

Beate Flath
Christoph Jacke
Manuel Troike
(Hrsg./Eds.)



TRANS — FORMA TIONALPOP

Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)
Übergänge, Brüche und Krisen in Popular Music (Studies)

Beate Flath, Christoph Jacke, Manuel Troike (Hrsg./Eds.)
Transformational POP:
Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)

~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2

Editorial Board:

Stefanie Alisch (Berlin), Sarah Chaker (Wien), Roman Duffner (Linz), Dietmar Elflein (Braunschweig), Christoph Jacke (Paderborn), Steffen Just (Bonn), Andreas Schoenrock (Bern), Monika E. Schoop (Lüneburg), Lukas Schumacher (Paderborn), Bernhard Steinbrecher (Innsbruck), Sean Prieske (Berlin)

Gefördert von / *Funded by*



© 2022 IASPM D-A-CH, Berlin

www.iaspm-dach.net

www.vibes-theseries.org

Layout: Claudia Schacher, Wien

Cover: Philip Kersting, Paderborn

ISSN 2748-6389

Inhalt / Contents

7

Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies) – Introduction

Beate Flath, Christoph Jacke, Manuel Troike

Pop and Academia

19

Zwischen teilhaben und Teil sein.

Ein Gespräch über kulturelle Teilhabe im Kontext transdisziplinärer Forschung

Beate Flath, Maryam Momen Pour Tafreshi

33

Kommuniziert Euch!? Externe Wissenschaftskommunikation und Popular Music Studies – ein Diskussionsanstoß

Chris Kattenbeck, Svenja Reiner, Daniel Suer

49

Too little, too late?

Higher Popular Music Education Reforms as a Strategy of Decoloniality for the Progress and Preservation of Ecuadorian Minorities – the Case of the LAM-UCE Program

Abner Pérez Marín

63

Über Bässe in der Magengrube, flatternde Hosen und affizierte Körper: Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung

Steffen Just

Pop and Environmental Climate Transformations

89

Sustainability, Solutionism, and the Problem of Music.

Kyle Devine interviewed by Christoph Jacke

Kyle Devine, Christoph Jacke

101

**„Death of Mother Earth, Never a Rebirth“?
Zum Verhältnis von Musik, Klimawandel und
ökologischer Nachhaltigkeit**
Wolf-Georg Zaddach

121

**Spaceship Earth and its Soundscapes.
Latency Problems of International Ecological
Conflicts in Pop Music**
Thorsten Philipp

139

**Reconstructing Future Visions from the Past:
Pop Music Imagining Digitization and Cybernation**
Oliver Zöllner

Pop – Policy – Polity – Politics

165

**Transformational POP: Die „Identitäre Bewegung“ als
juvenil-urbane Kulturrevolution von rechts**
Ingo Zander

179

**Transformations of the National —
Rammstein’s “Deutschland” as a Provocation
of German History**
Lea Espinoza Garrido, Jan-Peter Herbst, Christoph Jürgensen, Imma-
nuel Nover, Matthias Schaffrick, Melanie Schiller, Anna Seidel, Eva
Stubenrauch, Kerstin Wilhelms

205

**Popular Music, Forced Migration from Syria, and Welcome Culture
in Germany and Austria**
Anja Brunner

225

**Contradict – Ideas for a New World
A Talk between Thomas Burkhalter and Manuel Troike
about the Documentary Film *Contradict***
Thomas Burkhalter, Manuel Troike

Pop and Public / Published Opinion(s)

233

Hoffnung POP:

**Publizistisch-gestalterische Arbeits- und Lebensmodelle
im postdigitalen Zeitalter unter Berücksichtigung der
transformierenden Rahmenbedingungen.**

**Drei beobachtend-teilnehmende Fallstudien vor dem Hintergrund
einer gemeinsamen Forschungsperspektive**

Tanja Godlewsky, Christoph Jacke, Stefanie Roenneke, Thomas Venker

Pop, Memories, Histories, and the Archives

265

Socialism in the Wires?

The Production of the Electronic Organ Vermona Formation 1 (1980)

Alan van Keeken

285

**“Finally Real”. The Vinyl Record Collection of a lesbian
Musician as an alternative Popular Music Narrative**

Holger Schwetter

303

Autor*innen / Authors

Beate Flath, Christoph Jacke, Manuel Troike

Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies) – Introduction

Transformations of various kinds have always shaped cultures, societies, and sciences – triggered, for example, by wars, revolutions, shifts in social orders, pandemics, etc. They lead to uncertainty and social upheaval, but also to innovation and change. The preparations for this publication are accompanied by multiple crises and transformations, the preliminary endpoints of which cannot yet be foreseen. The dramatic consequences of global warming, the Covid-19 pandemic and Russia's war of aggression on Ukraine form the backdrop against which we are negotiating transformations, transitions, breaks, and crises in Popular Music (Studies).

Already in the course of planning of the [4th Biennial IASPM D-A-CH Conference](#), which originally should have taken place in October 2020 at Paderborn University/Germany neither the IASPM D-A-CH Executive Committee, the Advisory Board nor the local host committee had imagined that the thematic focus would be so concrete and pervasive. The Covid-19 pandemic shattered our cultural practices in all areas of life. Since then, a lot of exceptional measures and such as physical distancing have become social routines (Ahrens 2022) and show immense effects on popular music cultures (e.g., concerts and festivals, party culture etc.).

The crises mentioned here, and their effects must be seen in the context of a social climate that is increasingly characterized by populisms, exclusion, media echo chambers and an aggressive culture of discussion. Pop music cultures are a central part of these developments by thematizing, parodying, relativizing, or reinforcing them. Thus, science is also challenged to address these dynamics and changes. For example, the Department of Music/Popular Music and Media at Paderborn University organized a series of talks, artistic performances and paper presentations by researchers, artists and journalists called "[Druckwellen](#)" ('blast waves') in Spring and Summer 2019. It dealt with cultural escalations and escalations of culture, especially popular cultures, such as Gangsta Rap, right-wing populism, and freedom of the arts (see Flath et al. 2022).

All those public and private, shared and individual cultural phenomena, climate changes, transitions, breaks, and crises in a broader sense led the local committee to developing the idea and concept of the conference: "Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)" which was finally held online in March 2021 with ca. 300 participants. Not only the worlds of popular music, media, journalism, management, politics, and academia are steadily changing. That seems obvious. But the 'one world' is massively and irreversibly transforming in which these different fields themselves, and in interconnected ways, are changing and interacting (Leggewie and Welzer 2016; Goehler 2020; Aarts et al. 2021; Ahlers and Herbst 2021; Czech, Kumpel, and Müller 2021; Welzer 2021; Morrow et al. 2022).¹

As the German transformational sociologist Jörn Ahrens (2022) has written in his essay about these kinds of phenomena: If these breaks, changes and transformations will lead to a new governmental regime and 'new normality' and how this will affect different groups of societies and societies as a whole will have to be discussed. Which is why one can look at this

1 See also the Call for papers of the XXII Biennial International Conference of IASPM on "Popular Music in Crisis" (Minneapolis/Minnesota USA, 2023) <https://iaspm-us.wildapricot.org/IASPM-International-2023> (18th September 2022)

publication as a kind of ‘interim report and conclusion’ observing the transformations of our constructed social normalities in the sense of everyday realities, routines, conventions, and cultures. As Ahrens argues, the often-used key term ‘New Normality’ with capital letters is a kind of expression and cipher for social disturbances and crises (Ahrens 2022, 9). No one is really knowing what the new normality will look like but it seems to be fact that the cultural narrative of an ‘old normality’ has been rewritten into a new leading category which has been established. From this, new problems, new challenges, new worries, new hopes and new chances may start, whatever new and old means here. Within popular music cultures and media, ‘the New Normality’ seems to be a transformational post digital and pandemic reality, on the one hand framed by Big Tech, on the other hand by D.I.Y. and diverse subcultures beyond it. ‘New Normality’ of popular music cultures and popular cultures in general – Ahrens is regarding popular movies – does not mean a revival of the old normalities but a consideration of the state of permanent different transitions, breaks, uncertainties, and crises as an illusion of a new normality (Ahrens 2022, 20).

Transformational Pop

Pop music cultures, in their entire breadth, are seismographs of social, political, economic, ecological, media, artistic, and technological transformations. In and through them, fields of tensions, disruptions, and lines of conflict become not only visible, audible, and perceptible, but also communicable and thus, negotiable. Economic and ecological crises, social structural changes, political shifts, communicative-media discourses, atmospheric moods, and disturbances of the most diverse kind cannot be appreciated in isolation from specific sounds, performances, lyrics, images, stars, genres etc. Therefore, these are always changing in the process: pop music cultures transform and are themselves transformed. “Pop is transformational, always. It is a dynamic movement in which cultural materials and its social environments mutually reshape each other, crossing previously fixed boundaries: class boundaries, ethnic boundaries or cultural boundaries” (Diederichsen 2013, 188; translation B.F./C.J./M.T.).

As a central category in the academic consideration of pop music cultures, transformation means more than mere development or change. Transformation, in this context, means that pop music cultural areas on and around real or virtual stages, in connection with societies, intentionally or non-intentionally, move from one state to another. Transformation, as a descriptive category for transitions, ruptures, and crises in cultural fields and practices, is central – as a key concept of a “[...] performative transformation model of crossover, reinterpretation and exchange of characteristics [...], which focuses on the culture’s opposition to the binary and an either-or, that is, on the articulation and possibility of a third party and non-binary, and the necessary and possible competence of the actors” (Düllo 2011, 53; translation B.F./C.J./M.T.). At the same time transformation seems ubiquitous within the worlds of popular music cultures, be it virtually in lyrics like “I’m transforming, I’m vibrating, I’m glowing, I’m flying, look at me now...” (Nick Cave & The Bad Seeds, “Jubilee Street”, *Push the Sky Away*, 2013), in album concepts like Lou Reed’s *Transformer* (1972), in image transformations like David Bowie, Grace Jones, Madonna, Peaches, Lady Gaga, Justin Bieber, Lana Del Rey or in (more or less) concrete physical transformations of musicians like Wendy Carlos, Genesis P. Orridge, JD Samson (Le Tigre), Antony Hegarty/Anohni, Thomas ‘Tom’ Neuwirth/Conchita Wurst, Kim Petras, Sam Smith, Shamir to name but a few.

Thus, transformations are modes of transition. Pop music cultures are an exemplary field of transformations, where value systems, legal frameworks, infrastructures, technologies, consumption, reception and conditions, and habits change. The related processes, mechanisms, dynamics etc. are to be focused in the context of this publication.

With this, the 4th Biennial IASPM D-A-CH conference at Paderborn University leading to the publication of Volume No. 2 of *~Vibes – The IASPM D-A-CH Series* was aiming to take a closer look at the transformative moments of pop music cultures by theorizing, empiricizing, historicizing, and, finally, politicizing them. Digitization, mediatization/medialization, economization, and glocalization, as well as neo-nationalism, transculturation, gender, and power issues are explicitly intended as transversal to the following topics, and thus, integrative, and not additive. Additionally, the so-called “Five I-s” of IASPM D-A-CH –international, interinstitutional, intergenerational, interdisciplinary, and interprofessional – run through the whole publication.²

All contributors to the conference were invited to submit a paper. Finally, now 15 have been reviewed and published. Three of them are researcher’s talks (Flath and Momen Pour Tafreshi, Devine and Jacke, Burkhalter and Troike). Two of them are in-between essayistic, journalistic, and academic style (Zander; Godlewsky, Jacke, Ronneke, and Venker), of which the latter one has been a whole panel and indeed can be seen as a special contribution with three chapters and a frame. Ten of them have been double reviewed and are more ‘classic’ academic contributions. Six of the contributions have more than one author (see above plus Kattenbeck, Reiner, and Suer; Espinoza Garrido, Herbst, Jürgensen, Nover, Schaffrick, Schiller, Seidel, Stubenrauch, and Wilhelms) and therefore are automatically culturally multiperspectival (see Kellner 1995, 93-122). All of them have evolved from the original papers and talks presented at the conference. The topics of the conference, which had been discussed and identified as kind of streams, led to chapters in this volume and, of course, are analytically divided but practically intertwined as you can see with most of the contributions matching with more than one topic.

