterschiedlich gewichten kann. Klar ist aber, dass Analyse niemals Selbstzweck sein und sich im Beschreiben von Sachverhalten erschöpfen soll. Erst wenn sie ein tieferes Verstehen und eine fundierte Deutung der Musik ermöglicht, hat sie ihren eigentlichen Sinn und Zweck erfüllt. Für Ralf von Appen und André Doehring ist die Grundlage für dieses Verstehen „eine möglichst exakte Beschreibung ihrer Gestalt.“⁴ Mit Gestalt sind die musikalische Form im engeren Sinne, aber auch die musikalische Gestaltung allgemein gemeint. Gleichwohl sind Appen und Doehring der Meinung, Musikanalyse solle sich, insbesondere wenn sie Popmusik zum Gegenstand hat, nicht auf die musikalischen Sachverhalte allein beschränken. Vielmehr solle sie zusätzlich die Wirkung auf die Menschen mit im Blick haben und vor allem die Kontexte der Entstehung, Distribution und Rezeption mitberücksichtigen, welche zugleich au-

Madonnas Hung Up“.

⁴ Ebd., S. 219.

feinander bezogen und ihrerseits prägend für die Gestalt des Songs sowie, im doppelten Sinne, für seine Bedeutung sind.⁵ Dieser Ansatz steht im Gegensatz zum traditionellen Analyseverständnis, das eher für klassische und vor allem mit Notation verbundene Musik geeignet ist, den Kunstwerkcharakter eines Stücks betont und seinem Gegenstand ein größeres Maß an Autonomie zugesteht, dabei aber Zusammenhänge mit außermusikalischen Faktoren in einem bestimmten kulturellen Umfeld meist kaum beachtet. Musik, und sicherlich ist dies für Popmusik besonders nachvollziehbar, sei nach Appen und Doehring vielmehr „als kulturelles Handeln von Menschen in einer Gesellschaft“⁶ aufzufassen. Das schließe auch kommerzielle Interessen mit ein, die einen Einfluss auf künstlerische Entscheidungen, die den Verkauf begünstigen sollen, haben können und die es mitzureflectieren gelte.⁷

Folgende Fragestellungen können für eine solche ‚moderne‘ Analyse interessant sein: Wie erlebe ich die Musik und was löst sie in mir aus? Gibt es nachvollziehbare Gründe, weshalb der Song so und nicht anders aufgebaut ist und klingt? In welcher Beziehung stehen Form und Inhalt zueinander? In welchem kulturellen Kontext und welcher Genre-Tradition steht der Song? Inwieweit werden typische Gestaltungsmittel eingesetzt und was ist vielleicht besonders? Wie wurde der Song produziert und verbreitet? An wen richtet sich die Musik? Sollte die Musik einen Zweck bzw. eine Funktion erfüllen? Gibt es Informationen darüber, wie die Musik von zeitgenössischen Hörern aufgenommen und rezipiert wurde? Wie bedeutend wurde das Stück und mit welchen Bedeutungen wurde es w-möglich aufgeladen? Eine musikalische Analyse, die von solchen Fragestellungen geleitet ist, betrachtet nicht nur ein gleichsam isoliertes Kunstwerk. Sie will auch nicht ausschließlich der Frage auf den Grund gehen, was der Künstler selbst mit seiner Musik ausdrücken will, sondern sie interessiert sich auch für die Bedeutungszuschreibungen, die das Stück von den Rezipienten erfährt, und sogar für den Kontext selbst, in dem all dies stattfindet.

⁵ Vgl. ebd., S. 219f.

⁶ Ebd., S. 220.

⁷ Vgl. ebd., S. 239 passim.

Doch trotz dieser erweiterten Perspektivität steht das klingende Objekt in seiner zu ergründenden Gestalt selbstverständlich im Zentrum der analytischen Betrachtung.

3 REFLEXION DER ANALYTISCHEN PERSPEKTIVE UND MOTIVATION

Zu Beginn einer wissenschaftlichen Analyse sollte nach Appen und Doehring die Forschungsmotivation und subjektive Position zum Gegenstand bzw. dem Künstler dargelegt und reflektiert werden.⁸ Diese wird im Folgenden umrissen.

Mit Bob Dylan und seiner Musik habe ich mich erstmals im Jahr 2015 auseinandergesetzt und sie sogleich schätzen gelernt. Ich selbst bin musikalisch ‚klassisch‘ sozialisiert und höre kaum Popmusik, wobei Bob Dylan zu den wenigen Ausnahmen gehört, wenngleich ich mich selbst nicht als Fan bezeichnen würde. Als besonders faszinierend empfinde ich die Wandelbarkeit des Künstlers und seinen hohen künstlerischen Anspruch, der sich in einem ästhetisch vielseitigen, intellektuell anregenden und ausdrucksstarken Oeuvre niederschlägt. Die Gründe, weshalb ich mich mit dem Song *Hurricane* beschäftigen möchte, sind folgende: Erstens habe ich den Wunsch, musikanalytische Methoden zu erproben. Zweitens wollte ich dafür ein Stück wählen, das ich selbst noch nicht kenne oder gar besonders mag. Drittens habe ich im Vorhinein erfahren, dass der Song aufgrund seines Inhalts eine besonders bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte hat, welche zu untersuchen mich interessiert. Die Wirkung, die der Song unmittelbar nach seiner Entstehung entfaltete und die den Song selbst wiederum für die Menschen mit Bedeutung auflud, kann ich nicht aus eigener Erfahrung beschreiben. Aufgrund meiner Sozialisation in Deutschland, und weil ich zur Entstehungszeit des Songs selbst noch nicht lebte, bin ich auf Berichte über die soziokulturellen Implikationen der Entstehung und der frühen Rezeptionsgeschichte angewiesen. Zugleich glaube ich, dass mir dieser zwangsläufige innere Abstand auch die Chance bietet, den Song unvoreingenommen analysieren zu können.

⁸ Vgl. ebd., S. 225f.

4 HURRICANE – EINE ANALYSE AUS MEHREREN BLICKWINKELN

Die Analyse unterteilt sich in verschiedene Schritte. Zunächst soll der erste Höreindruck reflektiert werden, bevor die Hintergründe des Songs dargelegt werden und anschließend eine Untersuchung seiner einzelnen Parameter erfolgt. Abschließend folgt noch eine Schilderung der Rezeptionsgeschichte.

4.1 ERSTER HÖREINDRUCK

An dieser Stelle soll zunächst der erste Höreindruck des Songs dargelegt werden. Es gibt keine zweite Chance für einen ersten Eindruck und schließlich ist es eher die Ausnahme, dass Hörer noch vor dem ersten Hören eines Songs bereits viel über ihn Bescheid wissen. Die Leser dieser Analyse, welche mit dem Song noch nicht vertraut sind, sind herzlich eingeladen, an dieser Stelle die Aufnahme von *Hurricane* selbst zu hören, ihre Eindrücke zu notieren und anschließend mit der hier folgenden Schilderung zu vergleichen.

Die Atmosphäre des Songs empfinde ich als wenig farbenreich, eher als abgedunkelt und konzentriert, sogar ein wenig düster. Die Harmonik ist nicht besonders spannend und zeichnet sich durch häufige pendelartige Akkordwechsel aus, die dem Song eine gewisse Monotonie verleihen. Überhaupt fällt es nach kurzer Zeit leicht, den wenig überraschenden musikalischen Verlauf vorherzusagen. Zugleich ist das Tempo des Liedes aber sehr zügig: Der Song scheint praktisch vorwärtszueilen. Auch der sehr dichte und recht schnell vorgetragene Text treibt den Song stark voran. Er scheint eine aufgeregte Schilderung, ein Bericht zu sein, enthält aber auch sich wiederholende reflexive Momente. Dieser Bericht steht in meiner Wahrnehmung ganz klar im Vordergrund, obwohl (oder vielleicht gerade weil) die Geschwindigkeit, mit welcher er vorgetragen wird, es nicht leicht macht, ihm zu folgen und den Inhalt des Songs sogleich umfassend zu verstehen. Als Schwierigkeit kommt noch dazu, dass der Text umgangssprachliche und poetische Elemente auf-

weist und offensichtlich eine recht komplexe Begebenheit mit mehreren Protagonisten erzählt. Dennoch sind schon beim ersten Hören für mich zumindest grobe Züge des Inhalts nachvollziehbar. Die grundlegende Szenerie wird gleich zu Beginn skizziert. Da ist von „[p]istol shots“ die Rede, die in einem „barroom“ fallen, und von einem „bartender in a pool of blood“. Es ist offensichtlich, dass es sich um ein Mordverbrechen handelt, von dessen Folgen nun der Sänger berichtet. Eine musikalisch hervorgehobene Stelle gibt Auskunft darüber, dass der Song die Geschichte des „Hurricane“, einem „man the authorities came to blame“, erzählt. Davon, was dem unschuldigen Mann, dem offensichtlich von der Obrigkeit die Schuld für das Verbrechen zugeschoben wird, widerfahren ist, handelt der Song im weiteren Verlauf. Es wird erzählt, wie dieser Mann, der als ein schwarzer Mittelgewichtboxer namens Rubin Carter vorgestellt wird, von Polizisten verhaftet und schließlich unter falschen Anschuldigungen und Zeugnissen vor Gericht von einer weißen Jury verurteilt wird. Der Detailreichtum, die fast schon detektivische Akribie, mit der das Geschehen im Zusammenhang mit dem Mord wiedergegeben wird, ist auffällig. Mit einer Dauer von 8:34 Minuten ist der Song außergewöhnlich lang.

Nach dem ersten Hören können sich nun verschiedene Fragen ergeben, welche ein besonderes analytisches Interesse wecken und zugleich Blickwinkel und Profil der Analyse festlegen. Es wird kaum möglich sein, in einer Analyse sämtliche Aspekte eines Songs zu beleuchten und alle denkbaren Fragen zu beantworten. In dieser Untersuchung soll insbesondere den Fragen nachgegangen werden, ob es einen Grund dafür gibt, dass der Song *Hurricane* musikalisch wenig vielfältig gestaltet und dafür besonders textlastig ist, und inwiefern dies mit dem kulturellen oder gesellschaftlichen Kontext zusammenhängen könnte, in dem er entstanden ist.

4.2 HINTERGRÜNDE DES SONGS

„Gegenstand der Analyse ist [...] nie bloß das Erklingende allein, sondern immer auch ein Kontext.“⁹

⁹ Ebd., S. 221.

Dieser Aussage Ralf von Appens und André Doehring folgend, sollen hier die komplizierten Hintergründe der Entstehung des Songs beleuchtet werden.

Am 17. Juni 1966 ereignete sich in Patterson, New Jersey, ein dreifacher Mord in einer Bar. Zwei Männer, die plötzlich aufgetaucht waren, erschossen den Barkeeper und einen anderen Mann sowie eine Frau; ein weiterer Gast, der am Kopf getroffen worden war, überlebte.¹⁰ Die über der Bar wohnende Patricia Valentine sah durch ihr Fenster zwei Menschen mit schwarzer Hautfarbe in einem weißen Auto ohne aktuelles Nummernschild flüchten. Nachdem sie das Blutbad entdeckt hatte, rief sie die Polizei an, die den Fall aufnahm. Nur kurze Zeit später wurde der Mittelgewichtsboxer Rubin „Hurricane“ Carter, ein der Polizei seit langem aufgrund zahlreicher Delikte nicht unbekannter Mann,¹¹ der gemeinsam mit zwei anderen Männern in einem weißen Auto unterwegs war, von der Polizei angehalten. Der Polizist, der den Boxer erkannte, ließ ihn jedoch weiterfahren. In der Bar waren derweil die beiden Kleinkriminellen Alfred Bello und Arthur Bradley, beides Weiße, aufgetaucht. Sie riefen nun ebenfalls die Polizei an, ohne zu wissen, dass diese bereits verständigt worden war und erzählten, sie hätten gesehen, dass zwei Schwarze in einem weißen Auto mit abgelaufenem Nummernschild geflohen seien. Noch bevor die Polizei eintraf, stahl Bello 62 Dollar aus der Kasse. Carter wurde inzwischen ein zweites Mal von der Polizei angehalten. Diesmal war aber außer ihm nur einer der beiden anderen Männer, John Artis (ebenfalls ein Schwarzer), mit im Auto; der dritte Mann war verschwunden. Sowohl Patricia Valentine als auch die beiden Kleinkriminellen bestätigten später jeweils, dass das Auto von Carter genauso aussah wie jenes, womit die Täter geflüchtet seien. Die Mörder konnten sie jedoch nicht identifizieren. Im Auto wurde allerdings Munition sichergestellt, die das gleiche Kaliber wie jene Kugeln hatte, mit denen die Opfer

¹⁰ Die hier folgende Zusammenfassung dessen, was anschließend geschah und wie Dylan auf den Fall Carter aufmerksam wurde, folgt, sofern nicht anders angegeben, der Schilderung bei Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 40–42.