Topics

The academic reflection of popular music cultures is the core of our practices as researchers and teachers (even if most of us are also musicians, promoters, journalists, event managers, helping hands etc.) and therefore we start self-reflective with “Pop and Academia” before we have a closer look at “Environmental Climate Transformations” which not only can be observed at universities and schools but, of course, in technologies, media, industries, economies, (back) stages, stars and celebrities, female/male/diverse actors, production, distribution, and music and sound itself – all crucial elements of popular music (sub-)cultures and their power and communication structures. The societal framework of those consists of politics and law on the one hand and D.I.Y. and democratization on the other hand. Therefore, the cultures of “Pop – Policy – Polity – Politics” have to be regarded if one aims at a better understanding of the contexts and texts of popular music cultures. Observing and commenting society and especially popular music cultures is the crucial task of media and journalism. At the same time and since the establishment of social networks and digital ways of communication the social role of professional and also amateur journalism is changing (“Pop and Public / Published Opinion(s)”). The circle of topics here is closing and coming back to academia with the topic of “Pop,

2 See the Mission Statement of IASPM D-A-CH at <https://www.iaspm-dach.net/mission> (18th September, 2022).

Memories, Histories, and the Archives” which focuses on the institutionalizations of popular music cultures not only in academia but also in museums, archives, and his- or herstories.

Pop and Academia

The contributions of this chapter are dealing with transformations within and of Popular Music Studies and Pedagogy (national and inter- or transnational as well as disciplinary and inter- or transdisciplinary, academic/non-academic), theories and methods of reflection on the transformation of objects and methods of Popular Music Studies, visions of Popular Music Studies (e.g. institutionalization, curricula etc.) as the stories of Popular Music Studies often can be read as specialists stories, genealogies, biographies, and careers.

Beate Flath and Maryam Momen Pour Tafreshi start off this topic with their conversation “Zwischen teilhaben und Teil sein. Ein Gespräch über kulturelle Teilhabe im Kontext transdisziplinärer Forschung”. They discuss cultural participation and insights into their research project on innovative and economically sustainable pricing concepts with a focus on vulnerable consumers.

In their article “Kommuniziert Euch!? Externe Wissenschaftskommunikation und Popular Music Studies – ein Diskussionsanstoß” Chris Kattenbeck, Svenja Reiner, and Daniel Suer share observations on external science communication, outline challenges and make suggestions as to how German-speaking Popular Music Studies could deal with this topic in the future.

With a case study on the Licenciatura en Artes Musicales (LAM-UCE) program established by the Universidad Central del Ecuador (UCE) Abner Pérez Marín focuses on the decoloniality of popular music in higher education and pedagogy in Ecuador in his contribution “Too little, too late? Higher Popular Music Education Reforms as a Strategy of Decoloniality for the Progress and Preservation of Ecuadorian Minorities – the case of the LAM-UCE program”.

Subsequently, in “Über Bässe in der Magengrube, flatternde Hosen und affizierte Körper: Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung” Steffen Just explores how the basic premises of New Materialism could pave innovative research avenues in popular music studies and discusses a materialist reading of the discourse on “bass cultures” and the tactility of low frequency sounds in the context of disco and club culture.

Pop and Environmental Climate Transformations

The contributions of this chapter deal with questions and topics like climate damage, climate neutrality, climate protection, and pop music cultures in connection with the creation, production, distribution, reception, and processing of pop music (e.g. costs and benefits of transformative moments, such as new technologies or state incentive systems etc.), with the sounds of climate-damaging / climate neutral / climate protecting pop music and the sounds of climate change, pop music cultures, and environmental activism.

In their contribution to this topic “Sustainability, Solutionism, and the Problem of Music” Kyle Devine and Christoph Jacke discuss how the worlds of popular music, and popular music research, are responding to climate issues.

Wolf-Georg Zaddach deepens this relationship between music, climate change, and ecological sustainability in his article “Death of Mother Earth, Never a Rebirth? Zum Verhältnis von

Musik, Klimawandel und ökologischer Nachhaltigkeit“ and examines the special features and potentials of music for a sustainability transformation.

Focusing on the ecological metaphor “Spaceship Earth”, its narration in pop culture and its continuation through the Gaia hypothesis Thorsten Philipp’s paper “Spaceship Earth and its Soundscapes. Latency Problems of International Ecological Conflicts in Pop Music” explores music as a resonance body of latency.

Finally, in “Reconstructing Future Visions from the Past: Pop Music Imagining Digitization and Cybernation” Oliver Zöllner analyzes how pop music has dealt with visions and impacts of digitization and cybernation, looking at selected key works from the late 1960s throughout the 1990s.

Pop – Policy – Polity – Politics

The contributions of this chapter deal with questions of pop and populism, politics and (de-) politicization in and of pop music cultures in policy (contents), polity (structures), and politics (processes), pop and funding policies: actors, institutions, focal points, labor, work, and pop music cultures between precarity and superstardom, pop music cultures and cultural participation, (de-)colonization and pop music cultures, pop music cultures and borders, migrations and transgressions.

In his special contribution “Transformational POP: Die ‘Identitäre Bewegung’ als juvenil-urbane Kulturrevolution von rechts”, the journalist Ingo Zander, who sadly passed away unexpectedly end of 2021, looks at the roots and pop cultural references of the “Identitäre Bewegung” in Germany.

Following, Lea Espinoza Garrido, Jan Herbst, Christoph Jürgensen, Immanuel Nover, Matthias Schaffrick, Melanie Schiller, Anna Seidel, Eva Stubenrauch, and Kerstin Wilhelms examine the nexus between ‘the political’ and popular music from an interdisciplinary perspective, using Rammstein’s highly provocative single “Deutschland” (2019) as an example.

In “Popular Music, Forced Migration from Syria, and Welcome Culture in Germany and Austria” Anja Brunner re-constructs the musical developments of three selected musicians/bands, who fled the civil war in Syria, after their arrival in Austria or Germany, discussing the ways of settling in and adapting to a new life situation and giving insights into the individual musical developments and the musicians’ agency to negotiate and perform their surroundings and new life situation in their music.

Concluding this topic, Manuel Troike talks to the Swiss ethnomusicologist, filmmaker and journalist Thomas Burkhalter about his music documentary *Contradict - Ideas for a New World* in which he and Peter Guyer are showing the viewpoints of six musicians from Ghana, looking at the changing values of our time from the African continent and showing how trends, ideas and visions are increasingly decentralized in a globalized world.

Pop and Public / Published Opinion(s)

The one and extended contribution in this chapter can be seen as a cooperative paper consisting of three essayistic case studies and one framework and is dealing with pop music journalism and its transformations through commercialization, industrialization, digitalization and popularization, its transformations of marketing, public relations, advertising and journalism,

its juxtapositions of professional versus amateur, published versus public opinion on pop (e.g. social networks and fan cultures) and its transformations of legal frameworks.

In their article “*Hoffnung POP: Publizistisch-gestalterische Arbeits- und Lebensmodelle im postdigitalen Zeitalter unter Berücksichtigung der transformierenden Rahmenbedingungen. Drei beobachtend-teilnehmende Fallstudien vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Forschungsperspektive*“, Tanja Godlewsky, Christoph Jacke, Stefanie Roenneke, and Thomas Venker are dealing with the academically peripherally treated but complex field of pop music journalism in three multi-perspective case studies, asking to what extent broader social, economic, medial, musical, and (music-)technological transformations of society can be read, especially in pop music journalism, namely its production, design, distribution, and archiving.

Pop, Memories, Histories, and the Archives

The contributions in this chapter are dealing with questions of connections and transformations of pop music cultures and institutions, institutionalized and non-institutionalized historiography, archiving, museumization and canonization, pop music cultural, pop music media, pop music industrial heritage, memory and remembrance in the context of mediatization/medialization, automation, digitalization and artificial intelligence.

Starting this topic with the paper “*Socialism in the Wires? The Production of the Electronic Organ Vermona Formation 1*“, Alan van Keeken gives a detailed insight into specific production culture of state-owned enterprises in the German Democratic Republic (GDR) of the 1980s as he examines the Vermona Formation 1, a classical combo organ produced at the VEB Klingenthaler Harmonikawerke in the “Musikwinkel” region of Saxony.

In “*‘Finally Real’. The Vinyl Record Collection of a lesbian Musician as an alternative Popular Music Narrative*“, Holger Schwetter presents a forensic cultural studies research based on the record collection of a female collector who was a classically trained musician and LGBTQ+ activist in the 1970s and 1980s USA.

Conclusion

All topics and papers of this volume, from their own perspectives, contribute to the profound transformations not only within Popular Music Studies and pop music cultures themselves but in the interconnected dependencies of our glocalized worlds. Thus, initiating, presenting, and picking up discourses regarding past, present, and future transitions, breaks, and crises in academia, ecology, economy, media and politics, and, of course, popular music (cultures) in all their varieties. Analyzing popular cultures as a steady process of progressive, conservative and regressive, of innovative and traditional, of subcultural and mainstream, of ab-normal and normal, of futuristic and retromanic modes of socialization for all generations at the same time can help understanding them as seismographs of societies and its transformations and power relations (Jacke 2018).

With this publication, the editors hope to contribute to a multiperspectival discourse on the transformational moments and dynamics in and through popular music cultures – not to simplify complexity, dynamics and contingencies of multiple transformations and crises, but to encourage enduring them and facing them with empathy.

As editors, we are very grateful and pleased to present such a broad representation of the inter- and transdisciplinary contributions of the 4th Biennial IASPM D-A-CH Conference and thus to be able to provide a multiperspectival approach to some of the manifold transformations in and around popular music cultures.

We would like to thank all members of IASPM D-A-CH and especially the Executive Committee and Advisory Board for the opportunity to deal with these essential topics in a conference and their *~Vibes* series as well as IASPM, and the Universitätsgesellschaft Paderborn for their financial support in both, conference and publication.

We would also like to express our special thanks to all the staff and speakers at the conference on which this publication is based, as well as to *Norient* platform (especially Thomas Burkhalter and Hannes Liechti) and all the supporters of Paderborn University, especially President Birgitt Riegraf, the Faculty of Arts and Humanities, especially Dean Volker Peckhaus, and the Department of Music, especially Head of Dept. Heinrich Klingmann. Finally, we would like to thank the Editorial Board and the Advisory Board of the *~Vibes* series, Norma Coates, Derek Scott and Geoff Stahl, and also in particular Giacomo Bottà, Immanuel Brockhaus, Clara Drechsler, Florian Heesch, Harald Hellmann, Mike Jones, Antti-Ville Kärjä, Lawrie Kerr, Julio Mendivil, Diana Pfeifle, Michael Rappe, Martin Ringsmut, and Claudia Schacher for their support in planning and producing this publication.