¹¹ Vgl. ebd., S. 39.

erschossen worden waren. Im Krankenhaus konnte auch der Überlebende Willie Marins weder Carter noch Artis als Täter identifizieren. Carter und Artis stritten ab, die Tat begangen zu haben. So kam es zur Anklage der beiden. Sowohl Carter als auch Artis wurden im darauffolgenden Jahr vom Gericht für schuldig befunden und zu lebenslangen Haftstrafen verurteilt. In der Öffentlichkeit stritt man heftig über die Rechtmäßigkeit des Urteils und es wurde der Vorwurf laut, rassistische Motive hätten zur Verurteilung geführt.

Anfang der 1970er-Jahre wollte Bob Dylan nach einer längeren Auszeit wieder an sein früheres Leben in New York mit seinen Freunden aus der linken Folkszene anknüpfen. In dieser Zeit las er das Buch *The Sixteenth Round* – eine Autobiografie, die Carter im Gefängnis geschrieben hatte.¹² Carter, dem Dylans Teilnahme am *March on Washington* im Jahr 1963 noch vor Augen stand, hatte ihm ein Exemplar geschickt. Nach der Lektüre besuchte Dylan Carter im Gefängnis. Er war von dem Mann fasziniert und glaubte daran, dass Carter zu Unrecht verurteilt worden war, weshalb er sich für ihn einsetzen wollte. Offensichtlich idealisierte Dylan Carter und sah in ihm einen starken, politisch bewussten Schwarzen, der, obgleich tief gefallen, ein gebildeter, guter Charakter war, ohne Schuld von einem rassistischen System eingesperrt.¹³ Noch im Monat der Bucherscheiung widerriefen Bello und Bradley ihre Zeugenaussage und gaben an, diese in der Hoffnung getätigt zu haben, eine Belohnung zu erhalten. Daraufhin wurde das Urteil gegen Carter und Artis zunächst aufgehoben. Doch schließlich widerrief Bello seinen Widerruf und behauptete, dass ihm von den Unterstützern Carters Geld angeboten worden war, damit er die Seite wechselte. So kam es zur erneuten Verurteilung der beiden Angeklagten, diesmal unter Beteiligung von Juroren schwarzer Hautfarbe.

Vor diesem Hintergrund entstand der Song *Hurricane*, mit dem Dylan zugleich an seine früheren Protestsongs anknüpfte. Eine erste Aufnahme des Songs im Juli 1975 musste aufgrund von rechtlichen

¹² Carter, *The Sixteenth Round*. Vgl. Detering, *Bob Dylan*, S. 135.

¹³ Vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.

Bedenken seitens des Labels Columbia verworfen werden, da im ursprünglichen Text die Darstellung der beiden Zeugen Bello und Bradley zu tatsächlichen genau war.¹⁴ Für eine Neueinspielung – die Version, die Gegenstand dieser Analyse ist – griff Dylan im Oktober des gleichen Jahres zum Teil auf andere Musiker zurück und erweiterte die Besetzung. Auf dieser im Vergleich zur ersten Aufnahme schnelleren Einspielung sind neben Bob Dylan als Sänger und Mundharmonikaspieler Steven Soles als Gitarrist, Rob Rothstein als Bassist, Howie Wyeth als Schlagzeuger, Luther Rix als Perkussionist, Scarlet Rivera als Geigerin und Ronee Blakley als Backgroundsängerin zu hören. Als Produzent wirkte Don DeVito. Wie bereits erwähnt, erschien der Song im November 1975 als Single und wurde als erster Song ebenfalls auf dem Album *Desire* im Jahr darauf veröffentlicht. Das Album versammelt verschiedene Geschichten von Randfiguren der Gesellschaft: Neben *Hurricane* ein ‚guter Gangster‘ in *Joey* oder eine ‚natürliche Zigeunerin‘ in *One More Cup Of Coffee*.¹⁵ Folglich kann man davon ausgehen, dass der Fall Hurricane Dylan nicht nur persönlich bewegte, sondern ihn auch inspirierte und dazu veranlasste, sich künstlerisch mit gesellschaftlichen Außenseitern zu befassen.

Dylans Engagement für Carter beschränkte sich nicht auf die Komposition und Veröffentlichung des Songs. Er nutzte die zusammen mit Levy initiierte Konzerttournee Rolling Thunder Revue, um gemeinsam mit anderen Musikern, von denen viele zu seinen Vertrauten aus seiner Zeit als Folksänger gehörten, durch das Spielen des Songs und sogar eigens für Carter organisierte Benefizkonzerte auf dessen Fall aufmerksam zu machen. Es sollte jedoch noch bis 1985 dauern, bis Carter freigesprochen wurde.

4.3 SONGTEXT

Den Text von *Hurricane* schrieb Bob Dylan gemeinsam mit dem Texter und Theaterregisseur Jacques Levy, mit dem er für sein Album *Desire* zusammenarbeitete. Wie groß der jeweilige Anteil der

¹⁴ Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

¹⁵ Vgl. Markworth, *Bob Dylan*, S. 95.

beiden war, lässt sich kaum sagen. Zum Teil wird gemutmaßt, dass Dylans Beitrag geringer gewesen sei.¹⁶

Der Text erzählt die Hergänge nach der Mordtat inklusive der polizeilichen Ermittlungen und der Verurteilung von Rubin „Hurricane“ Carter nach. Dabei sind einige Abweichungen vom tatsächlich Geschehenen auffällig, die hier nicht im Detail genannt werden müssen, aber im Vergleich zu den im letzten Kapitel beschriebenen realen Vorkommnissen ins Auge stechen. Über weite Strecken wirkt der Songtext mit seinen knappen, auf den Punkt gebachten und bildreichen Beschreibungen wie ein Drehbuch zu einem Film. Dieses Medium war Bob Dylan wohl vertraut: Er selbst versuchte sich später im Schreiben von Drehbüchern und spielte im Laufe seines Lebens in einigen Filmen selbst mit. Gerade durch die zum Teil prägnanten Aussagen, aber auch wegen der expliziten Nennung von Namen und aufgrund der auktorialen Erzählperspektive wirkt der Songtext wie ein scheinbar objektiver Tatsachenbericht. Tatsächlich sind die Schilderungen jedoch mit wertenden Reflexionen und Beschreibungen versehen. Etwa wird Carter als ein sensibler Mensch dargestellt, den es zu Forellenbächen und an Orte ziehe, wo die Luft frisch ist und er mit einem Pferd ausreiten kann, und als jemand, der außer in seinem Beruf niemandem etwas zuleide tun würde.¹⁷ Dylan und sein Co-Autor Levy inszenieren Carter gleichsam als ein Unschuldslamm, das „offensichtlich reingelegt“¹⁸ worden ist. Das wird dem Charakter des „Hurricane“ gewiss nicht gerecht, offenbart aber das Anliegen Dylans, Carter zu unterstützen und die Rechtmäßigkeit des umstrittenen Urteils öffentlich in Zweifel zu ziehen. Zugleich dient die Erzählung von Carters Geschichte dazu, den in den USA verbreiteten Rassismus gegen Schwarze zu veranschaulichen und anzuprangern. Die Ungleichbehandlung von Schwarzen und Weißen wird im Song auf verschiedene Weise thematisiert: Beispielsweise spricht der Polizist in auffallend lockerer Sprache am Tatort mit den weißen Zeugen. Der

¹⁶ Vgl. ebd., S. 94.

¹⁷ „Up to some paradise / Where the trout streams flow and the air is nice / And ride a horse along a trail“.

¹⁸ „To see him obviously framed“.

Prozess gegen Bradley wegen des Diebstals wird als harmloses „robbery game“ bezeichnet und die Textstelle „[j]ust like the time before and the time before that“ beschreibt durch die umständliche Wiederholung das verbreitete ‚Racial Profiling‘ gegen Schwarze als eine tief verankerte, ermüdende und zermürbende Normalität. Schließlich sagt die Polizei auch noch zu Bello, den sie zu einer Aussage gegen Carter bewegen will, er solle nicht vergessen, dass er weiß sei.

Aus der Sicht Tilo Wesches ist es charakteristisch für eine Erzählung, dass sie nicht versucht zu überzeugen, sondern Wirklichkeit darzustellen und zu erhellen.¹⁹ Verallgemeinernd schreibt er über Dylan, dass dieser als Erzähler in seinen Songs niemanden zu überzeugen versuche, sondern Geschichten um ihres Erzähltwerdens willen berichte und gerade durch den Verzicht auf eine persuasive Absicht den Hörern Wirklichkeit erschließe.²⁰ Dies scheint allerdings auf den Song *Hurricane* nicht zuzutreffen. Schon allein die Tatsache, dass er eine reale Begebenheit mit echten Personen in Berichtform nacherzählt und auf Abstraktion verzichtet, ist für Dylan äußerst ungewöhnlich. In Songs wie *A Hard Rain's A-Gonna Fall* oder *Like a Rolling Stone* beispielsweise, die für seine Art des Erzählens typisch sind, lässt er den Bedeutungshorizont bewusst vage. Mit *Hurricane* nimmt sich Dylan jedoch explizit dem Schicksal eines lebenden Mannes an. Er beschließt das Unrecht, das aus seiner Sicht Rubin Carter widerfahren ist, bekannt zu machen, sich für den Boxer einzusetzen und andere Menschen von der Unschuld Carters zu überzeugen. Dazu streut er in die drehbuchartigen Schilderungen des Textes Kommentare ein wie „[t]he trial was a pig-circus, he never had a chance“ und Dylan gibt sogar die Selbstauskunft, dass es ihn beschäme in einem Land zu leben, in dem Gerechtigkeit ein Spiel sei. Somit ist das Lied einer der wenigen eindeutigen Protestsongs, die Dylan nach den 1960er-Jahren geschrieben hat.

Auffällig ist der mit elf langen Strophen große Umfang des Textes, in dem sparsam mit poetischen Mit-

teln umgegangen und auf sinnfällige dichterische Raffinessen verzichtet wird, der dafür aber auf die emotionalisierende Wirkung von Umgangssprache setzt und die Geschichte umso detailreicher schildert. Dies alles trägt dazu bei, der Erzählung in den Ohren der Hörer eine hohe Glaubwürdigkeit zu verleihen. Zugleich erinnert der Songtext aber auch an eine Verteidigungsrede, in der verkündet wird, Carter sei „fälschlicherweise beschuldigt“²¹ worden. Wie um diesen Eindruck zu untermalen, ist der Text beinahe ein einziger fließender Strom und enthält keinen richtigen Refrain. Nur zweimal werden die letzten fünf Verse der ersten Strophe, textlich zum Teil variiert, wiederaufgegriffen. Sie enthalten den Text-Hook „story of the Hurricane“. Durch ihn wird betont, von welcher Figur bzw. welcher real existierenden Person der Song handelt. Zugleich verdeutlicht er, dass der Song eine Art Ballade ist. Die Wiederholungen stehen in der Mitte und am Ende des Songs (fünfte und elfte Strophe). Sicherlich sind die Positionen kein Zufall. Diese Verse enthalten eine Zusammenfassung des Liedes: Dies ist die Geschichte des „Hurricane“, eines Mannes, den die Machthaber beschuldigten für etwas, das er nie getan hat, den sie in eine Gefängniszelle warfen und der eines Tages hätte Weltmeister werden können. In der letzten Strophe wird dabei eine pointenreiche Änderung vorgenommen und ausgedrückt, die im Vorhinein geschilderte Geschichte des „Hurricane“ könne kein Ende finden, solange man seinen Namen nicht wieder reinwaschen und ihm die Zeit zurückgeben würde, die er abgesessen hat. Aus dieser Aussage lassen sich folgende Botschaften ableiten: Das Urteil gegen Carter muss revidiert und er selbst rehabilitiert werden. Die Obrigkeit, die hier bezeichnend vage mit „they“ angesprochen wird, ist jedoch selbst hoffnungslos in das Unrecht verstrickt und die Illusion, sie allein könne und werde von selbst für Gerechtigkeit sorgen, wird durch die unrealistische Aufforderung, ihm seine geraubte Lebenszeit zurückzugeben, auf den Punkt gebracht. Daher enthalten die letzten Verse implizit die Aufforderung an die Hörer, aktiv zu werden und sich für Carter einzusetzen.

¹⁹ Vgl. Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 167.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ „Rubin Carter was falsely tried“.