List of References

- Aarts, Emile, Hein Fleuren, Margriet Sitskoorn, and Ton Wilthagen, eds. 2021. *The New Common. How the COVID-19 Pandemic is Transforming Society*. Cham: Springer.
- Ahlers, Michael, and Jan Peter Herbst, eds. 2021. "Special Issue: Crises at Work: Potentials for Change?" *IASPM Journal* 11/1. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/issue/view/77.
- Ahrens, Jens. 2022. *Neue Normalität. Über eine Leitkategorie in Zeiten der Pandemie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hans-Jörg Czech, Kareen Kümpel, and Rita Müller, eds. 2021. *Transformation. Strategien und Ideen zur Digitalisierung im Kulturbereich*. Bielefeld: transcript.
- Diederichsen, Diedrich. 2013 [1996]. „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch“ In: Charis Goer, Stefan Greif, Christoph Jacke (eds.) *Texte zur Theorie des Pop*, 185-195. Stuttgart: Reclam.
- Düllo, Thomas. 2011. *Kultur als Transformation. Eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover*. Bielefeld: transcript.
- Flath, Beate, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann, and Maryam Momen Pour Tafreshi, eds. 2022. *Druckwellen. Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik*. (Transdisziplinäre Popkulturstudien 1). Bielefeld: transcript.
- Goehler, Adrienne, ed. 2020. *Nachhaltigkeit braucht Grundein/auskommen ermöglicht Entschleunigung ermöglicht Nachhaltigkeit*. Berlin: Parthas Verlag.
- Jacke, Christoph. 2018. "Pop" In Beyes, Timo and Jörg Metelmann (eds.): *The Creativity Complex. A Companion to Contemporary Culture*, 201-206. Bielefeld: transcript.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- Leggewie, Claus, and Harald Welzer. 2016. *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

- Morrow, Guy, Daniel Nordgård, and Peter Tschmuck, eds. 2022. *Rethinking the Music Business. Music Contexts, Rights, Data, and COVID-19* (Music Business Research 5). Cham: Springer.
- Welzer, Harald. 2021. *Nachruf auf mich selbst. Die Kultur des Aufhörens*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Beate Flath, Dr., is professor of event management with a focus on pop music cultures and digital media cultures at Paderborn University. She studied musicology, art history and business administration at the Karl Franzens University in Graz. Her research interests include transdisciplinary event research, socio-political and cultural-political dimensions of event and cultural management, co-creation and participation processes in the context of digital network media as well as music business research as music (business) culture research. Further information: www.beateflath.net

Christoph Jacke, Dr., is Professor of Theory, Aesthetics and History of Popular Music and course director of the BA and MA program in Popular Music and Media at the Department of Music at Paderborn University, Germany, and has been Chair of IASPM D-A-CH (2016–2021). Together with Beate Flath (Paderborn/Germany), Charis Goer (Utrecht/Netherlands) and Martin Zierold (Hamburg/Germany) he is co-editing the series “Transdisziplinäre Popkulturstudien/Transdisciplinary Studies in Popular Culture” with Transcript publishers (<https://www.transcript-verlag.de/reihen/kulturwissenschaft/transdisziplinaere-popkulturstudien/?p=1&o=1&n=10>) and working as a music journalist. Homepage: www.christophjacke.de

Manuel Troike, M.A., is a research assistant and PhD student in the BA and MA program in Popular Music and Media at the Department of Music at Paderborn University, Germany.

Abstract (English)

Transformations of various kinds have always shaped societies and especially its cultures and research – triggered, for example, by wars, revolutions, shifts in social orders, pandemics, etc. They have led to uncertainty and social upheaval, but also to innovation and change. As pop music cultures, in their entire breadth, can be described as seismographs of social, political, economic, ecological, media, artistic, and technological transformations, in and through them, fields of tensions, disruptions, and lines of conflict become not only visible, audible, and perceptible, but also communicable and thus, negotiable. Volume No. 2 of *~Vibes – The IASPM D-A-CH Series*, which is based on the 4th Biennial IASPM D-A-CH conference at Paderborn University/online, takes a closer look at the transformative moments of pop music cultures by theorizing, empiricizing, historicizing, and, finally, politicizing them.

Abstract (German)

Transformationen verschiedenster Art haben Gesellschaften und insbesondere ihre Kulturen und Wissenschaften schon immer geprägt – beispielsweise ausgelöst durch Kriege, Revolutionen, Verschiebungen der Gesellschaftsordnungen, Pandemien usw. Sie haben zu Verunsicherungen und sozialen Verwerfungen geführt, aber auch zu Innovation und Veränderung. Da Popmusikulturen in ihrer ganzen Breite als Seismographen sozialer, politischer, ökonomischer, ökologischer, medialer, künstlerischer und technologischer Transformationen beschrieben werden können, werden in und durch sie Spannungsfelder, Brüche und Konf-

liklinien nicht nur sichtbar, hörbar und spürbar, sondern auch kommunizierbar und damit verhandelbar. Band Nr. 2 von *~Vibes - The IASPM D-A-CH Series*, der auf der 4. IASPM D-A-CH-Tagung basiert, die von der Universität Paderborn online ausgerichtet wurde, nimmt die transformativen Momente von Popmusikkulturen theoretisierend, empirisierend, historisierend und schließlich politisierend in den Blick.

Proposal for Citation. Flath, Beate, Christoph Jacke und Manuel Troike. 2022. "Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies) – Introduction." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (*~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2*). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/flath-jacke-troike-introduction>.

Pop and Academia

Beate Flath, Maryam Momen Pour Tafreshi

Zwischen teilhaben und Teil sein. Ein Gespräch über kulturelle Teilhabe im Kontext transdisziplinärer Forschung

Zentraler Dreh- und Angelpunkt dieses Beitrages ist das Konzept der kulturellen Teilhabe, das wir als Schlüsselkonzept unserer Zeit erachten – einer Zeit, die geprägt ist von einschneidenden ökologischen, sozialen und ökonomischen Transformationen, die unter anderem in den Auswirkungen des Klimawandels, weltweiten Migrationsbewegungen und zunehmend erstarkender Nationalismen und Populismen deutlich werden (Wodak 2016; Krastev 2018; Ketterer und Becker 2019; Manow 2019; Misik 2019). Kunst und Kultur im Allgemeinen und Pop(musik)kulturen im Besonderen (Balzer 2019; Schiller 2022) spielen in diesem Zusammenhang insofern eine wichtige Rolle, als sie Möglichkeiten bieten, die mit Transformationen in Zusammenhang stehenden Übergänge, Brüche und Krisen zu bearbeiten, zu verarbeiten und auszuhandeln – mit allen Unsicherheiten, Unein- und Mehrdeutigkeiten. Dies setzt kulturelle Teilhabe in ihren unterschiedlichsten Ausformungen voraus, die (Möglichkeits-)Räume für Aushandlungs- und Verhandlungsprozesse bietet. Die Steigerung der Möglichkeiten zur kulturellen Teilhabe im Allgemeinen (u.a. Mandel 2016; Allmanritter 2017) sowie popmusikkulturellen Teilhabe im Besonderen (u.a. Hornberger 2016; Flath 2021a) sind daher von großer gesellschaftspolitischer Relevanz.

Dabei stellt sich die Frage nach der Rolle von Wissenschaft, ihrer Akteur*innen und Institutionen. Dem wollen wir im folgenden Beitrag erkundend nachgehen, für uns wichtige Facetten ausleuchten und dabei die Form des Gesprächs als erkenntnisgenerierendes Format nutzen. Wir tun dies vor dem Hintergrund des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Projektes [kulturPreis. Steigerung der kulturellen Teilhabe mittels innovativer und ökonomisch nachhaltiger Preiskonzepte](#), das von Wissenschaftler*innen der Universität Paderborn und der TU Berlin verantwortet wird und an dem wir Autorinnen dieses Beitrages mitarbeiten. Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht die Wirkung von alternativen Preiskonzepten, wie beispielsweise *Pay-What-You-Want*¹ oder *Suspended Coffee*², auf die kulturelle Teilhabe von Bürger*innen mit geringem ökonomischen, sozialen, symbolischen und kulturellen Kapital (u.a. Bourdieu 1979, 1983), im Folgenden „verletzliche Verbraucher*innen“ (Baker et al. 2005; Micklitz et al. 2010) genannt. Dabei wird unter kultureller Teilhabe das Teilnehmen an kulturellen Angeboten, wie der Besuch von Konzerten, Kinovorführungen, Museen etc. verstanden. Projektpartner dieses transdisziplinären Projektes sind lokale Paderborner Kulturbetriebe und kommunale Einrichtungen³ mit je unterschiedlicher Rechtsform, unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen popkulturellen Angeboten sowie der *Caritasverband Paderborn e.V.*

1 Der*die Kund*in entscheidet selbst, wieviel er*sie bezahlen möchte. Siehe auch Fußnoten 7 und 9.

2 Der*die Kund*in bezahlt für zwei Produkte/Dienstleistungen, wobei das/die zweite, zusätzliche Produkt/Dienstleistung an eine bedürftige Person weitergegeben wird.

3 Dabei handelt es sich um das *Theater Paderborn – Westfälische Kammerspiele GmbH*, das Kino *Pollux by Cineplex* (FTB Esch-Renneke Betriebsgesellschaft mbH), den Musikclub *Wohlsein* (Nösner, Puls GbR), das *HNF Heinz Nixdorf Museumsforum GmbH*, das Kulturamt der Stadt Paderborn, zu dem auch die *Städtischen Museen und Galerien* gehören, und den Kreis Paderborn.

Beate Flath: Ich möchte mit ein paar Worten zur Rahmung unseres Gesprächs beginnen: Zum Zeitpunkt der Verschriftlichung dieses Textes im August 2022 befindet sich das Forschungsprojekt *kulturPreis* in seiner finalen Phase, in der nicht nur die Ergebnisse aufbereitet, zusammengefasst und dokumentiert werden, sondern auch der Forschungsprozess in all seinen Facetten nochmals reflektiert wird. Wir als am Projekt beteiligte Wissenschaftlerinnen tun dies im Rahmen dieses Gesprächs einerseits vor dem Hintergrund unserer je eigenen akademischen wie außerakademischen Erfahrungen und Expertisen. Andererseits möchten wir in diesem Gespräch ein spezifisches Spannungsfeld kultureller Teilhabe bzw. kulturell Teilhabender reflektieren, das uns während des Forschungsprozesses immer wieder beschäftigte, nämlich jenes von „teilhaben“ und „Teil sein“, das sich sowohl auf die Ebene des Forschungsgegenstandes in einem engeren Sinne als auch auf die Ebene der am Forschungsprojekt Beteiligten bezieht. Denn an Kultur teilzuhaben, im Sinne von teilnehmen, bedeutet nicht unbedingt auch auf einer sozialen Ebene Teil zu sein bzw. zu werden: Verletzliche Verbraucher*innen überwinden durch Teilhaben bzw. Teilnehmen nicht automatisch soziale Barrieren und die externe Position bzw. der externe Blick von Wissenschaftler*innen transformiert sich nicht automatisch durch das zeitweise Teilhaben an den Lebenswirklichkeiten der Projektpartner – von den verletzlichen Verbraucher*innen bis zu den Kulturbetrieben. Erst wenn das Teilhaben an der jeweiligen (Wissens-)Kultur zur kulturellen Praktik wird und sich im Sozialen wie im Kulturellen manifestiert, beginnen sich Barrieren und Grenzen (möglicherweise) zu verändern. Das bedeutet, wir reflektieren kulturelle Teilhabe nicht nur als Forschungsgegenstand in einem engeren Sinne, sondern auch als ein in den Forschungsprozess eingeschriebenes Konzept, das sich in einem transdisziplinären Forschungsprojekt zwischen (Wissens-)Kulturen bewegt.

Und damit möchte ich zum zweiten Aspekt kommen, der unser Gespräch rahmt: Transdisziplinarität (u.a. Jantsch 1972; Mittelstraß 2003; Balsinger 2005; Hirsch Hadorn et al. 2008; Dressel et al. 2014; Flath 2022) – ein Begriff, der ja durchaus polarisiert und von den einen als „Worthülse“ bezeichnet wird, von den anderen als vielversprechende wissenschaftstheoretische Haltung und Wissenschaftspraktik rezipiert und gelebt wird.

Mit Blick auf das hier reflektierte Forschungsprojekt möchte ich mit einem Zitat von Garry D. Brewer beginnen: „The world has problems, but universities have departments“ (Brewer 1999, 328). Was sich darin ausdrückt, ist aus meiner Sicht keineswegs die Forderung nach einer unhinterfragten, ausschließlich anwendungsorientierten Forschung, sondern viel mehr die Frage, welche Rolle Wissenschaft, Forschung und ihre Institutionen, wie Universitäten, Hochschulen, Fachhochschulen etc. für Gesellschaft spielen bzw. spielen sollten und in welchem Zusammenhang die Organisation von Wissenschaft und Forschung dazu steht (u.a. Nowotny 1999; Felt 2013; Nowotny et al. 2014). Diese Fragen sind auch im Kontext der dokumentierten Anfänge des wissenschaftlichen Diskurses zu Transdisziplinarität zu finden,⁴ der sich im Laufe der Zeit ausdifferenziert und weiterentwickelt hat (Balsinger 2005; Zierhofer & Burger 2007; Dressel et al. 2014; Klein 2013), eben auch in Hinblick auf die Bedeutungen und Rollen von Wissenschaft und Forschung. Insbesondere vor dem Hintergrund der aktuellen welt- und geopolitischen Lage, die durch die rasant fortschreitende Erderwärmung sowie eine Energie-, Ernährungs-, Gesundheits- und Wirtschaftskrise geprägt ist, prallen wissenschaftliche Erkenntnisse und

4 Der Begriff „Transdisziplinarität“ wurde im September 1970 im Rahmen einer vom Französischen Bildungsministerium unterstützten und vom *Centre for Educational Research and Innovation* (CERI) organisierten und durchgeführten Veranstaltung zu Interdisziplinarität an Universitäten eingeführt, die in Kooperation mit der *Organisation for Economic Co-Operation and Development* (OECD) an der Universität Nizza stattfand. Im Rahmen dieser Veranstaltung wurden nicht nur unterschiedliche Definitionsversuche und Unterscheidungskriterien von Inter-, Trans- und Multidisziplinarität und die Rolle von Universitäten, Wissenschaft und Forschung vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Herausforderungen diskutiert, sondern auch Lehrpläne und Konzepte für eine inter- bzw. transdisziplinäre Universität erarbeitet (CERI 1972; Jantsch 1972).

Handlungsempfehlungen auf eine zunehmende Wissenschaftsskepsis und politisches Kalkül. Aber auch jenseits dieser globalen Themen und Herausforderungen sehen sich Wissenschaft und Forschung sowie ihre Institutionen mit Forderungen nach Relevanz, Problemlösung und Vereinfachung konfrontiert. All das soll transdisziplinäre Forschung aus meiner Sicht gerade eben nicht adressieren, sondern vielmehr der Forderung nach Komplexitätsreduktion und Vereinfachung das Angebot entgegenstellen, produktiv mit Komplexität umzugehen. Doch das verlangt Kommunikation, Austausch, Zuhören und die Fähigkeit, Komplexität zuzulassen und zu ertragen.

Maryam Momen Pour Tafreshi: Das ist ein guter Ausgangspunkt, genau das versuchen wir im Projekt *kulturPreis*, indem wir mit den sechs Kulturbetrieben und dem Wohlfahrtsverband sowie natürlich auch untereinander und damit auch zwischen den Universitäten in einem kontinuierlichen Austausch sind. Ganz konkret kann ich es am Beispiel der Testpilotierungs- und Implementierungsphase des Projektes verdeutlichen. Das sind jene Phasen, in denen wir Preiskonzepte im Realbetrieb testeten. Die Entscheidung welche Konzepte getestet wurden, basierte auf vier projektinternen Einzelstudien: Nachdem wir durch unsere Literaturrecherche 21 innovative Preiskonzepte (Müller et al. 2021) und drei Taxonomien⁵ herausgearbeitet haben und mit Kulturmanager*innen, Caritas-Mitarbeitenden, verletzlichen Verbraucher*innen (Flath & Momen Pour Tafreshi 2021) und nicht verletzlichen Verbraucher*innen (Buchholz und Wunderlich 2022a) Interviews führten (siehe weiter unten), entschieden wir uns für drei potenziell umsetzbare Preiskonzepte. Diese wurden jedem Implementierungspartner – dem *POLLUX by Cineplex*, dem *Theater Paderborn*, den *Städtischen Museen und Galerien* der Stadt Paderborn und dem Musikclub *Wohlsein* – sowie der Leitung des *Caritasverbands Paderborn e.V.* vorgestellt und diskutiert. Nicht zuletzt waren bei öffentlichen Kultureinrichtungen auch kulturpolitische Vertreter*innen miteinzubeziehen. Daher stellten wir unser Vorhaben dem Kulturausschuss der Stadt Paderborn vor, welcher als demokratisch legitimierter Ausschuss darüber entschied, ob und ggf. welche Preiskonzepte in den städtischen Kulturbetrieben getestet werden durften. Nach einer öffentlichen Präsentation unseres Forschungsvorhabens und -designs stimmte im April 2021 der Kulturausschuss einem entsprechenden Antrag einstimmig zu. Neben der Tatsache, dass diese Entscheidung für das weitere Vorgehen im Projekt entscheidend war, ist für mich besonders bedeutsam, dass in dieser Situation kulturpolitische Sichtweisen und Erwartungen im Kontext der Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen drittmittelgeförderter Forschungsprojekte öffentlich ausgehandelt wurden.

Beate Flath: Du sprichst da einen wichtigen Punkt an, der wiederum für mich ein guter Ausgangspunkt ist, um noch ein wenig genauer auf die Ebenen der Kommunikation und Moderation einzugehen, wenn auch ein wenig abstrakter. Ein Spezifikum von Transdisziplinarität – markiert durch das Präfix „trans“ – ist die Qualität von Hindurch, Quer und Darüberhinaus und zwar bezogen auf den Forschungsgegenstand, die Forschenden bzw. die Wissenden und die Methoden bzw. Eigenschaften von systematischen Vorgehensweisen zur Beantwortung einer wissenschaftlichen Fragestellung. Das bedeutet, „trans“ bezieht sich auf das Was, das Wer und das Wie eines transdisziplinären Forschungsprojektes. Dieses Verständnis und die damit zusammenhängende Herangehensweise führt dazu, dass in vielfältigen Bereichen und Phasen des Forschungsprojektes Kommunikation, Moderation und Mediation zentral sind – und zwar über ein übliches Maß

5 In den drei verschiedenen Taxonomien wurden Preiskonzepte zusammengefasst, die in Museen, Theatern und Kinos angewandt wurden. Sie „sind Klassifizierungssysteme, die Forschenden helfen, Phänomene auf der Grundlage ihrer Dimensionen und Merkmale zu konzeptualisieren“ (Kundisch et al. 2021, Übersetzung Maryam Momen Pour Tafreshi).

hinaus. Das beginnt bei der Aushandlung der Forschungsfrage mit allen am Projekt Beteiligten und findet seine Fortführung in der Erarbeitung und Umsetzung eines Forschungsdesigns sowie der Reflexion und Diskussion der Ergebnisse, wobei die Aushandlung der Forschungsfrage und des Forschungsdesigns – nicht zuletzt aufgrund der vorherrschenden Abläufe im Zusammenhang mit der Beantragung von Drittmittelprojekten, die wenig Spielraum für Anpassung und Aushandlung während des Forschungsprozesses lassen – eher unüblich weil schwer umsetzbar ist. Gleichzeitig oder gerade deshalb ist der ständige Austausch und Abgleich während der Projektphase besonders wichtig, insbesondere wenn Partner*innen aus der nicht-akademischen Praxis involviert sind – in unserem Fall stellten Kulturbetriebe ihre Realbetriebe zur Verfügung. Das heißt, neben der Komplexität in der Umsetzung besteht hier auch ein gewisses Risiko für den Kulturbetrieb. Maryam, Du warst ja insbesondere in der Phase der Planung und Umsetzung der Implementierung, d.h. im Zuge des konkreten Erprobens eines Preiskonzeptes, mit vielen unterschiedlichen Akteur*innen im Gespräch – mit Leiter*innen der Kulturbetriebe, Marketingabteilungen, dem Kassenpersonal und nicht zuletzt den Mitarbeiter*innen des Caritasverbandes, die entsprechend gebrieft wurden.

Maryam Momen Pour Tafreshi: Im weiteren Verlauf galt es eben zu berücksichtigen und auszutarieren, dass jeder Projektpartner spezifische Besonderheiten und Herausforderungen mitbringt, an denen wir uns orientieren mussten: zum Beispiel der ausschließliche Ticketverkauf an der Kasse anstatt des gängigen Onlineticketverkaufs, interne Prozesse in der Abwicklung oder auch Zuständigkeiten. Um diese Komplexität handhabbar zu machen, erstellten wir Prozessgrafiken, in denen wir die einzelnen Abläufe eines jeden der im Vorfeld für eine mögliche Implementierung ausgewählten Preiskonzepts – *Pay-What-You-Want* (Simon 2017), *Pay-Per-Use/Pay-As-You-Stay* (Schößler 2020)⁶ und *Suspended Coffee* (da Col 2016) – detailliert darstellten. So war auf einen Blick zu sehen, wie der Prozess vom Ticketkauf bis zur Einlösung bzw. dem konkreten Besuch des Kulturbetriebes im Detail für jeden einzelnen beteiligten Partner aussah und wie diese miteinander abgestimmt werden mussten. In diesen Grafiken identifizierten wir auch Abschnitte innerhalb der Prozesse, die zu besonderen Herausforderungen führen können, einer besonders aufmerksamen Kommunikation bedürfen oder in Hinblick auf den Kontakt mit den verletzlichen Verbraucher*innen besonders wichtig sind. Insgesamt ging es also darum, die einzelnen Bedürfnisse, Erwartungen und Besonderheiten so gut wie möglich aufeinander abzustimmen sowie alle Prozesse innerhalb der einzelnen Kulturbetriebe in einen koordinierten Prozess zu bringen – und nicht zuletzt die Perspektive der verletzlichen Verbraucher*innen immer wieder deutlich zu machen!

In gesonderten Projekttreffen diskutierten wir mit allen Projektpartnern die drei ausgewählten Preiskonzepte, die Abläufe und mögliche Schwierigkeiten in der Umsetzung. In kleinen Workshops und World Cafés (Ruppert-Winkel et al. 2014) wurden Inhalte erarbeitet, die im Nachhinein mit allen Projektpartnern wiederum reflektiert wurden, sodass es einen intensiven Austausch gab. So entstanden viele Ideen, die unter Berücksichtigung aller Seiten angepasst oder auch wieder verworfen wurden. Beispielsweise planten wir ursprünglich, mit dem Projekt [Zeitspende der Bürgerstiftung Paderborn](#) zu kooperieren, um verletzlichen Verbraucher*innen eine Begleitung zu Kulturveranstaltungen zu ermöglichen – aufgrund der komplexen Situation in Hinblick auf die COVID-19-Pandemie (z.B. Kontaktbeschränkungen, eingeschränk-

6 Bei diesem Preiskonzept zahlen die Besuchende nach Besuchszeit. So zahlen sie beispielsweise pro zehn Minuten Aufenthalt einen Euro. Der Eintrittspreis summiert sich bis zum maximalen Tagespreis und steigt nicht grenzenlos. Siehe auch Fußnote 9.

te Planbarkeit für Kulturbetriebe etc.) konnten wir das in der Implementierungsphase leider nicht umsetzen.