4.4 FORMALER AUFBAU

Die Beschreibung des formalen Aufbaus eines Songs, so zentral sie für eine musikwissenschaftliche Werkbetrachtung auch ist, sollte sich nach Appen und Doehring in einer gelungenen Analyse nicht auf eine Orientierungsfunktion beschränken.²² Vielmehr gelte es zu ergründen, inwiefern Form und Inhalt zueinander in Beziehung stehen und ob sie sich gegenseitig bestätigen oder konterkarieren, da Form (ebenso wie Harmonik, Melodik oder Sound) stets „auf semantischer, symbolischer und funktionaler Ebene Anlass zur Interpretation“²³ gebe.

Eine Tabelle zum formalen Aufbau des Songs befindet sich im Anhang. Obgleich die Songarchitektur von *Hurricane* zunächst recht simpel erscheint, ist sie in Wahrheit durchaus interessant, da sie ungewöhnlich ist und beim genaueren Hinhören einige Raffinessen offenbart. Der Song ist geprägt von der regelmäßigen Wiederholung von zwei verschiedenen Formteilen (A und B), die jeweils durch ein kurzes instrumentales Zwischenspiel mit Violsolo (A'), das an A angelehnt ist und doch eine gewisse Eigenständigkeit beansprucht, verbunden werden. Hinzu kommen lediglich noch das Intro, das eine instrumentale Version von A ist, und das Outro, welches weiter unten noch eigens besprochen wird. Die Konstruktion aus zwei wesentlichen Bausteinen legt zunächst nahe, dass es sich um eine *Verse/Chorus*-Form handeln könnte, welche nach Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild neben der AAA-Form bzw. der AABA-Form zu den häufigsten Formmodellen populärer Songs gehört.²⁴ Allerdings ist es problematisch, einen eigentlichen Chorus zu identifizieren. Ein Chorus ist in der Regel gegenüber den *Verses* musikalisch hervorgehoben. Ulrich Kaiser schreibt: „Herausragendes Merkmal eines Chorus ist die Steigerung gegenüber dem Verse, die üblicherweise über einen ‚dickeren‘ Sound bzw. Backing Vocals, Streicherhintergrund, Chorus-Effekte, Reverb und andere Techniken

²² Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 226.

²³ Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 57.

²⁴ Vgl. ebd., S. 58f.

greifbar wird.“²⁵ Dies lässt sich im Song *Hurricane* durchaus konstatieren: Der Beginn des B-Formteils unterbricht den vorherigen monotonen Strom der Musik. Die Instrumente setzen zweimal für kurze Zeit weitgehend ihr Spiel aus: Neben der Bassdrum sind dann nur afrikanisch bzw. lateinamerikanisch anmutende Trommelklänge zu hören. Die abrupte Verringerung der Instrumentalbegleitung hat einen steigernden Effekt, der zugleich den Gesang betont. Gerade immer an dieser Stelle wird die Singstimme von Dylan durch einen Begleitgesang im Hintergrund verstärkt. Damit sind zwei wichtige Merkmale für einen Chorus erfüllt. Es gibt aber mindestens ebenso gewichtige Gründe, die dagegensprechen, dass es sich bei dem angesprochenen Formteil um einen Chorus handelt. Als kennzeichnend für einen Chorus gilt es in der Regel ebenso, dass er textlich weitestgehend ohne Änderungen wiederholt wird.²⁶ Wie oben beschrieben, weist der Songtext von *Hurricane* allerdings nur bedingt solche Wiederholungen auf. Lediglich in drei der elf Durchläufe des B-Teils wird bis auf kleine Variationen der gleiche Text mit dem Hook „story of the Hurricane“ gesungen. Hinzu kommt auf der musikalischen Ebene, dass bereits nach einem kurzen Abschnitt von vier Takten die normale Begleitung wieder ein- und der Begleitgesang aussetzt, ohne dass die Phrase musikalisch in sich abgeschlossen wirkt. Damit ist der musikalische Kontrast, der den Chorus insgesamt gegenüber dem *Verse* auszeichnen soll, auf nur vier Takte beschränkt. Es wäre nicht überzeugend, diesen kurzen Abschnitt als eigenständigen Formteil aufzufassen; der B-Teil insgesamt ist aber dem A-Teil zu ähnlich. Spannend ist vor diesem Hintergrund die Frage, wie der kurze Abschnitt mit dem Violsolo einzuordnen ist. Es ist naheliegend, diesen als Interlude mit Überleitungsfunktion von B zu A anzusehen. Bei genauerem Hinhören fällt auf, dass

²⁵ Kaiser, „Babylonian confusion“, S. 49.

²⁶ Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 58f. Die Autoren folgen hierin Stephenson, *What to Listen for in Rock. A Stylistic Analysis* und Everett, *The Foundations of Rock*. Kaiser, „Babylonian confusion“, S. 49f. vertritt hingegen die Idee, die Definition des Chorus von textlichen Implikationen gänzlich freizuhalten, was er empirisch begründen kann, womit er jedoch meines Erachtens die Ausnahme regelbestimmend werden lässt.

beide kurzen Abschnitte interessanterweise sowohl Gemeinsamkeiten als auch bezeichnende Unterschiede aufweisen. Einerseits umfassen beide vier Takte, haben unabweisbar eine gewisse formale Eigenständigkeit und sind zugleich musikalisch hervorgehoben. Andererseits pausiert der Gesang bei dem einen, während er beim anderen ganz im Vordergrund steht: Hier wird zur Gesangsstimme eine weitere Stimme addiert, sodass ein Chorabschnitt entsteht, Instrumente hingegen ausgesetzt werden (die Violine schweigt auch bei den kurzen Einwürfen); dort spielen nur die Instrumente und der gleichsam subtrahierte Gesang wird durch das Violinsolo ersetzt. Außerdem ist der Abschnitt mit dem Violinsolo harmonisch mit A identisch, was ein zentrales Argument dafür ist, ihn als A' zu benennen; der Chorabschnitt bringt hingegen eine neue harmonische Wendung, die auch im weiteren Verlauf des B-Teils nur einmal kurz anklingt. Es mag daher vielleicht zunächst verwundern, dass es trotz der größeren Ähnlichkeit des Violinabschnitts mit dem folgenden A-Teil überzeugender erscheint, diesem ein höheres Maß an Eigenständigkeit zuzusprechen als dem stärker herausgehobenen Chorabschnitt. Nachvollziehbar wird dies jedoch, wenn man den Text mitbeachtet. Nach dem Violinabschnitt beginnt eine neue Strophe und damit ein neuer Sinzusammenhang. Der Chorabschnitt hingegen steht mitten in der Strophe, beginnt dabei aber meist textlich einen neuen Gedanken, der dann von der Solostimme unmittelbar fortgesetzt wird. Dass der Beginn des B-Teils nicht mit dem Beginn einer neuen Strophe einhergeht, sondern vielmehr A', A und B jeweils eine Strophe bilden und regelmäßig wiederholt werden, könnte ein ernstzunehmendes Argument dafür sein, im Song doch keine *Verse/Chorus*-Form, sondern eine AAA-Form zu sehen. Doch der hervorgehobene und Chorus-artige Beginn des B-Teils ist zu markant, als dass diese Interpretation vollends überzeugend wäre. Eine eindeutige Antwort gibt es demnach nicht.

Schließlich soll noch kurz das Outro angesprochen werden. Dieses ist auffallend lang, entpuppt sich jedoch als Durchgang von A und B (ohne vorhergehendes A') mit anschließendem erneuten Beginn von A('), welcher ausgeblendet wird. Im B-Teil er-

setzt dabei die für Dylan so typische Mundharmonika den Begleitgesang und ertönt bis zum Ende des Songs.

Die Formteile von *Hurricane* mit Begriffen wie *Verse*, Chorus, Bridge, Interlude oder anderen Bezeichnungen zu versehen, ist angesichts der erörterten Umstände im vorliegenden Song problematisch. Nicht besser macht es, dass diese Begriffe auch selbst historischen Wandlungen unterworfen und in der Literatur bisweilen sogar gegensätzlich definiert werden.²⁷ Daher sind auch die Bezeichnungen im Formschema nur als grobe Orientierung zu verstehen.

In welcher Verbindung steht nun aber die besprochene Form zu Text, Inhalt und Funktion des Songs? Bei der Komposition von *Hurricane* galt es, die nicht eben leichte Aufgabe zu lösen, einen ausgesprochen langen, erzählenden Text, der zudem keinen regulären Refrain aufweist, musikalisch ansprechend zu vertonen. Balladen wurden traditionell musikalisch meist mit einem AAA-Modell versehen.²⁸ Jedoch bestanden diese eher selten aus so umfangreichen und zugleich überaus dicht geschriebenen Strophen und hatten zudem häufig einen Refrain, der zu einer gewissen Kontrastwirkung innerhalb des Stücks beitrug. Die im Song *Hurricane* gewählte formale Konstruktion stellt eine vor diesem Hintergrund sinnvolle Mischung von *Verse/Chorus*-Form und AAA-Form dar. Der hervorgehobene Beginn des B-Teils ermöglicht durch seine Ähnlichkeit mit einem regulären Chorus den innerhalb der langen Strophen nötigen musikalischen Kontrast und ist ideal, um den in drei von elf Strophen vorkommenden Text-Hook musikalisch zu unterstützen. Zugleich ermöglicht die Regelmäßigkeit der Form, dass sich die Hörer gut auf den Text fokussieren können, wie ich bereits beim ersten Hören festgestellt hatte. Da es Dylan vermutlich vor allem darum gegangen sein mag, seine im Songtext zum Ausdruck gebrachte Sicht auf den Fall Carter bekannt zu machen, kann man folglich mit guten Gründen zu dem Schluss kommen, dass die gewählte Form die Funktion des Songs unterstützt.

²⁷ Vgl. Appen/Frei-Hauenschild, „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus“, S. 59.

²⁸ Vgl. ebd.

4.5 HARMONIK, MELODIK/GESANG UND RHYTHMIK

Harmonisch bemerkenswert ist der Song *Hurricane* insoweit, als er fast durchgängig auf Pendelbewegungen beruht. Sowohl der A- als auch der A'-Teil bestehen harmonisch sogar ausschließlich aus den Medianten a-Moll und F-Dur, wobei a-Moll, das jeweils zuerst auftritt, als Haupttonart aufzufassen ist, während F-Dur dessen untergeordneten Gegenklang darstellt. Der Spannungsgrad, in dem diese beiden Klänge stehen, ist gering. Der in Abbildung 1 zu sehende Chromagramm-Ausschnitt aus dem Computerprogramm *Sonic Visualiser* (Plugin von Matthias Mauch) visualisiert knapp die erste halbe Minute des Stücks mithilfe von Tonhöhenklassen. Hier ist das Pendeln zwischen a-Moll und F-Dur gut zu erkennen (deutliches Abwechseln der Töne *e* und *f*, zugleich relative Konstanz der Töne *a* und *c*).

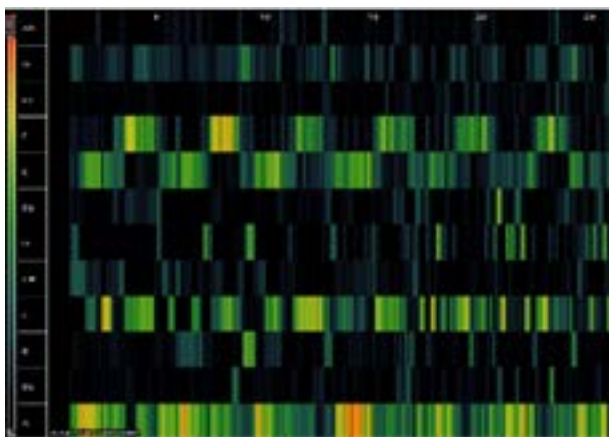


Abbildung 1: Chromagramm

Der B-Teil steht in der parallelen Durtonart von a-Moll (C-Dur) und markiert damit einen sinnfälligen, wenn auch recht konventionellen Kontrast zu den beiden A-Teilen. Der zweite Abschnitt des B-Teils kommt nach etwas größerer harmonischer Bewegung mit einem Halbschluss auf der Dominante von C an. Zu einem Ruhepunkt gelangt die Musik daher nicht, nicht einmal am Ende einer Strophe. Auf die Dominante folgt dann auch noch mit dem Beginn von A' bezeichnenderweise ein Trugschluss. So begünstigt die Harmonik das Halten der Spannung, der die sich über elf Strophen erstreckende Erzählung musikalisch dringend bedarf. Die simple Pendelharmonik sorgt gleichzeitig aber

auch dafür, dass die Aufmerksamkeit der Hörer nicht allzu stark auf den harmonischen Verlauf des Songs gelenkt wird. Vielmehr schafft sie gleichsam eine meditative Atmosphäre, welche die Erzählung untermalt und eine Fokussierung auf den Text ermöglicht.