Auf Basis der Ergebnisse der einzelnen projektinternen Studien und der Vielzahl an Projekt-treffen und Diskussionen entwickelten wir letztendlich die Aktion [KulturGeschenk](#) bzw. einen neuen etwas abgewandelten Prozess des Preiskonzeptes *Suspended Coffee*. Die Aktion machte zum einen möglich, den Kulturbetrieben ökonomische Nachhaltigkeit zu garantieren, indem Tickets über den *Caritasverband Paderborn e.V.* an verletzte Verbraucher*innen verschenkt wurden, die von nicht verletzlichen Verbraucher*innen bereits bezahlt waren, was wiederum die Einnahmen der Kulturbetriebe sicherte. Zum anderen bot sich den verletzlichen Verbraucher*innen in Beratungsgesprächen in den Räumlichkeiten des *Caritasverbandes Paderborn e.V.* ein sicherer Übergabeort der Tickets. So konnten in einem vertrauten Setting auch Rückfragen gestellt und mögliche Unsicherheiten besprochen werden. Dieses Preiskonzept testeten wir daraufhin für sieben Wochen in der Phase der Testpilotierung ausschließlich in Kooperation mit dem Kino [POLLUX](#) by Cineplex in Paderborn, um es anschließend nochmals zu verfeinern und wenige Monate später im Rahmen der Implementierungsphase neben dem *POLLUX* by Cineplex auch in den *Städtischen Museen und Galerien* der Stadt Paderborn sowie dem *Theater Paderborn* zu testen. Kommunikation und Moderation kamen während dieses Prozesses eine besondere Rolle zu, wobei auch langsam eine Vernetzung zwischen den Kulturbetrieben und dem *Caritasverband Paderborn e.V.* entstehen konnte. Dieser hier in wenigen Worten skizzierte Teil des Forschungsprozesses soll verdeutlichen, wie wir versucht haben mit den unterschiedlichen Anforderungen, Erwartungen und natürlich auch der Komplexität der Prozesse produktiv umzugehen.

Beate Flath: Aus meiner Sicht sind all die Aspekte, die Du beschreibst, keineswegs trivial, setzen sie doch voraus, alle am Projekt Beteiligten in ihren Perspektiven und Anliegen ernst zu nehmen, unterschiedliche Wissenskulturen, Abläufe und Werthaltungen in Dialog zu bringen und vor allem im Dialog zu halten! Ein Prozess, der Kommunikationskompetenz und Fingerspitzengefühl erforderte, wobei Kommunikationssituationen unter der Voraussetzung von *physical distancing* adaptiert werden mussten.

Maryam Momen Pour Tafreshi: Ja, vor diesem Hintergrund transformierte sich das Projekt und die Kommunikation in Zeiten von COVID-19 enorm. Die größte Umstellung, die bis zuletzt erhalten blieb, ist die digitale Form des Austausches über Videoplattformen wie *Zoom* oder *Skype*. Ein analoges Treffen vor Ort war insbesondere 2020 und 2021 nicht realisierbar. Innerhalb der Teams der Universitäten konnte die Kommunikation digital relativ problemlos umgesetzt werden, da die Universitäten die technischen Grundlagen boten. Doch nicht alle Projektpartner waren digital so gut aufgestellt, was zu vielfältigen Herausforderungen führte. Der Austausch mit den Projektpartnern war jedoch – wie oben beschrieben – essenziell, um die Aufgaben zu erledigen und die Ziele zu erreichen. Gewisse Dinge konnten auf dem digitalen Weg sicherlich schneller gelöst werden, doch einiges zog sich eher in die Länge, was dazu führte, dass manche Aufgaben erst erledigt werden konnten, als analoge Treffen wieder möglich waren. So folgten aus dem Digitalen nicht nur Probleme, sondern es boten sich vor allem auch Chancen, Aufgaben in anderer teils schnellerer Form zu erledigen. Wir wuchsen an den Gegebenheiten und schafften neue Arbeits- und Herangehensweisen.

An dieser Stelle darf auch nicht vergessen werden, dass sowohl die Kulturbetriebe als auch die verletzlichen Verbraucher*innen massiv von der COVID-19-Pandemie betroffen waren, d.h. die Situation all unserer Projektpartner hat sich grundlegend verändert. Das bedeutete, dass

die Interviews mit den am Projekt beteiligten 14 Kulturmanager*innen und den elf Mitarbeitenden des *Caritasverbands Paderborn e.V.* digital geführt wurden. Aus Projektmanagementsicht ist daher hervorzuheben, dass wir Arbeitspakete und Aufgaben der Situation angepasst haben und ein agiles Projektmanagement verfolgten, das selbstverständlich wiederum mit allen Projektpartnern kommuniziert und abgestimmt wurde.

Beate Flath: Ich möchte hier noch auf einen spezifischen Aspekt eingehen – insbesondere in Hinblick auf Online-Meetings im Allgemeinen. Dadurch, dass in Online-Meetings alle Mikrofone stumm geschaltet sind – bis auf jenes des*der Sprechenden – hört und erlebt sich die Gruppe nicht in einem gemeinsam erzeugten Klangraum. Das heißt, das, was als Netiquette entwickelt wurde, um störende Nebengeräusche auszublenden, führte dazu, dass der digitale Meetingraum seinem Wesen nach in den meisten Fällen ein stiller Raum ist. Und zwar insofern, als er im Unterschied zum analogen Raum nicht mitklingt oder mitschwingt und damit in Hinblick auf soziale und kulturelle Dimensionen auf der Klangebene wenig resonanzfähig ist. Der*die Sprechende hört kein Scharren mit den Füßen, kein Kratzen am Tisch, kein Atmen der Teilnehmenden, keinen physikalischen Raum. Alle Teilnehmenden befinden sich im je eigenen Klangraum und damit im wahrsten Sinne des Wortes in ihrer je individuellen Echo-kammer. Während auf einer visuellen Ebene Videokonferenzen eine voyeuristische Nähe und Distanzlosigkeit herstellen (können), stellt das Fehlen eines gemeinsam erlebten und erzeugten Klangraumes emotionale und soziale Distanz her (Flath 2021b; Maeder 2015). Für mich waren bzw. sind diese Situationen sehr paradox, denn – um auf meine anfänglichen Überlegungen zu Transdisziplinarität zurückzukommen – für mich implodieren in diesen Settings alle (Bedeutungs-)Ebenen von „trans“. Das heißt, all das Übergreifende und Durchdringende und damit Mehrdimensionale wird in diesen Settings seltsam eindimensional, verschwindet doch das klangliche Gegenüber – was nicht bedeutet, dass Online-Meetings nicht eine große Erleichterung darstellten und immer noch darstellen. Gleichzeitig gilt es aufmerksam zu beobachten, wie unsere Art Nähe, Bezogenheit und Verbundenheit herzustellen sich adaptiert(e) bzw. letztendlich transformiert(e).

Maryam Momen Pour Tafreshi: Da gebe ich Dir auf jeden Fall Recht. Und ich denke, besonders deutlich wurde das bei den Interviews mit den verletzlichen Verbraucher*innen, die in insgesamt neun Einrichtungen des *Caritasverbands Paderborn e.V.* ausschließlich analog durchgeführt wurden. Analog deshalb, weil der physische Ort der Einrichtungen, in denen die Menschen beraten und unterstützt wurden, für das Aufbauen eines Vertrauensverhältnisses von zentraler Bedeutung war. Die Einrichtungen gehörten einerseits zum Bereich Beratung und andererseits zum Bereich Pflege. So sprachen insgesamt drei Interviewende, zwei weibliche und ein männlicher, mit 38 verletzlichen Verbraucher*innen (23 Frauen und 15 Männer im Alter von 18-94 Jahre) aus der Erziehungsberatungsstelle, der Drogenberatungsstelle, einem Fan-Projekt mit dem *SC Paderborn* für Jugendliche, der Erziehungspflege, einem Aramäischen Frauentreff, dem Jugendtreff, der Allgemeinen Sozialberatung, dem Migrationsdienst und dem Seniorenzentrum St. Antonius. Wir hatten Interviewmaterial mit einer Gesamtlänge von 1840 Minuten, das durch die Entwicklungen in der COVID-19-Pandemie in mehreren Zeiträumen zwischen März 2020 und Januar 2021 entstand.

Wir haben nicht nur sehr viel darüber erfahren, was verletzliche Verbraucher*innen an kultureller Teilhabe hindert, sondern auch, welche Wünsche sie an das kulturelle Angebot haben. Wenn man davon ausgeht, dass fehlende kulturelle Teilhabe vorrangig am kulturellen Angebot selbst liegt, kennt man nur die halbe Wahrheit. Insbesondere stellen fehlende finanzielle

Mittel, Termine bei Behörden, (keine) Kinderbetreuung, (keine) Jobs oder körperliche Beeinträchtigungen die größten Barrieren dar (Flath & Momen Pour Tafreshi 2021).

Die Interviews selbst waren eine ungewohnte, eher unangenehme Situation für die Befragten. Wir versuchten eine vertrauliche, ruhige und sichere Atmosphäre für die Interviewten zu schaffen. Daher führten wir die Interviews auch überwiegend in den Einrichtungen durch, die die verletzlichen Verbraucher*innen bereits kannten bzw. bei denen sie in einem Beratungsverhältnis standen. Durch die Coronaschutzmaßnahmen erschwerten Masken, Abstandsregeln sowie Plastikwände die Gesamtsituation. Die COVID-19-Pandemie rückten wir dennoch nicht in das Zentrum der Gespräche und interviewten die verletzlichen Verbraucher*innen explizit in Hinblick auf die Zeit vor Corona. Da der Großteil der Interviews von März bis September 2020 stattfand, waren die Erinnerungen an die präpandemische Zeit noch präsent und greifbar. Aus meiner Perspektive entstand für die Interviewten eine Situation, in der sie die Möglichkeit hatten, aus ihrem Leben zu erzählen, was für die verletzlichen Verbraucher*innen nicht nur aufgrund der Interviewsituation an sich, sondern auch aufgrund des erlebten Interesses an der eigenen Person eine eher ungewohnte Situation darstellte und durchaus unterschiedlich wahrgenommen wurde. Schließlich drangen wir ja in ihr alltägliches Umfeld ein, in dem sie besonders verletzlich waren, da sie dort Unterstützung und Hilfe suchen. Wichtig war in diesem Zusammenhang, dass wir von den Mitarbeiter*innen der unterschiedlichen Einrichtungen angekündigt wurden und unser Forschungsprojekt im Vorfeld erklärt wurde. Das sorgte dafür, dass unsere Interviewpartner*innen nicht überrumpelt wurden, sondern in der Lage waren, selbst zu entscheiden, ob sie teilnehmen möchten.

Abschließend möchte ich noch erwähnen, dass der Austausch der Interviewenden untereinander sowie im Team im Sinne einer Intervision ein wichtiger Bestandteil dieser Phase des Projektes war, denn die Lebensgeschichten, die wir hörten, und die Lebenssituationen, in denen sich unsere Interviewpartner*innen befanden, haben uns sehr berührt. Insgesamt war unsere Haltung eine wertschätzende, die die Würde unserer Interviewpartner*innen achtete – als eine vom Großteil der Gesellschaft „vergessene“ Personengruppe, die, so mein Resümee, gehört und gesehen werden möchte.

Beate Flath: Das erinnert mich an das Projekt des französischen Historikers Pierre Rosanvallon mit dem Titel *Das Leben erzählen*. Auf der gleichnamigen Website⁷ lädt Rosanvallon alle französischen Bürger*innen dazu ein, aus dem je eigenen Leben zu erzählen. Damit zielt er auf ein sogenanntes *Parlament der Unsichtbaren* (2015), das all jenen Raum geben soll, die sich nicht gesehen und politisch nicht (mehr) repräsentiert fühlen.

Die Unsichtbarkeit verweist uns also auf zwei Phänomene, deren Auswirkungen einander überlagern, ohne sich zu vermischen: einerseits auf das Vergessen, die Zurückweisung und die Vernachlässigung, andererseits auf die Unlesbarkeit. Das Leben erzählen verfolgt daher ein doppeltes Ziel. Einerseits sollen Leben und Orte aus dem Schatten ans Licht geholt werden. Andererseits geht es auch darum, neue Kategorien zum Begreifen der heutigen Gesellschaft mitzuentwickeln und deren Triebkräfte und Probleme besser zu verstehen. Das Projekt hat in diesem Sinne eine dreifache Ausrichtung: Es ist politisch, sozial und moralisch. (Rosanvallon 2015, 29 f.)

Hier wird aus meiner Sicht deutlich, wie kulturelle und politische Partizipation ineinandergreifen (können) – interessanter Weise mit Hilfe eines digitalen Raums.

⁷ <https://raconterlavie.fr> (Stand 1. August 2022)

Wenn ich nun den Blick wiederum auf transdisziplinäre Forschungsprojekte lenke, stellt sich vor diesem Hintergrund in Anbetracht der zeitlichen Begrenzung eines Forschungsprojektes die Frage nach der nachhaltigen Sichtbarkeit der von Dir beschriebenen „vergessenen“ Personengruppe. Und an dieser Stelle möchte ich nochmals auf eine Frage zu sprechen kommen, die aus meiner Sicht für transdisziplinäre Forschung wesentlich ist, nämlich: Was passiert danach? Oder anders ausgedrückt: Wie umfassend und nachhaltig wirken Forschungsprojekte in Gesellschaft hinein und in Hinblick auf die Projektzeiträume wie umfassend wirken sie nach? Oder sollen sie das überhaupt? Bezogen auf das Projekt *kulturPreis* scheint es mir wichtig zu sein, in der finalen Phase des Projektes bzw. in den finalen Workshops mit den Projektpartnern Ansätze und Konzepte zu präsentieren, die es ermöglichen, dass Kulturbetriebe und Wohlfahrtsorganisationen weiterhin miteinander in Kontakt bleiben. Das heißt, aus meiner Sicht liegt hier eine wesentliche Verantwortung bei den Forschenden, sich zumindest darum zu bemühen. Daher finde ich es besonders schön, dass sich bereits während des Forschungsprojektes ganz organisch weitere Initiativen und Forschungsprojekte entwickelt haben.

Maryam Momen Pour Tafreshi: Da kann ich direkt einige neue Kooperationen nennen, die sich durch die Interviews und Gespräche sowie die Erkenntnisse aus diesen im Laufe der Projektzeit entwickelten. So wurde ich beispielsweise zu einer ehrenamtlichen Vorleserin im Seniorenzentrum St. Antonius, in welchem wir auch Interviews führten. Denn in den Gesprächen erfuhr ich, wie wenig Möglichkeiten es für ältere Menschen gibt, an Kultur teilzuhaben. Seit nun gut zwei Jahren lese ich dort wöchentlich vor. Daraus entstand wiederum ein neues kulturelles Angebot innerhalb des Seniorenzentrums. Gemeinsam mit der 96-jährigen Mieterin und Bundesverdienstkreuzträgerin Hildegard Giefers, ehemalige Landesvorsitzende der Arbeitsgemeinschaften von Frauenverbänden NRW, organisiere ich seit über einem Jahr eine kleine Veranstaltungsreihe namens *Wer rastet, der rostet!*, bei der z.B. Studierende Konzerte geben, Ehrenamtliche vorlesen oder Menschen aus Politik und Stadt Workshops und Gesprächsrunden gestalten (Flüter 2022). Hildegard Giefers wollte diese Veranstaltungsreihe ins Leben rufen, um zum einen der Einsamkeit der Senior*innen entgegenzuwirken und zum anderen Menschen unterschiedlichen Alters zusammenzubringen. Das Problem dabei ist, dass diese Veranstaltungen, obwohl sie für die Öffentlichkeit zugänglich sind, nur die Senior*innen in diesem Seniorenzentrum erreichen. Das heißt, Grenzen innerhalb der Gesellschaft, Erwartungen und (Vor-)Urteile wirken wie unsichtbare Schranken bzw. Architekturen wirken wie die Manifestation dieser Schranken. So ist es beim Theater übrigens auch: Viele der verletzlichen Verbraucher*innen gehen nicht ins Theater, da sie davon ausgehen, dass dort Abendgarderobe getragen werden muss und sie daher aufgrund ihres Erscheinungsbildes bzw. ihres Auftretens nicht ins Publikum passen und auffallen würden (Flath & Momen Pour Tafreshi 2021). Und ins Seniorenzentrum kommen die Menschen vielleicht nicht, weil sie sich dort unwohl fühlen würden oder das Gefühl haben, einen abgeschlossenen Raum zu betreten, in dem sie nicht erwünscht sein könnten? Das bedeutet, kulturelle Angebote, die die kulturelle Teilhabe erhöhen (sollen), stehen vor der zusätzlichen Herausforderung, mögliche Barrieren und Hemmnisse in die Entwicklung des Formates einzubeziehen, Stigmatisierung zu minimieren (Buchholz & Wunderlich 2022b) und einen langen Atem zu haben. Denn, so wie Hemmnisse und Barrieren nicht von heute auf morgen entstehen, so können sie auch nicht von heute auf morgen abgebaut werden, da sie in sozialen Strukturen tief verankert sind.

Beate Flath: Daher ist es aus meiner Sicht so wichtig, dass die im Projektzeitraum entstandenen Erkenntnisse, Netzwerke und Prozesse in einer Art und Weise vermittelt werden, die es

ermöglicht, dass außerakademische Projektpartner diese weiterentwickeln können – wenn sie möchten. Damit es auch eine reale Chance gibt, dass die von Dir angesprochenen, so tief in sozialen Strukturen verankerten Hemmnisse und Barrieren – wenn auch nur in einem regionalen Kontext – minimiert werden. Ganz konkret möchte ich für das Projekt *kulturPreis* einerseits die Entwicklung des sogenannten [Preis-O-Mat](#) nennen – einer öffentlich zugänglichen Website, die es Kulturbetrieben kostenlos und anonym ermöglichen soll, auf Basis eines standardisierten Fragebogens, Informationen zu Preiskonzepten zu erhalten, die für den eigenen Kulturbetrieb adäquat sein könnten. Diese Website bündelt gleichsam die Ergebnisse unseres Forschungsprojektes und macht sie für nicht akademische Akteur*innen greifbar und gegebenenfalls anwendbar.

Andererseits – und das knüpft an Dein Beispiel aus dem Seniorenheim an – entwickelte sich aus unserem Forschungsprojekt ein weiteres: Hierbei handelt es sich um die [zehnwöchige Testphase](#) des Preiskonzeptes *Pay-What-You-Want*⁸, welches im Sommer 2022 in den *Städtischen Museen und Galerien* in Paderborn getestet wurde – angestoßen durch das Projekt *kulturPreis*, in dem diese Implementierung zeitlich nicht umsetzbar war. Die Besuchenden bestimmen dabei nach dem Besuch den Eintrittspreis selbst, wobei es auch möglich ist, keinen Eintrittspreis zu entrichten – streng genommen handelt es sich also um eine Variante von *Pay-What-You-Want*, nämlich *Pay-After*. So haben auch Menschen mit weniger finanziellen Mitteln die Möglichkeit, das doch recht vielfältige Angebot der *Städtischen Museen und Galerien* zu nutzen und gegebenenfalls auch häufiger zu besuchen. Doch auch jenseits der verletzlichen Verbraucher*innen können neue Zielgruppen erschlossen werden. Unser Team an der Universität Paderborn begleitet diese Testphase wissenschaftlich, insbesondere in Hinblick auf Forschungsdesign, Datenerhebung- und -auswertung, allerdings mit der Haltung, den Verantwortlichen auch Tools an die Hand zu geben, zukünftig selbstständig Testphasen zu planen und durchzuführen. Für mich handelt es sich dabei um eine zentrale Form von Wissenstransfer, die oft zu kurz kommt oder unterschätzt wird. Im Kern geht es aus meiner Perspektive darum, dass sich insbesondere im Zusammenhang mit transdisziplinär angelegten Projekten zumindest die Chance bietet, dass die durch Forschungsprojekte angestoßenen Bewegungen oder manchmal ja auch nur Mikrobewegungen zu positiven Entwicklungen oder Veränderungen führen können – immer jedoch unter der Voraussetzung, dass der Anstoß dazu von den außerakademischen Projektpartnern bzw. den Betroffenen selbst kommt.

Maryam Momen Pour Tafreshi: Insgesamt würde ich mir wünschen, dass das kulturelle Angebot so beschaffen ist, dass so viele Menschen wie möglich daran teilhaben können, was selbstverständlich komplex ist, da nicht nur viele verschiedene Faktoren berücksichtigt werden müssen, sondern eben auch – wie bereits erwähnt – unterschiedliche Akteur*innen und Institutionen. Ich möchte nochmals darauf hinweisen, dass der Fokus nicht zwangsläufig ausschließlich auf dem ökonomischen Aspekt liegen sollte, auch die Zugänglichkeit oder Accessibility spielen dabei eine große Rolle. Damit ist zum einen die physische Zugänglichkeit (z.B. barrierefreie Architektur und Mobilität) gemeint und zum anderen die soziale. Unüberwindbare Treppen sind dabei sowohl für ältere Menschen als auch für Menschen mit körperlichen

8 In Museen sind grundsätzlich unterschiedliche Preiskonzepte anwendbar. So testete die Weserburg, ein Museum für moderne Kunst in Bremen, 2019 und 2020 das Preismodell *Pay-As-You-Stay* also „Zahl, solange du bleibst“ (Schößler 2020). Bei diesem Modell zahlten die Besuchenden einen Euro pro zehn Minuten, die sie im Museum verbrachten, maximal jedoch den regulären Ticketpreis. Die Ergebnisse: „mehr Besuche, stabiler Ticketumsatz und durchweg positives Feedback“ (Schößler 2016).

Auch im Projekt *kulturPreis* entwickelten wir eine Taxonomie, in der die verschiedenen Preisgestaltungsmöglichkeiten von Museen in Ostwestfalen-Lippe (OWL) systematisiert und kategorisiert wurden (Althaus et al. 2021), ergänzend zu zwei weiteren Taxonomien für die Bereiche Theater und Kino.

Einschränkungen jeglichen Alters (Buchholz und Wunderlich 2022b) ebenso ein Hindernis, wie Klischees, falsche Erwartungshaltungen oder Vorurteile. Und letztendlich geht es ja auch um das kulturelle Angebot im engeren Sinne, also das Programm eines Kulturbetriebs.

Beate Flath: Hier sprichst Du aus meiner Sicht einen wichtigen Punkt an. So ist auch vor dem Hintergrund unseres Forschungsprojektes kritisch anzumerken, dass wir kulturelle Teilhabe im Kontext sehr spezifischer kultureller Angebote verortet haben. Das führt dazu, dass wir kulturelle Teilhabe nicht wechselseitig, sondern einseitig konzipiert haben: Eine spezifische Gruppe – verletzte Verbraucher*innen – soll an sehr spezifischen, als für die Gesellschaft besonders wertvoll erachteten Angeboten teilnehmen. Aus meiner Sicht führt das insofern zu einer Schiefelage, als die Teilhabe am Etablierten im Zentrum steht. Kanonisierungsprozesse, -mechanismen und -strukturen und damit auch Machtstrukturen werden hier wirksam. Das heißt, kulturelle Teilhabe müsste als kulturelle „Transklusion“ (Flath und Jacke 2022, 12) gedacht und umgesetzt werden, also „als wechselseitige inklusive Transkulturalität“ (ebd.). Und schlussendlich bedeutet das auch, sensibel dafür zu sein, gesellschaftliche und kulturelle Machtverhältnisse in Forschungsprojekten nicht zu reproduzieren (u.a. Brunner 2020, Kaltmeier & Corona Berkin 2012, Santos et al. 2007).