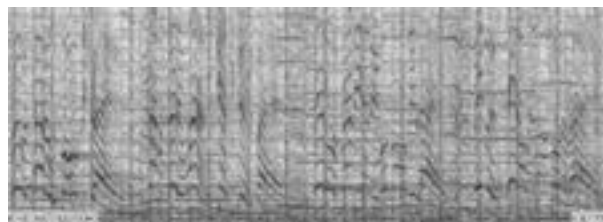


Abbildung 2: Spektrogramm

Die melodische Analyse des Songs kommt nicht umhin, die charakteristische Stimmgebung Dylans mitzubedenken, der „so gut wie alles fehlt, was eine schöne Stimme auszeichnet“,²⁹ und die sich häufig im Grenzbereich von Singen und Sprechen bewegt. Dylan kultiviert, um es mit Richard Klein zu sagen, eine „Musikalität des Sprechens [...], die neben der melodischen Dimension ein eigenes Recht besitzt“.³⁰ Damit auf natürliche Weise verbunden ist auch die Neigung Dylans, zahlreiche melodische Variationen in den sängerischen Vortrag einzubauen. In Abbildung 2 ist ein Spektrogramm-Ausschnitt des zehnten Verse (Minute 6:30–6:41) aus *Sonic Visualiser* zu sehen, der den Sprechgesang von Bob Dylan visualisiert. Das Nichtvorhandensein horizontaler Linien zeigt, dass Dylan meist keine bestimmten Tonhöhen aushält und damit nicht im eigentlichen Sinne singt, sondern dass seine Deklamation dem Sprechen deutlich näher ist als dem Singen. Besonders schön ist das betonte Senken der Stimme an Versenden zu beobachten.

Die eigentliche Melodik des Songs lässt sich aufgrund dieser Eigenart der Gesangsweise nicht ganz eindeutig beschreiben und ist auch von geringem analytischem Interesse. Festzustellen ist jedoch, dass sie auf größere Sprünge verzichtet und einen Tonumfang von nicht mehr als etwa einer großen Sexte (*g–e'*) umfasst. Damit ist der melodische Verlauf nicht weit vom normalen Sprechduktus ent-

²⁹ Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 164.

³⁰ Klein, „Ausdruck einer Stimme. Wie Bob Dylan singt“, S. 75.

fernt, was Dylans Art des Deklamierens begünstigt. Dadurch, dass sowohl Stimme als auch Melodik nicht sängerisch anspruchsvoll, sondern ungekünstelt wirken, vermitteln sie einen Eindruck von Natürlichkeit und verleihen dem Erzähler Dylan im Song *Hurricane* Glaubwürdigkeit. Für den Song *Hurricane* trifft daher folgende Aussage Tilo Wesches absolut zu: „Zentral aber für die Authentizität des Erzählens ist Dylans Stimme.“³¹

Der Rhythmus des Gesangs lässt sich ebenso wenig wie die Melodik eindeutig bestimmen, weil auch er aus den oben genannten Gründen sehr stark von Strophe zu Strophe variiert. Allgemein lässt sich jedoch sagen, dass die einzelnen Noten in der Regel kurz sind, da eine große Silbenzahl auf ihnen untergebracht werden muss. In den Instrumenten ist, wie bereits oben beschrieben, die Gestaltung des Beginns des B-Teils durch die auffälligen Pausen besonders. An dieser Stelle erklingt im Gesang der Text-Hook, daher unterstützen die ansonsten rhythmischen, den Song vorwärtsdrängenden Instrumente durch das kurze Innehalten hier die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die exponierten Worte und schaffen gleichzeitig einen Kontrast, der dem Entstehen von Langeweile entgegenwirkt.

4.6 SOUND UND PRODUKTION

Auf der hier besprochenen Einspielung von *Hurricane* sind keine hörbaren Effektgeräte zum Einsatz gekommen, die die Aufnahme von einem normalen Aufführungsmitschnitt grundlegend unterscheiden würden. Der Verzicht auf ein künstliches Studio-Sounddesign verstärkt den Eindruck der Authentizität. Sogar kleine Unstimmigkeiten und Fehler, die gewiss nicht unerkannt geblieben sein werden, wurden von Dylan und dem Produzenten offenbar nicht als Ärgernis angesehen und retuschiert. So dauert es zu Beginn eine gewisse Zeit, bis die Band ‚in Fahrt‘ bzw. in das richtige Tempo gekommen ist. Dies veranschaulicht Abbildung 3, eine Diagrammdarstellung der Tempoveränderungen in den ersten 20 Sekunden des Songs. Die Daten stammen von Messungen eines Tempo-and-Beat-Trackers der Queen Mary University of London.

³¹ Wesche, „Wenn ein Bär heult“, S. 164.

Man erkennt deutlich, dass das Tempo bis zum Einsatz des Sängers deutlich ansteigt. Im sechsten Vers der sechsten Strophe ist deutlich zu hören, dass sich die Backgroundsängerin im Text vertan hat (bei Minute 4:01). Doch selbst dieses Versehen wurde toleriert.



Abbildung 3: Tempoveränderung

4.7 REZEPTION

Der Song *Hurricane* war eines der erfolgreichsten Lieder Dylans in den 1970er-Jahren und erreichte Platz 33 in den Billboard Hot 100. Dylan und seine Mitstreiter bei der Rolling Thunder Revue veranstalteten im Dezember 1975 ein Benefizkonzert für Rubin Carter im Madison Square Garden in New York, bei dem 100.000 Dollar gesammelt wurden.³² Ein Jahr darauf spielten sie ein weiteres Benefizkonzert im Houston Astrodome. Insbesondere die Veröffentlichung auf dem Album *Desire* machte den Fall Carter einer weiten Öffentlichkeit bekannt und zahlreiche Menschen setzten sich daraufhin für die Freilassung Carters ein.

Von verschiedenen Seiten wurde darauf hingewiesen, dass der Song die Tatsachen zum Teil inkorrekt wiedergebe. So stimmt es etwa nicht, dass Carter „[n]umber one contender for the middleweight crown“ gewesen sei,³³ obschon man vielleicht hierin auch eine poetisch lizenzierte Überhöhung sehen könnte. Auch wurde niemals festgestellt, dass der nur verwundete Willie Marins bezeugt hätte, dass Carter nicht der Täter war. Angebliche Bestechungsversuche der Polizei gegenüber Bradley, um ihn aus rassistischen Motiven zu einer Aussage gegen Carter zu bewegen, sind auch nicht belegt.

³² Vgl. Filippo, „Hurricane’s Night: Bob Dylan, Joan Baez, More Bring Thunder to the Garden“.

³³ Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

Da Bob Dylan bekanntlich oftmals dazu neigt, Fakten und Fiktion verschwimmen zu lassen – in jungen Jahren hatte er sich sogar eine komplett andere Vergangenheit angedichtet –, überraschen die Einwände nicht.³⁴ Der Song hatte sogar ein gerichtliches Nachspiel, da die im Text erwähnte Augenzeugin Patricia „Patty“ Valentine sich in verleumderischer Weise als Teil einer Konspiration gegen Carter dargestellt sah.³⁵ Tatsächlich hatte sie an dem Tatort keinen Kontakt zu den beiden anderen Zeugen gehabt.³⁶

Inwiefern Bob Dylan mit seinem Song *Hurricane* mit dazu beigetragen hat, dass Carter schließlich freigesprochen wurde, muss umstritten bleiben. Sicherlich hat der vom Song beförderte öffentliche Druck mit dazu beigetragen, dass der Mordprozess im Jahr 1976 neu aufgerollt wurde. Und da er auch später nicht in Vergessenheit geriet, sondern sogar immer wieder von verschiedenen Seiten aufgegriffen wurde, mag der Song auch die erneute Aufnahme des Verfahrens im Jahr 1985 begünstigt haben, die mit einem Freispruch endete. Bis heute wurde *Hurricane* 16 Mal gecovered und fand Eingang in die Musik von vier Filmen.³⁷ Dylan selbst allerdings führte den Song nach 1976 nicht mehr öffentlich auf.³⁸ Dies ist ein klarer Hinweis darauf, dass er in ihm weniger ein zeitenthobenes Kunstwerk oder einen beim Publikum erfolgreichen Hit sah, sondern dass er selbst mit ihm vor allem in einer bestimmten Phase seines Lebens, in welcher er sich seiner Folk-Vergangenheit wieder annäherte, ein persönliches und politisches Anliegen voranbringen wollte.

5 ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT

Die Untersuchung des Songs *Hurricane* von Bob Dylan folgte Analyseansätzen von Ralf von Appen und André Doehring. Diese erwiesen sich als durchaus geeignet und gewinnbringend. Ein zen-

³⁴ Vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.

³⁵ Vgl. Blackman, „Freedom of expression comes out the winner when rock’s in the dock“.

³⁶ Vgl. Griffin, *Shelter From the Storm*, S. 43.

³⁷ Vgl. ebd., S. 45.

³⁸ Stand: 2009; vgl. Wilentz, *Bob Dylan in America*, S. 154.

trales Anliegen der Autoren ist es, den üblicherweise auf ein scheinbar autonomes Kunstobjekt ausgerichteten analytischen Blickwinkel zu weiten und um die Mitreflexion des kulturellen Kontextes und der durch Künstler oder Produzenten antizipierten Dimension der Rezeption und Funktion zu ergänzen. Eine Analyse von *Hurricane*, die sich auf die musikalische und lyrische Ebene beschränkte, würde kaum ein tieferes Verständnis des Songs ermöglichen. Allerdings lässt sich Dylans Song jedoch auch nicht im Sinne Appens und Doehrings als ein „auf hohen Gewinn zielendes Industrieprodukt“ verstehen, welches bewusst mit dem Ziel „designed“ worden wäre, eine möglichst große Zielgruppe ansprechen zu können, wie die Autoren in einem von ihnen gewählten Beispiel aufzeigen konnten.³⁹ Dagegen sprechen schon allein auf der gestalterischen Ebene vor allem der Mangel an einem eingängigen Chorus, der abwechslungslos, immer gleiche Durchlauf der ausgesprochen vielen Strophen und die Tatsache, dass der Text selbst fast ohne einprägsame oder wiederkehrende Elemente bzw. Refrains gestaltet ist. Überdies hat Bob Dylan in seiner Karriere immer wieder klar erkennen lassen, dass es ihm gerade nicht darum ging, den Erwartungen und Bedürfnissen seines Publikums gerecht zu werden, sondern darum, seine Anliegen und künstlerischen Ideen zum Ausdruck zu bringen.⁴⁰

Der Song verdankt seine Beschaffenheit also mit hoher Wahrscheinlichkeit keinen vorrangig auf kommerziellen Interessen beruhenden Erwägungen, ebenso wenig jedoch auch allein ästhetischem Ausdruckswillen. Es ist davon auszugehen, dass der große Umfang des Textes, der nicht nur wenig eingängig, sondern auch poetisch kaum

³⁹ Vgl. Appen/Doehring, „Analyse populärer Musik“, S. 239. Erwähnt werden muss allerdings, dass die Autoren keineswegs zum Ausdruck bringen, dass sie davon ausgingen, die Gestaltung von Popmusik sei stets von kommerziellen Interessen beeinflusst.

⁴⁰ Dies zeigte sich bei seiner Abkehr vom Folk, der ihm doch den von ihm immer wieder zurückgewiesenen Ruf eingebracht hatte, ‚Stimme seiner Generation‘ zu sein, sowie seinen zahlreichen weiteren stilistischen und weltanschaulichen Wandlungen, mit denen er regelmäßig viele seiner Anhänger vor den Kopf stieß.

vielschichtig ist, aber auch die wenig abwechslungsreiche musikalische Anlage, die den langen Text folglich kaum differenziert auszudeuten vermag, in einer einer konventionellen Zielrichtung folgenden Analyse bemängelt würden. Doch Dylans Ziel war es eben offensichtlich nicht, ein elaboriertes Kunstwerk zu schaffen, das weitgehend ohne Kontext auskommt und möglichst leicht anschlussfähig ist. Vielmehr wollte er wohl in Zusammenarbeit mit seinem Co-Texter Jaques Levy in erster Linie seine Sicht auf die Verurteilung Rubin Carters mit seinen Mitteln einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen, den Rassismus in den USA anprangern und Protest gegen die Gerichtsentscheidung mobilisieren, um durch öffentlichen Druck die Wiederaufnahme des Verfahrens zu erreichen. Ein Song, der ästhetisch allzu ambitioniert oder ausgefeilt gewirkt hätte, wäre womöglich weniger geeignet gewesen, diese Anliegen zu erfüllen. Gerade die Zurückhaltung in der künstlerischen Gestaltung verschafft dem Song eine Aura der Authentizität. Sie trägt auch dazu bei, die textliche Botschaft überzeugend und ablenkungsfrei rüberzubringen und die beabsichtigte gesellschaftspolitische Wirkung zu erzielen – wie oben beschrieben, wurde schon beim ersten Hören meine Aufmerksamkeit stark auf Text und Inhalt gelenkt. Insofern hatte das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld einen großen Einfluss auf das Entstehen, die künstlerische Gestalt und die bereits im Schaffensprozess antizipierte Rezeption und zentrale Bedeutung des Songs.

An dieser Stelle könnte man sicher das nicht von der Hand zu weisende Argument anführen, dass gerade die Authentizität, die der Song vermittelt, sowie das überzeugende moralische Anliegen, Rassismus zu bekämpfen und sich exemplarisch für einen mutmaßlich unschuldig verurteilten Angehörigen einer unterdrückten Minderheit einzusetzen, schließlich ja doch in gewisser Weise verkaufsfördernd und darum kommerziell kalkuliert gewesen sein könnten. Der große Erfolg, den der Song erzielte, spricht zumindest dafür, dass Bob Dylan einen Nerv getroffen hat. Der stark narrative Song führt den Rezipienten die Sicht Dylans und seiner Mitstreiter auf den Fall Carter vor Augen, manifestiert unter den gleichgesinnten Hörern

ihre Version der Geschichte, lädt als authentisch wirkender künstlerischer Beitrag zur Identifikation mit dem Anliegen ein und trägt durch das (vielleicht gerade auch gemeinsame) Hörerlebnis zur Selbstvergewisserung der Community bei. Angesichts der sich derzeit erneut offenbarenden Gegenwartigkeit von Rassismus, insbesondere bei der Polizei in den USA, ist der Song *Hurricane* überaus dafür geeignet, zeitgenössischen und gesellschaftspolitisch ambitionierten Musikern Inspiration zu bieten. Wenn diese Analyse dabei unterstützen kann, leistet sie mehr, als sie anfänglich versprochen hat.

KURZBIOGRAPHIE ELIAS WÖLLNER

Elias Wöllner studiert im Master Historische Musikwissenschaft sowie Musiktheorie mit Profil Kulturmanagement an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Er ist stellvertretender Geschäftsführer des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften e. V. (DVSM). Während seiner Schulzeit war Elias Mitglied des Dresdner Kreuzchores und der Dresdner Kapellknaben. Nach einem Bundesfreiwilligendienst im Notenarchiv der Sächsischen Staatskapelle Dresden begann er im Jahr 2015 sein Studium in Musikwissenschaft und Musikpraxis in Weimar. Einen ERASMUS-Aufenthalt absolvierte er im italienischen Cremona. Seit März 2023 ist Elias als Manager für das Alte-Musik-Festival GÜLDENER HERBST sowie die Thüringer Adjuvantentage tätig. Über seine Motivation, für StiMMe zu schreiben, sagt er:

„Seit Beginn meines Studiums fand ich es schade, dass Seminararbeiten oft nach einmaligem Lesen für die Benotung in der Schublade verschwinden. Deshalb finde ich es wunderbar, dass StiMMe dazu beiträgt, studentische Forschung sichtbarer zu machen und aufzuzeigen, welche Themen die junge Generation in der Musikwissenschaft beschäftigen.“

6 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Audiovisuelle Quellen

Dylan, Bob: „Bob Dylan – Hurricane (Official Audio)“, veröff. am 11.03.2019, https://youtu.be/bpZvg_FjL3Q, letzter Zugriff: 26.08.2021.

Sekundärliteratur

Appen, Ralf von/Doehring, André: „Analyse populärer Musik. Madonnas Hung Up“, in: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14), hrsg. von Ralf von Appen/Nils Grosch/Martin Pfeleiderer, Laaber: Laaber 2014, S. 219–240.

Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: „ABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung“, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 38), hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2012, S. 57–124.

Carter, Rubin „Hurricane“: *The Sixteenth Round. From Number 1 Contender to Number 45472*, New York: Viking Press 1974.

Detering, Heinrich: *Bob Dylan*, Stuttgart: Reclam³2009.

Griffin, Sid: *Shelter From the Storm. Bob Dylan's Rolling Thunder Years*, London: Jawbone Press 2010.

Kaiser, Ulrich: „Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1 (2011), S. 43–75.

Klein, Richard: „Ausdruck einer Stimme. Wie Bob Dylan singt“, in: *Musik & Ästhetik* 23/89 (2019), S. 60–78.

Markworth, Tino: *Bob Dylan*, Reinbek: Rowohlt 2011.

Wesche, Tilo: „Wenn ein Bär heult, dann erzählt er wirklich was“. Zur Narrativität bei Dylan und Cash“,

in: *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*, hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 160–181.

Wilentz, Sean: *Bob Dylan in America*, London: Bodley Head 2010.

Internetquellen

Blackman, Guy: „Freedom of expression comes out the winner when rock’s in the dock“, in: *The Age* (16.05.2007), <https://www.theage.com.au/technology/freedom-of-expression-comes-out-the-winner-when-rocks-in-the-dock-20070506-get4to8.html>, letzter Zugriff: 20.08.2021.

Filippo, Chet: „Hurricane’s Night: Bob Dylan, Joan Baez, More Bring Thunder to the Garden“, in: *Rolling Stone* (15.01.1976), <https://www.rollingstone.com/music/music-news/hurricanes-night-bob-dylan-joan-baez-more-bring-thunder-to-the-garden-233608/>, letzter Zugriff: 22.08.2021.

„Hurricane | The Official Bob Dylan Site“, <http://www.bobdylan.com/songs/hurricane/>, Sony Music Entertainment, letzter Zugriff: 26.08.2021.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Chromagramm

Abbildung 2: Spektrogramm

Abbildung 3: Tempoveränderung

ANHANG

FORMALER AUFBAU DES SONGS HURRICANE

(s. nächste Seite)

Zeit	Takte	Formteil	Funktion	Harmonik	Anmerkung/Text	
0:00	8	A	Intro	a / F - Loop	Sukzessives Einsetzen der Instrumente	
0:16	8	A	1. Verse	a / F - Loop	„Pistol shots ring out...“	
0:31	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„Here comes the story...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„For somethin' that he never done...“ ohne Chor
0:52	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
0:59	8	A	2. Verse	a / F - Loop	„Three bodies lyin' there...“	
1:13	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„I saw them leavin'...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And so Patty calls the cops...“ ohne Chor
1:33	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
1:40	8	A	3. Verse	a / F - Loop	„Meanwhile, far away...“	
1:55	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„When a cop pulled him over...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„In Paterson that's just the way...“ ohne Chor
2:15	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
2:21	8	A	4. Verse	a / F - Loop	„Alfred Bello had a partner...“	
2:36	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„And Miss Patty Valentine...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„So they took him to the infirmary...“ ohne Chor
2:56	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
3:03	8	A	5. Verse	a / F - Loop	„Four in the mornin'...“	
3:17	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„Yes, here's the story of the Hurricane...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„For somethin' that he never done...“ ohne Chor
3:37	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
3:44	8	A	6. Verse	a / F - Loop	„Four months later...“	
3:58	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„Remember that murder...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„You think you'd like to play ball...“ ohne Chor
4:18	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
4:25	8	A	7. Verse	a / F - Loop	„Arthur Dexter Bradley said...“	
4:39	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„You'll be doin' society a favor...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„We want to put his ass in stir...“ ohne Chor
4:58	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
5:05	8	A	8. Verse	a / F - Loop	„Rubin could take a man out...“	
5:20	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„Up to some paradise ...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And ride a horse along a trail ...“ ohne Chor
5:39	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
5:46	8	A	9. Verse	a / F - Loop	„All of Rubin's cards...“, verfrühter Taktbeginn	
6:00	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„And to the black folks...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And though they could not...“ ohne Chor
6:20	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
6:27	8	A	10. Verse	a / F - Loop	„Rubin Carter was falsely tried...“	
6:41	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„How can the life of such a man...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„To see him obviously framed...“ ohne Chor
7:01	4	A'	Interlude?	a / F / a / F	Violinsolo	
7:07	8	A	11. Verse	a / F - Loop	„Now all the criminals...“	
7:22	11	4	B	Chorus?	C / F / C / F	„That's the story of the Hurricane...“ mit Chor
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	„And give him back the time he's done...“ ohne Chor
7:41	8	A	Outro	a / F - Loop		
7:55	11	4		B	C / F / C / F	Zusätzlich mit Mundharmonika (bis zum Schluss)
					d / C / d / C (e) / a (F) / C / G	
8:14		A		a / F - Loop	Fadeout	

ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN



Was kommt eigentlich nach dem Studium? Welcher Master passt zu mir? Welche Berufschancen gibt es und wie komme ich dort hin?

Die Rubrik *Zukunftsperspektiven* soll Studierenden helfen, etwas Licht in das Dunkel der ‚Zeit danach‘ zu bringen. Anhand von Expert:inneninterviews können auf den folgenden Seiten authentische Erfahrungen anderer Musikwissenschaftler:innen nachgelesen werden. Zum einen kommen hier Masterstudierende zu Wort, um ihren Studiengang vorzustellen und universitäre Zukunftsperspektiven zu beschreiben. Zum anderen sprechen wir mit Personen, die die Universität bereits hinter sich gelassen haben und so Einblicke in die Berufswelt teilen können.

Natürlich sind dies nur Blitzlichter, die die vielfältigen Möglichkeiten nach einem Musikwissenschaftsstudium nicht zur Gänze abbilden, doch sollen sie hier zur Inspiration, Orientierung und Motivation dienen.



INTERVIEW MIT HELENA RITTLER

Interview geführt von Francesca-Maria Raffler am 20. Januar 2023

Sie arbeiten als Referentin der Pressearbeit und im Bereich Development an der Staatsoper Stuttgart. Wie kann man sich Ihre Tätigkeit vorstellen?

Sehr vielfältig auf jeden Fall. Kaum ein Tag ist wie der andere. Ich bin organisatorisch in der großen Kommunikationsabteilung der Staatsoper angesiedelt, in der wir acht Festangestellte und eine FSJ-Kulturstelle sind, und arbeite mittlerweile zu einem Teil ungefähr dreißig Prozent in der reinen Pressearbeit, so wie man sie sich klassisch vorstellt. Meinen Chef, der quasi den Bärenanteil erledigt, unterstütze ich in der Betreuung von Journalist:innen und verfasse natürlich auch Pressemitteilungen – alles, was zu klassischer Pressearbeit dazugehört. Zum anderen Teil habe ich eine Referentinnenstelle im Development, das 2019 an den Staatstheatern implementiert wurde. Das bedeutet 1,5 Stellen, die sich um Oper kümmern, und ich arbeite ungefähr zu siebzig Prozent fürs Development, in ganz unterschiedlichen Bereichen: Es geht also nicht nur um Fundraising und Sponsoring, womit wir zwar gestartet sind, aber vor allem darum, in Netzwerken zu denken, immer neue Kooperationspartner:innen in der Stadt zu finden und unsere Fühler in die Region auszustrecken. Wir vernetzen viele unterschiedliche Institutionen miteinander.

Sie haben Musiktheaterwissenschaft studiert. Wie kamen Sie auf die Idee, nicht die ‚herkömmliche‘ Musikwissenschaft zu studieren, sondern sich gleich zu spezialisieren?

Nach der Schulzeit – ich habe den Musikleistungskurs gemacht, ich glaube, das ist relativ klassisch – hatte ich erst vor, Musikwissenschaft zu studieren,

habe dann aber tatsächlich nach meinem Abitur 2014 ein FSJ-Kultur bei meinem jetzigen Arbeitgeber, der Staatsoper Stuttgart, gemacht; ein Jahr lang im Freiwilligendienst beim Staatsoperchor im Bereich Büromanagement. Da bin ich zum ersten Mal richtig damit in Berührung gekommen und darin eingetaucht, wie der Betrieb Opernhaus oder Theater an sich funktioniert. Dann habe ich eine Bekannte getroffen, die den Studiengang Musiktheaterwissenschaft in Bayreuth parallel zu meinem FSJ begonnen hatte und die mir davon vorschwärmte. Mich interessiert nicht nur die Musik – ich komme quasi aus der musikalischen Ecke – sondern vor allem Musik in Verbindung mit der Szene. Nun verstehe ich mehr von Inszenierungskonzepten, habe aber in meinem Studium schlussendlich begriffen, dass es mir gar nicht ums Verstehen allein geht, sondern letztlich um alle Emotionen, die man bei einer Operaufführung erreichen kann.