Maryam Momen Pour Tafreshi: Zum Abschluss unseres Gesprächs würde ich gerne einen exemplarischen Einblick in die Welten verletzlicher Verbraucher*innen geben, der aus den Interviews stammt, die wir geführt haben. Er spiegelt aus meiner Sicht eine gewisse Ambivalenz wider, die den Diskurs zu kultureller Teilhabe ohnehin bestimmt. In der Erziehungsberatungsstelle habe ich mit einer alleinerziehenden Mutter gesprochen, für die (Pop-)Kulturangebote essenziell sind:

Ja, [(Pop-)Kulturangebote] brauche ich auf jeden Fall, um den Alltagsstress ein bisschen abzuschütteln. Das ist ganz wichtig, um aufzutanken und einfach mal glücklich zu sein und sich mit Freunden zu treffen, auszutauschen und in lockere Gesichter zu schauen und eine lockere Atmosphäre genießen zu können. Und nicht immer dieses ständige angespannte „Du gehst zur Arbeit, du verdienst Geld und musst arbeiten“. Und zu Hause bist du alleinerziehend, musst als Hausfrau und Mutter funktionieren. (Alleinerziehende Mutter, weiblich, 45 Jahre, Beratungsstelle für Eltern, Kinder und Jugendliche)

Ich denke, an diesem Beispiel wird deutlich, dass kulturelle Teilhabe bzw. die damit verknüpfte soziale Teilhabe und damit auch das Teil Sein einer Gruppe oder Gemeinschaft ein wichtiges Anliegen ist. Wobei auch das Ausbrechen aus dem Alltag und die damit verbundene Alltagskolorierung (Momen Pour Tafreshi 2022) dabei eine wichtige Rolle spielen. Was jedoch auch ganz klar aus dem Interview hervorgeht, ist der finanzielle Aspekt. (Mehr) Geld verdienen zu müssen, auch um sich so etwas wie kulturelle Teilhabe leisten zu können, ohne jedoch als Person, die wenig Geld zur Verfügung hat, aufzufallen:

Also man wird immer irgendwie angeguckt. Ob es nun böswillig ist oder aus Mitleid oder so, das sei dahingestellt. Aber man wird doch immer in irgendeiner Form angeguckt. [...] Anonymität für Menschen, die wenig Geld haben, ist, glaube ich, ganz wichtig. Dass die anonym bleiben dürfen und nicht so in der Öffentlichkeit stehen. (Alleinerziehende Mutter, weiblich, 45 Jahre, Beratungsstelle für Eltern, Kinder und Jugendliche)

Obwohl der Wunsch nach kultureller Teilhabe und das Interesse an (Pop-)Kultur enorm ist, hindern finanzielle Aspekte, aber auch soziale Hemmnisse verletzte Verbraucher*innen

daran (Pop-)Kulturangebote wahrzunehmen. Erkennbar ist jedoch auch, dass kulturelle Teilhabe nicht idealisiert, sondern in Anbetracht der eigenen Erfahrung, wie Stigmatisierung oder fehlende finanzielle Mittel, bewertet wird. Daran ist die Komplexität kultureller Teilhabe nochmals deutlich erkennbar: teilhaben und Teil Sein sind eben nicht dasselbe.

Quellenverzeichnis

- Almanritter, Vera. 2017. *Audience Development in der Migrationsgesellschaft: Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcript.
- Althaus, Maike, Stefanie Müller und Dennis Kundisch. 2021. „What Price Culture? – A Taxonomy of Entry Pricing Policies at Museums“. Vortrag im Rahmen der *21st International Conference on Cultural Economics (ACEI2020)*, Online-Konferenz. 6.-9. Juli 2021.
- Baker, Stacey Menzel, James W. Gentry und Terri L. Rittenburg. 2005. „Building Understanding of the Domain of Consumer Vulnerability“ *Journal of Macromarketing* 25/2: 128-139.
- Balsinger, Philipp W. 2005. *Transdisziplinarität. Systematisch-vergleichende Untersuchung disziplinübergreifender Wissenschaftspraxis*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Balzer, Jens. 2019. *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*, Hamburg: Edition Körber.
- Brewer, Garry D. 1999. „The challenges of interdisciplinarity“ *Policy Sciences* 32/4: 327-337.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1983. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“ In *Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt. Sonderband 2*, herausgegeben von Reinhard Kreckel, 183-198. Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co.
- Brunner, Claudia. 2020. *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839451311>.
- Buchholz, Anna und Nancy V. Wunderlich. 2022a. „Motives of Consumers for Participating in Innovative Pricing Policies for Cultural Services Targeted at Vulnerable Consumers“. Vortrag im Rahmen von *VHB Jubiläumstagung 2022*, Düsseldorf, Germany, 10. März 2022.
- Buchholz, Anna und Nancy V. Wunderlich. 2022b. „It’s the Little Things: How Service and Spatial Design Fuel Perceptions of Stigma“. Vortrag im Rahmen von *Consumer Culture & Theory Conference 2022*, Corvallis, Oregon/USA, Virtual Event, 30. Juni 2022.
- Centre for Educational Research and Innovation (CERI). 1972. *Interdisciplinarity. Problems of Teaching and Research in Universities*. Organisation for Economic Co-Operation and Development.
- da Col, Giovanni. 2016. „Anthropology pays itself with the suspended coffee of its dreams“ *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 6 (1): i-vii. <https://doi.org/10.14318/hau6.1.001>.
- Dressel, Gert, Wilhelm Berger, Katharina Heimerl und Verena Winiwarter, Hrsg. 2014. *Inter- und transdisziplinäre Forschung. Praktiken und Methoden*. Bielefeld: transcript.
- Felt, Ulrike, Judith Ingelsböck, Andreas Schikowitz und Thomas Völker. 2013. „Growing into what? The (un-)disciplined socialisation of early stage researchers in transdisciplinary research“ *Higher Education. The International Journal of Higher Education Research* 65/4: 511-524.
- Flath, Beate. 2021a. „Data-Based Co-Creation and Participation: Reflections on an Ambivalent Relation by the Example of Music Apps“ In *Pop – Power – Positions: Globale Beziehungen und populäre Musik*, herausgegeben von Anja Brunner und Hannes Liechti (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 1). Berlin: IASPM D-A-CH. Zugriff am 08. August 2022. www.vibes-theseries.org/flath-co-creation.

- Flath, Beate. 2021b. „Digitale Stille. Über die Bedeutung von Universitäten und Wissenschaft in der COVID-19-Pandemie“ *Das HEFT. Das Paderborner Veranstaltungs- und Kulturmagazin*, 39, Januar 2021: 7-11.
- Flath, Beate. 2022. „Transdisziplinäre Eventforschung als Möglichkeitswissenschaft. Überlegungen zum Vermittlungs- und Moderationspotenzial von Events“ In *Druckwellen. Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik*, herausgegeben von Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann und Maryam Momen Pour Tafreshi, 83-95. Bielefeld: transcript.
- Flath, Beate und Christoph Jacke. 2022. „PopEventKulturen an den Schnittstellen von Management und Politik. Transdisziplinäre Perspektiven: Einleitung“. In *PopEventKulturen an den Schnittstellen von Management und Politik. Transdisziplinäre Perspektiven*, herausgegeben von Beate Flath und Christoph Jacke, 9-17. Bielefeld: transcript.
- Flath, Beate und Maryam Momen Pour Tafreshi. 2021. „Work-related practices of local managers of live music events in Ostwestfalen-Lippe (OWL) and their impact on cultural participation“ *Arts and the Market* 11/2: 109-122.
- Flüter, Karl-Martin. 2022. „Geheizt wird mit Gefühl“ *Der Dom – Katholisches Magazin im Erzbistum Paderborn*, 20. März 2022, Nr. 11, 34.
- Hirsch Hadorn, Gertrude, Holger Hoffmann-Riem, Susette Biber-Klemm, Walter Grossenbacher-Mansuy, Dominique Joye, Christian Pohl, Urs Wiesmann und Elisabeth Zemp, Hrsg. 2008. *Handbook of Transdisciplinary Research*. Dordrecht: Springer.
- Hornberger, Barbara. 2016. „Was alle angeht. Über die Bedeutung von Populärer Kultur als integrative Kulturpraxis“ In *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*, herausgegeben von Birgit Mandel, 219-226. Bielefeld: transcript.
- Jantsch, Erich. 1972. „Towards interdisciplinary and transdisciplinary in education and innovation“ In *Interdisciplinarity. Problems of teaching and research in universities*, herausgegeben von Center for Educational Reserach and Innovation (CERI), 97-121. Paris: OECD.
- Kaltmeier, Olaf und Sarah Corona Berkin, Hrsg. 2012. *Methoden dekolonialisieren. Eine Werkzeugkiste zur Demokratisierung der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Ketterer, Hanna, Karina Becker, Hrsg. 2019. *Was stimmt nicht mit der Demokratie? Eine Debatte mit Klaus Dörre, Nancy Fraser, Stephan Lessenich und Hartmut Rosa*. Berlin: Suhrkamp.
- Klein, Julie T. 2013. „Transdisciplinarity Moment(um)“ *Integral Review* 9/2: 189-199.
- Krastev, Ivan. 2018. *Europadämmerung. Ein Essay*. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Kundisch, Dennis, Jan Muntermann, Anna Maria Oberländer, Daniel Rau, Maximilian Röglinger, Thorsten Schoormann und Daniel Szopinski. 2021. „An update for taxonomy designers: Methodological guidance from information systems research“. In *Business & Information System Engineering (2021)*. <https://doi.org/10.1007/s12599-021-00723-x>.
- Maeder, Marcus. 2015. *Milieux Sonores/Klangliche Milieus: Klang, Raum und Virtualität*. Bielefeld: transcript.
- Mandel, Birgit. 2016. *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung: Diskurse und Konzept für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: transcript.
- Manow, Philip. 2019. *Die Politische Ökonomie des Populismus*. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Micklitz, Hans-W., Andreas Oehler, Michael-Burkhard Piorkowsky, Lucia A. Reisch und Christoph Strünck. 2010. *Der vertrauende, der verletzte oder der verantwortungsvolle Verbraucher? Plädoyer für eine differenzierte Strategie in der Verbraucherpolitik. Stellungnahme des Wissenschaftlichen Beirats Verbraucher- und Ernährungspolitik beim BMELV*. Zugriff am 04. August