Was war für Sie das Prägendste, das Sie aus dem Studium mitnehmen konnten?

Ich empfand es als ein so großes Geschenk dieser Geisteswissenschaft (das spricht ja auch für die Musikwissenschaft an sich, nicht nur in Verbindung mit dem Theater), dass ich danach gespürt habe, wie sich mein Geist schon nach einem Bachelorstudium wirklich geöffnet hat; dass ich bereit bin, unterschiedliche Denkweisen zu implementieren und immer mit wachem Blick durch meinen Alltag zu gehen. Vor allem natürlich im beruflichen Kontext, aber auch im Privaten. Vier Jahre geisteswissenschaftliches Studium haben mich wirklich geprägt.

Wir haben ja schon Ihr FSJ angesprochen. Haben Sie zusätzlich noch weitere praktische Erfahrungen gesammelt?

Für mich war es im Studium besonders wichtig, Einblick in die Praxis zu haben. Ich glaube, sonst hätte ich mein Studium auch nicht ganz so gern gemacht. Es war total schön, in den Semesterferien wirklich unmittelbar zu sehen: Was kann ich mit meinem Wissen des vergangenen Semesters anfangen, wo hat mich das Studium schon weitergebracht. Und ja – um ehrlich zu sein, haben mir die Praktika, die ich absolviert habe, bei den Bayreuther Festspielen beispielsweise oder hier am Jungen Ensemble (das ist ein Kinder- und Jugendtheater in Stuttgart), und dann noch einmal an der Staatsoper hier, Sicherheit verliehen. Ich dachte: Gut, das hat mich bisher angesprochen, ich habe zu nichts Nein sagen müssen. Das hat mir die Angst genommen, nach dem Studium auf Jobsuche zu gehen. Zu wissen: Ja, der Einblick hat mir gefallen, das könnte ich mir vorstellen. Das hat mich auf jeden Fall bestärkt.

Würden Sie sagen, dass in Summe für Ihre Berufswahl die Praktika oder die Absolvierung des wissenschaftlichen Studiums entscheidender waren?

Beides in Summe, definitiv. Gerade ein letztes Praktikum, drei Monate an der Komischen Oper Berlin, hat definitiv den Bärenanteil zur Entscheidung beigetragen, dass es jetzt schlussendlich eine Ansiedlung in der Marketing-, Kommunikations- und Pressearbeit ist. Das hätte ich auch im Jahr zuvor noch nicht gedacht. Das hat mich am meisten gekitzelt, diese Ecke in der Marketingrichtung oder der Verschränkung von Kunst und Außenkommunikation. Während des Studiums hätte ich nicht sagen können: Das ist das, wohin ich gehen möchte. Am Schluss hat auf jeden Fall dieses Praktikum den Ausschlag gegeben. Aber in meinem Studium habe ich auch von den Lerninhalten relativ schnell verstanden, bis zu welchem Punkt ich gern selbst kreativ arbeite und ab welchem Punkt ich gerne die Verantwortung für einen gewissen Kreativanteil abgebe.

Würden Sie Ihre Studienerfahrung positiv hervorheben gegenüber anderen, die explizit ein Studium wie Musikjournalismus absolviert haben oder reines Marketing ohne gezielten Fokus auf Musik? Würden Sie da Ihren Vorteil durch das Studium

deutlich sehen?

Ja. Hmm... Also ich fühle mich auf jeden Fall gestärkt durch die Inhalte, die ich im Studium erlernt habe und profitiere wirklich täglich davon. Weil ich mich eben traue, mich auch auf inhaltlicher Ebene mit der Kunst, die wir hier an der Staatsoper machen, auseinanderzusetzen. Ich habe keine Berührungsängste und halte das für einen großen Vorteil. Der Rest im Kulturmarketing ist sehr viel ‚Hands on‘. Ich glaube, jede Institution, jede Führungskraft, bringt ihren eigenen Stil mit ein. Den Werkzeugkasten für die Arbeit, die ich jetzt mache, habe ich größtenteils in meinen letzten dreieinhalb Berufsjahren an der Oper erlernt oder ‚zusammengesteckt‘ bekommen. Aber die inhaltliche Saat für unser Endprodukt ‚Opernvorstellungen‘, die habe ich im Studium gesät und es ist wirklich eine stabile Basis. Ich glaube, ich wäre sehr viel verhaltener, was die Inhalte angeht, hätte ich das nicht zuvor auf wissenschaftlicher Ebene studiert.

Und würden Sie sagen, dass Ihnen bestimmte Fächer, Lehrveranstaltungen, im Studium gefehlt haben? Welche würden Sie eventuell empfehlen, wenn Sie die Möglichkeit hätten, im Curriculum mitzubestimmen?

Tatsächlich wurde unser Modulhandbuch, als ich im vierten Semester war, noch einmal neugestaltet und da durfte ich mich einbringen. Ich bin mit dem Studium in Bayreuth total zufrieden gewesen. Einzig, was ich jetzt im Nachhinein als Defizit sehe (das sollte aber nicht nur in diesem Studium angesiedelt werden), wäre ein offener Umgang, oder ein Safe-Space, in dem man auch ganz frei über Zukunftsängste und berufliche Vorstellungen sprechen könnte. Es gab immer wieder Anlass darüber zu sprechen, und mir und anderen Alumni ist aufgefallen, wie sehr uns diese Angst „Was kommt nach dem Studium?“, „Was kann überhaupt nach dem Studium kommen?“, „Welche Möglichkeiten habe ich?“ begleitet hat, und dass wir alle diese Ängste mit uns mitgetragen haben. Ich glaube, wir hätten unser Studium umso mehr genießen können, wenn wir uns diese Angst währenddessen schon hätten nehmen können. Aber rein auf fachlicher, inhaltlicher Ebene, hatte ich ein rundes Studium. Ich bin auch jetzt überaus dankbar, dass man – das wird ja auch an allen Universitäten gemacht – zum Thema Gender schon im Hochschulkontext sensibilisiert wurde. Ich hatte auch ein wunderbares

Seminar zum Thema Operette, in dem wir viel über *Race* und *Class* gesprochen haben, das sind auch Inhalte, von denen ich jetzt viel profitiere, weil die Berührungsgänge nicht so groß sind.

Das sind wirklich wichtige Themen, die gerade auch bei uns in der ersten Ausgabe unserer Zeitschrift, der ja eine freie Ausschreibung voranging, dominieren. Ich finde es sehr wichtig, dass Sie diese Zukunftsängste angesprochen haben, weil es genau dieser Punkt ist, an dem wir ansetzen wollen. Wir möchten den Studierenden Perspektiven aufzeigen, da gerade in den Geisteswissenschaften die Lage prekär ist. Würden Sie jetzt jungen Menschen – ich meine, ich höre Ihre Begeisterung heraus – heute noch dieses Studium empfehlen?

Rein meines, Musiktheaterwissenschaft? Ja, definitiv. Ich würde es nicht als Kaltstart empfehlen, sondern raten, mindestens vier Wochen vorher in einen Theaterbetrieb hineinzuschnuppern. Wenn es dann gefällt, würde ich mich für diesen Studienplatz bewerben. Denn die Theaterwelt ist schon ein eigener Kosmos, das muss einem schon schmecken. Die meisten, die ich kenne – ich betreue auch jetzt eine FSJ-Kulturstelle bei uns – haben im Praktikum wirklich Blut geleckt und sind im Bereich Kultur oder Oper geblieben oder sind, wie auch ich, zu diesem zurückgekehrt. Ich würde das Studium auf jeden Fall empfehlen, aber es ist wichtig, schon ein bisschen Einblick in eine Sache zu haben, die auch in der Praxis gefällt, damit man sich nicht nur auf die Wissenschaft fokussiert.

Welche anderen Perspektiven sehen Sie für Musiktheaterwissenschaftler:innen? In welche Richtung sind z. B. Ihre Kolleg:innen weitergegangen?

Vielfältig. Viele sind dabei geblieben und haben im Anschluss ein weiteres geisteswissenschaftliches Studium absolviert, zum Beispiel den Master in Theater- oder Musikwissenschaft. Es gibt auch viele, die danach noch Kulturmanagement studiert haben oder – wie ich – im Kulturmanagement arbeiten und es nicht studiert haben. Viele haben auch direkt nach dem Bachelor Arbeit gefunden: in der Musik- oder Musiktheatervermittlung sowie in der Pädagogik. Es gibt Dramaturg:innen, auch Alumni, die mittlerweile in der Regie tätig sind. Eine gute Freundin und ehemalige Kommilitonin von mir hat danach Herrenschneiderin gelernt und hat sich damit auf einen anderen, eher visu-

ellen Teil im Theater fokussiert. Viele sind in der Kultur geblieben, manche haben auch noch weiter die Fühler ausgestreckt. Soweit ich es weiß, sind aus unserem Netzwerk auch alle beruflich untergekommen.

Und wenn Sie Ihre Aussagen im Zusammenhang damit betrachten, dass immer wieder der angebliche ‚Abstieg‘ des Musiktheaters, besonders der Oper, thematisiert wird? Die Behauptung, dass es weniger Interesse bei jungen Leuten gäbe, was sich durchaus gesellschaftlich widerspiegelt? Glauben Sie, dass Ihr Berufsfeld in irgendeiner Form bedroht ist?

Nein. Ich denke nicht, dass mein Berufsfeld bedroht ist. Ich kann nur für Stuttgart sprechen, ich bin auch gebürtige Stuttgarterin und hier an meinem Heimatopernhaus angestellt. Oper ist schon immer ein ‚Luxusprodukt‘ gewesen und auch historisch gewachsen. Und trotzdem ist Kultur, Musiktheater, Nahrung für alle und es ist daher wichtig, dass wir in Zukunft die Vermittlung stärken und Menschen Oper und Musiktheater nahebringen. Speziell im Raum Stuttgart gibt es einen großen Kulturraum, hier wird sehr viel Wert auf kulturelle Bildung gelegt und ich sehe keinen Abstieg. Auch rein zahlentechnisch lässt sich an unserem Opernhaus kein krasser Rückgang ablesen. Ja, Leute, die Musiktheater konsumieren, das waren noch nie 80 Prozent der gesamten Stadtbevölkerung. Es ist schon eine Art Nische, aber die wird sich halten. Es ist wichtig, dass wir den Raum öffnen, uns alle um Publikumsentwicklung kümmern, und darum, dass wir in der Praxis mit Leidenschaft weitermachen. Ich arbeite ja jetzt in der Pressearbeit und wir spüren in diesem Bereich im letzten Jahr große Veränderung, gerade was überregionale Medien und Berichterstattung angeht, da tut sich was. Die Medienlandschaft verändert sich sehr stark, im Print und dadurch auch online. Und ich glaube, auch Berufe am Theater verändern sich durch das, was gesellschaftlich passiert. Mal gucken, was ich in zwei Jahren oder fünf Jahren arbeite, wohin sich da der Fokus verlagert.

Erlauben Sie eine sehr persönliche Frage: Wie sehen Sie die Vereinbarkeit einer Tätigkeit im Kulturbereich mit Privatleben und Familie? Ist das problematisch?

Dazu kann ich privat von mir sprechen. Mir geht es gerade sehr gut. Mir ging es aber auch schon einmal schlechter. Bei mir wurde vor zwei Jahren eine Depression diagnostiziert und ich war auch ein Jahr lang in Therapie. In den ersten zwei Berufsjahren ist mir dieser Theateralltag und die Vereinbarkeit von Beruf und Familie wirklich schwergefallen. Ich glaube, das ist ein generelles Berufseinstiegsproblem und dann auch eine Sache, die der Theaterbetrieb mit sich bringen kann. Man hat einen Vertrag, der keine festgeschriebene Wochenstundenzahl hat, sondern einen zeitlichen Rahmen. Mithilfe der Therapie habe ich gelernt, Grenzen zu setzen, Feierabend zu machen und die Arbeit Arbeit sein zu lassen. So kann ich meinen Beruf super mit meinem Privatleben verbinden. Alles in allem denke ich, dass es gerade bei uns im Betrieb auch ein Umdenken gibt. Ich habe viele Kolleg:innen, die großen Wert darauf legen, ihr Privatleben nicht hintanzustellen; es gibt die alte Schule und neue Schule, auch im Theaterbetrieb. Und das ist schön. Wir tauschen uns viel aus und verändern Schritt für Schritt Dinge, die uns vieles erleichtern. Aber wenn Beruf auch Berufung ist, dann ist es erst einmal auch der eigene Job, sich zu überlegen, wo sind meine persönlichen Grenzen, und sich darauf zu fokussieren, dann kommt das Umfeld ohnedies mit dazu.

Es ist erfreulich zu hören, dass auch hier ein starker Wandel stattfindet und Ihnen vielen Dank, dass Sie so persönlich darüber sprechen.

Es ist mir total wichtig. Ich glaube, es geht vielen so.

Zum Abschluss noch eine Frage: Wenn Sie derzeit Studierenden, die in diesem Bereich arbeiten möchten, Tipps mitgeben müssten, was wäre das Wichtigste? Was hätten Sie selbst gern zuvor gewusst?

Tipp Nummer 1: Auf jeden Fall neugierig sein. Wenn ihr die Möglichkeit, natürlich auch Zeit und Geld habt, Einblicke zu gewinnen, also Praktika und Hospitanzen zu machen, überlegt euch gut: Wo würde ich gern einmal sein, wo will ich einmal hin. Oft sind Praktika ja nicht ausgeschrieben. Ich glaube, alle Betriebe freuen sich sehr über Initiativbewerbungen. Also einfach losschnuppern und gucken, was schmeckt mir, was interessiert mich, was reizt mich. Und immer im Miteinander. Ich selbst habe mich viel mit Kommiliton:innen ausge-

tauscht. Über Ängste zu sprechen ist anfangs nicht so leicht, es wird besser. Über berufliche Ängste sprechen, Erfahrungen teilen und sich den Erfolg gönnen, wenn man das zu dem Zeitpunkt schon kann. Das ist das, was ich gerne mitgeben möchte. Die Türen stehen immer offen an den Theatern, die ich kennengelernt habe. Selbst wenn du am Schluss merkst, dass das doch nicht so deins war und du lieber woanders hinmöchtest, ist es die Erfahrung doch wert, in die Praxis einzutauchen.

Helena Rittler,
Referentin Pressearbeit / Development
bei der Staatsoper Stuttgart



INTERVIEW MIT MARLON REGENER

Masterstudent Musikwissenschaften an der Uni Osnabrück
Interview geführt von Janica Dittmann am 27. Januar 2023

In dieser Rubrik wird in jeder Ausgabe eine Universität vorgestellt, an der Musikwissenschaften oder ein verwandtes Fach studiert werden kann. Interviews mit derzeitigen Studierenden geben einen Einblick in den Uni-Alltag und verraten vielleicht die ein oder andere Perspektive, die die Selbstbeschreibung der Uni vermissen lässt.

Hier erzählt Marlon Regener von seinem Masterstudium der Musikwissenschaften an der Universität Osnabrück.

Fangen wir mit den Basics an: Wo studierst du Musikwissenschaften und welchen Abschluss strebst du gerade an? Gibt es ein Zweitfach und wenn ja, welches?

Angefangen habe ich das Studium der Musikwissenschaften an der Universität Greifswald in einem sehr kleinen, familiären Musikinstitut mit kirchenmusikalischem Schwerpunkt. Im Zweitfach habe ich damals Geschichte studiert und beides mit dem Bachelor of Arts abgeschlossen. Aktuell studiere ich im Fachmaster Musikwissenschaften an der Universität Osnabrück, lege dabei meinen Fokus auf Musiktechnologie. Ich schreibe zurzeit meine Masterarbeit und beende bei positivem Ausgang das Studium im Februar 2023.

Wo liegt der Schwerpunkt deines Instituts und wie spürt man ihn im Uni-Alltag?

Der eigentliche Schwerpunkt der gesamten Universität Osnabrück liegt auf der Lehrerbildung, was auch im Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an allen Ecken zu spüren ist. Ungeachtet

meines persönlichen Schwerpunkts musste ich so auch musikpädagogische Seminare besuchen, bei welchen ich stets in der Minderheit war. Davon abgesehen unterteilt sich das Institut in einen musikhistorischen, einen musikpsychologischen und einen musiktechnologischen Schwerpunkt. Letzterer legt momentan stark zu und ist auch in der Lehrerbildung fester Bestandteil der Ausbildung. Es wird zurzeit diskutiert, zusätzlich einen rein musiktechnologischen Studiengang zu etablieren, was aber noch in den kleinsten Kinderschuhen steckt.

Was war dein liebstes Seminar im Studium und was hat es so besonders gemacht?

Mein liebstes „Seminar“ war im Grunde eine Prüfungsleistung einer Vorlesung der Musiktechnologie. Hier durften wir völlig frei eine kreative Studioproduktion erstellen, welche schließlich die ansonsten obligatorische Hausarbeit als Prüfungsleistung ersetzt. Ein weiterer schöner Anreiz ist, dass es jedes Jahr für die beste Studioproduktion einen Preis zu gewinnen gibt, welcher mit 600€ gar nicht mal so schlecht dotiert ist.

Welcher Aspekt aus der Selbstbeschreibung der Uni (Homepage etc.) stimmt evtl. nicht so ganz?

Die Beschreibung des Studiengangs MA Musikwissenschaften suggeriert die Möglichkeit, studienbegleitend Instrumentalunterricht zu erhalten. Das ist für Fachmaster allerdings ausgeschlossen! Alle Ressourcen in diesem Bereich gehen einzig und allein an die Lehramtsstudierenden und Bachelor.

Welche Weiterbildungsmöglichkeiten abseits des

Hauptstudiums gibt es?

Parallel zum Studium kann in jedem Fachgebiet bei einem der zahlreichen Forschungseinrichtungen zusätzliche Erfahrung gesammelt werden. Ich war selbst während dem Master im MTDML (Music Technology an Digital Musicology Lab) tätig, was sich besonders mit digitaler Signalverarbeitung und Machine Learning (KI) beschäftigt.

Beschreibe deinen Studiengang mit drei Worten!

Umfangreich, Zusammenhalt, pädagogisch.

Hast du schon Pläne für die Zeit nach dem Studium?

Nachdem ich im kommenden Monat mein Studium abgeschlossen habe, bleibe ich zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Vollzeit am Institut.

Welche Erfahrungen aus dem Studium waren für deine Master- bzw. Jobsuche besonders hilfreich?

Für mich werden insbesondere meine Beteiligung an wissenschaftlichen Veröffentlichungen und dem daraus resultierenden Netzwerk hilfreich sein.

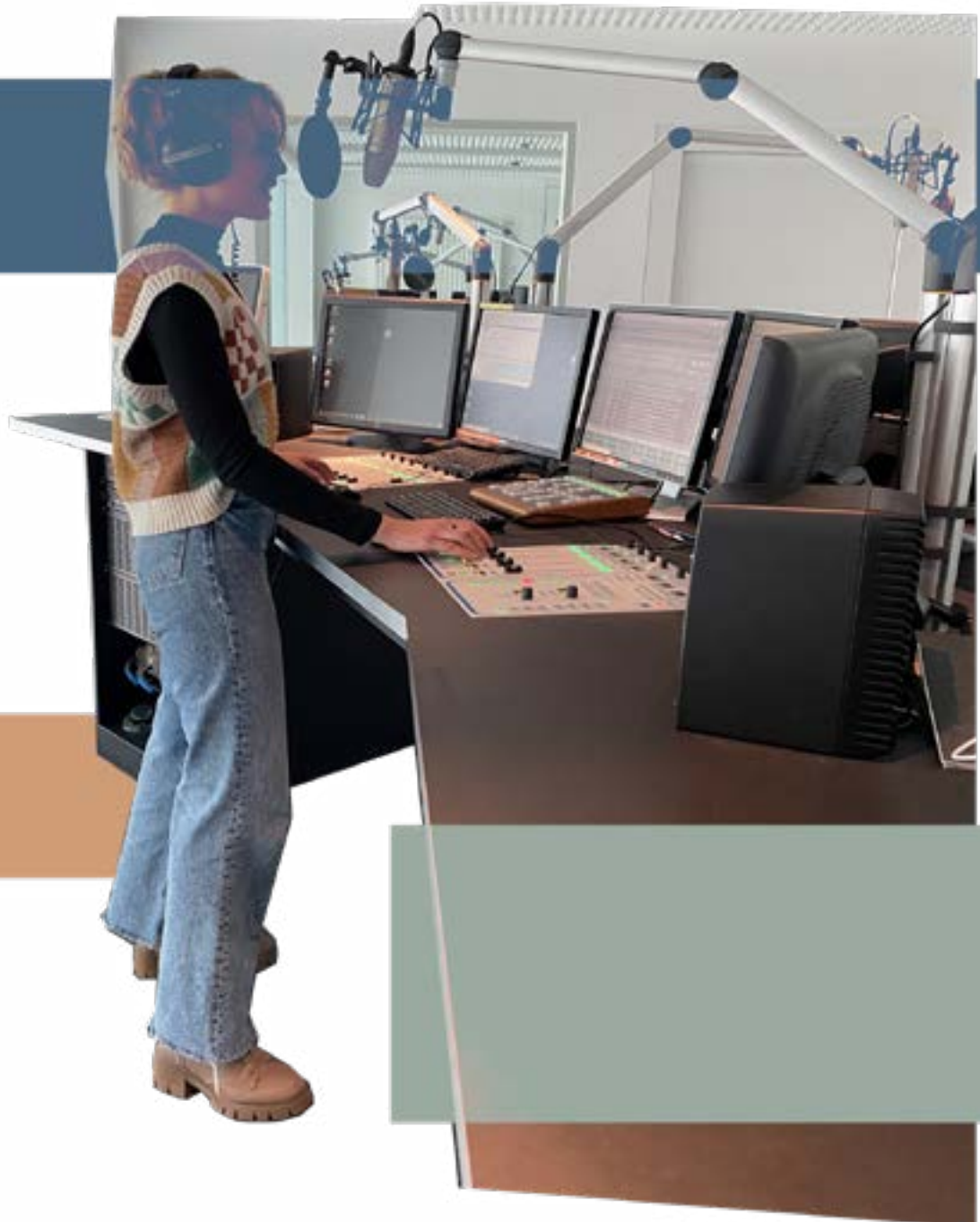
Neben dem Studium, was spricht für den Standort Osnabrück?

Super studentisch, großartige Kaffeekultur, spannende historische Vergangenheit der Stadt und perfekte Lage für Naturliebhaber mitten im Gebiet des Teutoburger Waldes.

Was möchtest du zum Abschluss noch unbedingt loswerden?

Egal, was genau ihr in der Musikwissenschaft macht, beschäftigt euch unbedingt auch mit Musiktechnologie! Es lohnt sich!





REZENSIONSSPARTE

The image features a large, abstract graphic design. A horizontal band at the top contains the text 'REZENSIONSSPARTE' in white, bold, sans-serif font against a dark blue background. Below this, the background is a collage of overlapping, semi-transparent geometric shapes in various colors including shades of blue, purple, green, and brown. On the right side, a portion of a typewriter keyboard is visible, showing several keys and the carriage area. The overall aesthetic is modern and artistic.

Braucht es eine weitere Rezensionssparte in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift im deutschsprachigen Raum? Dieser Frage haben wir uns gestellt und kamen zu dem Ergebnis, dass es durchaus Platz für eine weitere solche gibt. Uns wurde allerdings auch klar, dass wir nicht ‚eine weitere‘ Rezensionssparte neben all den anderen sein wollten, sondern dabei die Chancen eines Projekts wie StIMMe nutzen. Natürlich kann man von Studierenden noch nicht denselben breiten Überblick über ein spezielles Themengebiet erwarten, wie ihn Personen aus weiter qualifizierteren akademischen Karrierestufen haben. Gerade dies bietet allerdings die Möglichkeit, andere Aspekte weiter in den Vordergrund zu rücken, die besonders aus einer didaktisch-studentischen Perspektive relevant sind. Sind die Informationen einer Publikation so gut und verständlich dargestellt, dass sie nicht nur besonders spezialisierte Zielgruppen zu einem Erkenntnisgewinn führen? Hilft die Art der Formulierung auch Studierenden in das Thema einzutauchen oder stellt sie eher unnötige Hürden auf? Welches Potential hat das Buch für die akademische Lehre? Diese Rezensionssparte soll so gleichzeitig den Rezensierenden erste Erfahrungen mit dem Verfassen derartiger Texte geben, Studierende über das Lohnen oder Nicht-Lohnen einer bestimmten Lektüre aufklären und Lehrenden die Chance geben, über verschiedene Lehrwerke aus Perspektive derer zu hören, für die sie gemacht sind.



REZENSION (JAKOB UHLIG)

Ulrich, Thomas: *Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer*, Köln: Böhlau 2017.

Als vermittelter Gegenstand bergen Opern eine ganze Reihe an Fallstricken für die didaktische Heranführung an Studierende. Nicht nur handelt es sich bei Musiktheaterstücken generell um kompositorische Werke, die schon im bloßen Umfang in aller Regel die meisten anderen Werkformen in weitem Maße überschreiten: Sie fordern dabei durch Libretto und Inszenierung auch noch die Beachtung diverser anderer künstlerischer Aspekte, deren konzise Zusammenfassung nicht eben leicht gelingen will. Es überrascht wenig, dass verschiedene Opernführer deswegen auch ganz unterschiedliche Fokuspunkte setzen. *Reclams Opernführer* etwa versucht zahlreiche Werke in einer Mischung aus Komponist:innen-Biographie, Handlungszusammenfassung und Einordnung ihrer musikalisch-geschichtlichen Bedeutsamkeit ausgewogen zwischen den verschiedenen beachtenswerten Parametern einzupendeln, wobei gerade der musikalische Aspekt in seiner Konkretisierung doch meist hinter dem inhaltlichen zurückbleibt.¹ Ulrich Schreibers Reihe *Opernführer für Fortgeschrittene* wiederum zielt deutlicher darauf ab, „eine Geschichte des Musiktheaters“ zu sein, wie es im Untertitel formuliert ist, und räumt so der Handlung einzelner Werke zugunsten ihrer musikhistorischen Wirkungsgeschichte deutlich weniger Platz ein.² Die Kapitel zu einzelnen Stücken werden außerdem flankiert von allgemeingeschichtlichen Abschnitten, die das Gezeigte in einen großformalen Kontext einordnen sollen.

Die Gegenüberstellung solcher Sammelbände mit Überblicksanspruch zu einem Buch über ein einzelnes Werk mag zunächst unausgeglichen und wenig zielführend erscheinen. Doch die Herausforderung, der sich Thomas Ulrich bei der Zusammenfassung von Karlheinz Stockhausens *LICHT-*

¹ Rolf Fath: *Reclams Opernführer*, Ditzingen: Reclam ⁴¹2017.

² Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Band 1–3/III, Kassel: Bärenreiter 1988–2006.

Zyklus stellen muss, kann aus vielerlei Hinsicht als interessanter Fall betrachtet werden, um über die Didaktik der Opernvermittlung im Generellen zu sprechen. Schließlich verbirgt sich etwa das eingangs erwähnte Problem des beträchtlichen Umfangs von Opernwerken hier in höchst überspitzter Form, beinhaltet *LICHT* doch gleich sieben Opern mit einem Gesamtumfang von etwa 29 Stunden. Die verschiedenen künstlerischen Ebenen werden darüber hinaus ebenfalls zu einem multisensorischen Erlebnis maximiert: Stockhausens ‚kosmisches Welttheater‘ verlangt nicht nur die Erläuterung von Musik und Libretto, sondern auch etwa von klar ausdefinierten Farbschemen, in die Partitur eingeschriebenen Bewegungsabläufen und sogar Gerüchen. Gleichzeitig sieht sich Ulrich mit einem Werk konfrontiert, in dem er mit den oftmals herangezogenen Zusammenfassungen der Handlungen kaum weit kommen wird, ist die Gesamthandlung doch im Trend vieler Opern des 20. und 21. Jahrhunderts in *LICHT* allenfalls noch in äußerst abstrakter Form auszumachen.

Einer allgemeinen Einführung in Grundkonzepte des Gesamtwerks folgen Abschnitte über jeweils eine der sieben Opern. Diese sind nicht nach der Reihenfolge der sieben Tage der Woche gegliedert, die jeweils den Titel der Stücke bilden und vom Komponisten auch als in dieser Chronologie aufzuführende Werkfolge konzipiert wurden, sondern nach ihrem Kompositionszeitpunkt geordnet. Dadurch gibt sich der Autor Raum, die Stücke nicht nur in ihrer inhärenten künstlerischen Konzeption zu betrachten, sondern gleichzeitig auch noch musikgeschichtliche Aspekte der Werkgenese mit einzuflechten. Besonders die Betrachtung der Stücke an sich zeichnet hier aber die charakteristische Erzählform des Buches aus, die diametral etwa gegenüber dem eingangs vorgestellten Opernführer aus dem Hause Reclam steht: Anstatt Handlung, Musik und inszenatorische Aspekte klar zu separieren, bringt Ulrich sie alle gemeinsam in konsequenter Engführung durch den Verlauf der Stücke. Wenn eine Opernfigur so etwas zur Handlung beiträgt, dann wird im gleichen Atemzug auch immer erzählt, wie dies klanglich umgesetzt ist und welche weiteren Aspekte möglicherweise noch eine Rolle spielen. Die so durch reine Schriftlichkeit entstehende Plastizität des Beschriebenen ist durchaus als Resultat der Werkkonzeption von *LICHT* zu lesen, denn Stockhausen selbst betonte die Untrennbarkeit aller Parameter seines Werks,

indem er behauptete, die Musik selbst beinhalte bereits „alle Personen und Charaktere“.³ Die daraus resultierende Nachvollziehbarkeit des Ineinandergreifens der verschiedenen Aspekte der Opern ist aber eine wünschenswerte Eigenschaft, die man sich auf didaktischer Ebene auch für viele andere Werke wünschen würde und die dafür sorgen könnte, den Gegenstand gerade solcher selten in realen Inszenierungen zu sehenden Opernwerke wirkungsvoller zu vermitteln.

³ Rudolf Frisius: *Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche*, Band 1, Mainz: Schott 1996, S. 356f.

REZENSION (TILL JONAS UMBACH)

Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze (BV 309), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012.*

In diesem Grundlagenwerk erfährt man, was ein Ton ist (S. 10ff.), woraus eine Geige besteht (S. 245f.) oder wie man eine Kadenz bildet (S. 160ff.).

Schon manch eine und einer haben sich mit diesem Buch auf die Aufnahmeprüfung vorbereitet. Aber auch im Studium kann sich die Lektüre lohnen. So bietet das Kapitel „Von den Akkorden und den harmonischen Verwandtschaften“ eine gute Einführung in die funktionale Harmonielehre. Und in dem Kapitel „Von den Grundlagen der Musik“ werden die physikalischen Eigenschaften von Klängen erläutert.

ABC Musik ist mit seinem umfangreichen Sachregister aber auch vorzüglich als Nachschlagewerk geeignet. In dem Buch kann man nachlesen, aus welchen Intervallen die Obertonreihe besteht (S. 11ff.) oder wo die zwei Halbtonschritte der phrygischen Tonleiter liegen (S. 141). Man kann aber auch schnell die Tonumfänge der Instrumente für die Orchestration nachschlagen (S. 246ff.).

Dabei sind auch die zahlreichen Übersichtstabellen hilfreich, die beispielsweise einen Überblick über Akkordtypen (S. 353) oder die Generalbassziffern (S. 351) bieten. Zudem gibt es am Ende jedes Kapitels Fragen, mit deren Hilfe das eigene Leseverständnis überprüft werden kann. Allerdings gibt es keine Lösungen zur Überprüfung, weshalb sich die Lektüre zum Selbststudium nur bedingt eignet.

Ziegenrucker schafft es immer wieder Fachbegriffe kurz und gut verständlich zu erklären.¹ Das gelingt auch, weil er meistens den historischen und gesellschaftlichen Kontext ausklammert. Beispielsweise erklärt der Autor den Unterschied zwischen

¹ Auch wenn viele Fachwörter verwendet werden, die nicht immer erklärt sind.

konsonanten und dissonanten Intervallen damit, dass „[j]e kleiner das sog. Schwingungszahlenverhältnis, desto höher der Verschmelzungsgrad [ist], am stärksten [ist der Verschmelzungsgrad] also bei den ‚vollkommenen‘ Konsonanzen Prime (1:1) und Oktave (1:2)“. (S. 106)

Allerdings ist die Unterscheidung zwischen konsonanten und dissonanten Intervallen nicht allein durch den Verschmelzungsgrad ihrer Töne zu erklären, denn „manche Intervalle [...], wie die Terzen und Sexten in der Antike und im frühen MA. [Mittelalter], sind nicht immer Konsonanzen gewesen. (Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß man im MA. den Verschmelzungsgrad der Terz nicht wahrgenommen habe; daß sie trotzdem nicht als Konsonanz galt, zeigt, daß der Verschmelzungsbe-griff zur Bestimmung der Konsonanz [und Dissonanz] nicht genügt.“²

Es wird hier deutlich, dass Ziegenruckers Erklärungen didaktisch reduziert sind. Dies sollte man nicht vergessen, wenn man es für wissenschaftliche Betrachtungen heranziehen will.³ Für den ersten Einstieg und die Praxis ist die Lektüre einer neueren Ausgabe (nach 2009) aber sehr zu empfehlen, die in den meisten Bibliotheken zu finden und gebraucht schon für wenig Geld zu haben ist.⁴

² Carl Dahlhaus, SL: Art. „Konsonanz-Dissonanz. Begriffsbestimmung“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17234>.

³ Hier sind die Artikel in der *MGG2* oder dem *Riemann Musiklexikon* zu empfehlen.

⁴ Das Werk erschien bereits 1977 beim VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig. Im Westen war das Werk unter dem Titel *Allgemeine Musiklehre. Mit Fragen und Aufgaben zur Selbstkontrolle* bei Schott's Söhne käuflich. 1997, nach der Wende, überarbeitete und ergänzte Ziegenrucker das Werk und veröffentlichte es bei Breitkopf & Härtel.



Die Premiere ist immer nur der Anfang. Auch für die zweite Ausgabe von StIMMe suchen wir wieder Beiträge von Musikwissenschaftsstudierenden aller Studienstufen bis einschließlich zur Promotion. Nachdem wir bereits für die Erstausgabe eine Vielzahl von spannenden Arbeiten aus den unterschiedlichsten Themengebieten erhalten haben, suchen wir auch für das im Herbst 2023 erscheinende Journal wieder Artikel aus frei wählbaren Gebieten der Musikwissenschaft. Ob historische, systematische, musikethnologische, musiktheoretische oder interdisziplinäre Ansätze, ob Populärmusik, gregorianischer Choral, Jazz oder indische Ragas – Hauptsache, du zeigst uns, welche spannenden Blickwinkel studentische Forschung liefern kann!

Mit der Erstausgabe von StIMMe haben wir im deutschsprachigen Raum erstmals eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift geschaffen, die exklusiv von Studierenden gestaltet wird. Eine solche Plattform ist nicht nur für den intensiven und frischen Diskurs über den Gegenstand Musik von zentraler Bedeutung, sondern spielt auch für die Entwicklung der musikwissenschaftlichen Fachdisziplin eine entscheidende Rolle. Wie viele Geisteswissenschaften sieht sich auch die Musikwissenschaft mit tiefgreifenden Herausforderungen konfrontiert. Seit Jahren sinkende Zahlen von Studienanfänger:innen fordern eine Reflektion über die grundlegende Konstitution von Gegenstand, Methodik und gesellschaftlicher Relevanz des Fachs mit zunehmender Dringlichkeit – und gerade die junge Generation von Nachwuchswissenschaftler:innen kann in diesem Kontext die Impulse liefern, die die Richtungsweisung dieses Wandels entscheidend mitbestimmen. StIMMe sorgt

dafür, dass diese Anstöße schon frühzeitig gehört werden. Frische Ideen halten jede Wissenschaft am Leben – es liegt an uns allen, sie zu liefern.

Wieder suchen wir nach Beiträgen aus sämtlichen Teilbereichen der Musikwissenschaft. Sowohl Historische als auch Systematische Musikwissenschaft, Musikethnologie, Musiktheorie sowie alle sonstigen angrenzenden Disziplinen des Fachs sind bei uns willkommen. Eingereichte Aufsätze sollen studentische Forschungsergebnisse präsentieren und so neue spannende Perspektiven sichtbar machen, die im Fach bisher unerhört geblieben sind. Thematisch sind dabei absolut keine Grenzen gesetzt.

Aufsätze können bis zum 21.05.2023 mittels unseres Einreichungsformulars eingereicht werden. Einsenden dürfen ausschließlich Studierende mit Bezug zur Musikwissenschaft in sämtlichen Studienstufen, vom Bachelor bis einschließlich zur Promotion. Die angenommenen Beiträge werden von der Redaktion sowie einem wissenschaftlichen Beirat geprüft und mit Verbesserungsvorschlägen versehen. Bitte achtet bei der Erstellung eurer Texte auf die Vorgaben im [hier einsehbaren Style Sheet](#). Eine Rückmeldung über Annahme oder Ablehnung werden wir voraussichtlich Mitte Juni versenden.

Bei Fragen wendet euch bitte per E-Mail an info@stimme-magazin.de.



Musikwissenschaft
hört nie auf