2022. https://www.vzbv.de/sites/default/files/downloads/Strategie_verbraucherpolitik_Wiss_BeiratBMELV_2010.pdf.
- Misik, Robert. 2019. *Die falschen Freunde der einfachen Leute*. Berlin: Suhrkamp.
- Mittelstraß, Jürgen. 2003. *Transdisziplinarität - wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*. Konstanz: UVK.
- Momen Pour Tafreshi, Maryam. 2022. „Popmusikfestivals als (Besucher*innen-)Maßnahme der Alltagskolorierung“. In *PopEventKulturen an den Schnittstellen von Management und Politik. Transdisziplinäre Perspektiven*, herausgegeben von Beate Flath und Christoph Jacke, 125-136. Bielefeld: transcript.
- Müller, Stefanie, Anna Buchholz, Beate Flath, Dennis Kundisch, Maryam Momen Pour Tafreshi und Nancy Wunderlich. 2021. „The Agony of Finding the Right Pricing Policy for Cultural Institutions: Addressing Economic Viability and Cultural Participation through Innovative Pricing“. Vortrag im Rahmen der *21st International Conference on Cultural Economics (ACEI2020)*, Online-Konferenz. 6.-9. Juli 2021.
- Nowotny, Helga. 1999. *Es ist so. Es könnte auch anders sein: Über das veränderte Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft*. Frankfurt a. Main: suhrkamp.
- Nowotny, Helga, Peter Scott, Michael Gibbons. 2014. *Wissenschaft neu denken. Wissen und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewißheit*. Weilerwist: Velbrück.
- Rosanvallon, Pierre. 2015. *Das Parlament der Unsichtbaren*. Wien: Import/Export.
- Ruppert-Winkel, Chantal, Jürgen Hauber, Järmo Stablo und Michael Kress. 2014. „Das World Café als Integrationsinstrument in der transdisziplinären Nachhaltigkeitsforschung“ *GAIA* 23/3: 243-252.
- Santos, Boaventura De Sousa, Hrsg. 2007. *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies*. London: Verso.
- Schiller, Melanie. 2022. „Pop, Politik und Populismus als Massenkultur.“ In *Druckwellen. Eskalationskulturen und Kultureskalationen in Pop, Gesellschaft und Politik*, herausgegeben von Beate Flath, Ina Heinrich, Christoph Jacke, Heinrich Klingmann und Maryam Momen Pour Tafreshi, 21-36. Bielefeld: transcript.
- Schulze, Gerhard. 2005. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus.
- Schößler, Tom. 2020. *Pay As You Stay – Zahl, solange du bleibst. Ein neues Preismodell für Museen im Praxistest*. Zugriff am 09. August 2022. <https://www.kulturmanagement.net/Themen/Ein-neues-Preismodell-fuer-Museen-im-Praxistest-Pay-As-You-Stay-Zahl-solange-Du-bleibst,4100>.
- Simon, Hermann. 2017. „Preismanagement in digitalen Geschäftsmodellen“ In *Dienstleistungen 4.0. Konzepte – Methoden – Instrumente*, herausgegeben von Manfred Bruhn und Karsten Hadwich, Band 1, 261-275. Wiesbaden: Springer.
- Wodak, Ruth. 2016. *Politik der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse*. Wien/Hamburg: Edition Konturen.
- Zierhofer, Wolfgang und Paul Burger. 2007. „Transdisziplinäre Forschung – ein eigenständiger Modus der Wissensproduktion? Problemorientierung, Wissensintegration und Partizipation in transdisziplinären Forschungsprojekten.“ *GAIA* 16/1: 29-34.

Beate Flath, Dr., ist seit 2021 Professorin für Eventmanagement mit den Schwerpunkten Popmusikulturen und digitale Medienkulturen an der Universität Paderborn. Sie studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Betriebswirtschaftslehre an der Karl-Franzens-Uni-

versität Graz. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen transdisziplinäre Eventforschung, gesellschafts- und kulturpolitische Dimensionen des Event- und Kulturmanagements, Co-Creation und Partizipationsprozesse im Zusammenhang mit digitalen Netzwerkmedien sowie Musikwirtschaftsforschung als Musik(wirtschafts)kulturforschung.

Weitere Informationen unter: www.beateflath.net

Maryam Momen Pour Tafreshi ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im vom BMBF geförderten Forschungsprojekt „kulturPreis – Steigerung der kulturellen Teilhabe mittels innovativer und ökonomisch nachhaltiger Preiskonzepte“ und Doktorandin an der Universität Paderborn im Fach Musik. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistische Sprachwissenschaft sowie Populäre Musik und Medien an der Universität Paderborn.

Abstract (Deutsch)

In diesem Beitrag reflektieren die beiden Autorinnen in Form eines Gespräches das vom Deutschen Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Projekt *kulturPreis – Steigerung der kulturellen Teilhabe mittels innovativer und ökonomisch nachhaltiger Preiskonzepte*. Forschungsgegenstand, Methodologie und (Ergebnis)Kommunikation werden dabei vor dem Hintergrund der Spezifika transdisziplinärer Forschung ausgeleuchtet und anhand konkreter Beispiele thematisiert. Zentraler Dreh- und Angelpunkt ist dabei das Spannungsverhältnis von „teilhaben“ und „Teil sein“, das sich sowohl auf die Ebene des Forschungsgegenstandes als auch auf die Ebene der am Forschungsprojekt Beteiligten bezieht. Die Autorinnen verstehen den Beitrag vor allem als Einladung zur Diskussion – nicht zuletzt über die gesellschaftliche Rolle von Wissenschaft und Forschung.

Abstract (Englisch)

In this article, the two authors reflect in the form of a conversation on the research project *kulturPreis – Increasing Cultural Participation through Innovative and Economically Sustainable Pricing Concepts*, funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). The research object, methodology and communication (of results) are considered against the background of the specifics of transdisciplinary research and are concretised by examples. The central focus is the tension between “participating” and “being part of”, which refers both to the research object and to those involved in the research project. The authors understand their contribution above all as an invitation to discussion - not least about the social role of science and research.

Zitiervorschlag. Flath, Beate und Maryam Momen Pour Tafreshi. 2022. „Zwischen teilhaben und Teil sein. Ein Gespräch über kulturelle Teilhabe im Kontext transdisziplinärer Forschung.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Onli-ne unter <http://www.vibes-theseries.org/kulturelle-teilhabe-flath-momen-pour-tafreshi>.

Chris Kattenbeck, Svenja Reiner, Daniel Suer

Kommuniziert Euch!? Externe Wissenschaftskommunikation und Popular Music Studies – ein Diskussionsanstoß¹

Einleitung

Was verbindet Barbara Hornberger und Knut Holtsträter, die in der Folge „Sex und Drugs und Tod – Der unsterbliche Mythos vom ‚Club 27‘“ des SWR2 Forums als Expert*innen auftreten (Fournier 2020) mit Thorsten Hindrichs, der den Macher*innen der Dokumentation „Deutsche Pop Zustände“ beratend zur Seite stand (Post und Palacios 2015)? Und was haben Michael Rappe und Oliver Kautny, die zusammen mit der Rapperin Pyranja die Ausstellung „Styles. HipHop in Deutschland“ im rock’n’popmuseum Gronau kuratierten (rock’n’popmuseum et al. 2015), mit Sean Prieske und Daniel Siebert gemeinsam, die für ihren Podcast „[Musikgespräch](#)“ jeden Monat eine Folge über Fachgebiete der Musikwissenschaft und musikalische Genres aufnehmen? Sie alle betreiben direkt oder indirekt eine Form „von auf wissenschaftliches Wissen und wissenschaftliche Arbeit fokussierter Kommunikation“ (Schäfer, Kristiansen und Bonfadelli 2015, 13), die im Allgemeinen als Wissenschaftskommunikation bezeichnet wird.² Unterschieden wird dabei zwischen interner Wissenschaftskommunikation, die sich hauptsächlich an andere Wissenschaftler*innen richtet, und externer Wissenschaftskommunikation, deren Adressat*innen – wie in den genannten Beispielen – primär nicht-wissenschaftliche Akteur*innen bzw. die allgemeine Öffentlichkeit sind (ebd.; vgl. auch Dernbach, Kleinert und Münder 2012).

Angebote externer Wissenschaftskommunikation gibt es, auch wenn die weit verbreitete Metapher des Elfenbeinturms möglicherweise etwas anderes suggeriert, seit Bestehen der Wissenschaft (ebd., 1f.). Allerdings hat sich die Bedeutung von externer Wissenschaftskommunikation und haben sich die an sie geknüpften Erwartungen im Laufe der Zeit gewandelt. So ist etwa zu beobachten, dass die Ansprüche an die Art und die Reichweite externer Wissenschaftskommunikation insbesondere seit den 1990er Jahren stark gestiegen sind (ebd.; vgl. auch Bauer 2017). Als ein wesentlicher Faktor dafür sind neoliberale Tendenzen zu nennen, die dazu führten, dass von der Wissenschaft erwartet wird, „sich heute mehr denn je zu öffnen, um sich und vor allem den Einsatz der finanziellen Mittel im Verhältnis zur gewonnenen Erkenntnis zu legitimieren“ (Dernbach, Kleinert und Münder 2012, 2). Hinzu kommt ein gesteigertes Interesse von Politiker*innen an evidenzbasierten Entscheidungen sowie das Bedürfnis vieler Menschen, in

1 Für die gemeinsame Kommunikation und Reflexion, auf die wir uns im Artikel stützen, sei allen Teilnehmer*innen und Referent*innen der Summer School „Populäres Wissen?! Pop*Musikforschung und Wissenschaftskommunikation“ an dieser Stelle gedankt. Für hilfreiches Feedback zu früheren Fassungen des Artikels danken wir außerdem Reinhard Kopanski und zwei anonymen Reviewer*innen.

2 Im vorliegenden Artikel verstehen wir Kommunikation nicht als lineares Modell, nach dem ein Kommunikationsinhalt von einer*m Sender*in an eine*n Empfänger*in lediglich übermittelt wird. Stattdessen entsteht Kommunikation erst aus der Wechselseitigkeit der beteiligten Akteur*innen. Somit rückt zusätzlich zur Produktion des kommunikativen Inhalts (Encoding) explizit dessen (Re-)Konstruktion durch Rezipient*innen (Decoding) in den Blick sowie die Differenzen, die hierzwischen entstehen (Hall 2005 [1980]). Aufgrund der Unwägbarkeit im Rahmen des Decoding verstehen wir Aktivitäten wie die eingangs genannten Beispiele als Kommunikationsangebote und Wissenschaftskommunikation entsprechend als solche Angebote, die auf wissenschaftliches Wissen und wissenschaftliche Arbeit fokussieren.

„Fragen des gesellschaftlichen Lebens und der individuellen Lebensführung“ (Wissenschaftsrat 2021, 13) von wissenschaftlichen Erkenntnissen Unterstützung zu erhalten (ebd.). Seit einigen Jahren wird eine effiziente und effektive externe Wissenschaftskommunikation zudem als notwendig angesehen, um den insbesondere im Zuge eines veränderten Medienverhaltens zunehmend Gehör findenden „Strömungen, die fakten- und wissenschaftsbasierte Informationen in Frage stellen“ (BMBF 2019, 2), zu begegnen (ebd.; vgl. auch Weingart et al. 2017).

Es verwundert daher nicht, dass es sich das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) in einem 2019 herausgegeben Grundsatzpapier zur Aufgabe gemacht hat, das Thema externe Wissenschaftskommunikation verstärkt zu begleiten, zu fördern und – indem Forschungsförderentscheidungen an externe Wissenschaftskommunikation gekoppelt werden – in gewisser Weise auch zu fordern (BMBF 2019, 2). Von geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Fachgesellschaften wurde die Initiative des BMBF grundsätzlich begrüßt. Zugleich wurde aber auch auf potenzielle Probleme hingewiesen, die insbesondere mit der Entscheidung verknüpft sind, externe Wissenschaftskommunikation als Kriterium für Forschungsförderung zu etablieren: zum Beispiel die potenzielle Diskriminierung wissenschaftlicher Themen, die auf geringes öffentliches Interesse stoßen, oder die mögliche Reduzierung von Wissenschaft auf die Produktion nützlicher und eindeutiger Fakten (DSG 2020). Vom BMBF wurden diese Bedenken wiederum in dem ein Jahr später veröffentlichten Papier „Handlungsperspektiven für die Wissenschaftskommunikation“ (FactoryWissKomm 2021) aufgegriffen, in dem sich verschiedene Expert*innen mit den Herausforderungen und Möglichkeiten externer Wissenschaftskommunikation befassten und auf dieser Grundlage konkrete Handlungsempfehlungen für deren weitere Entwicklung und Förderung bis zum Jahr 2030 erarbeiteten.

Vor dem Hintergrund steigender Relevanz von externer Wissenschaftskommunikation scheint es angebracht, sich auch in den deutschsprachigen Popular Music Studies³ mit diesem Thema zu befassen. Dabei ist zunächst einmal festzuhalten, dass externe Wissenschaftskommunikation von Anfang an fester Bestandteil der Popular Music Studies war. Verwiesen sei hier etwa auf die engen Verbindungen und zum Teil personellen Überschneidungen zwischen Wissenschaft und Journalismus (Ahlers und Jacke 2017, 5f.) oder auf die verschiedenen Formen der Zusammenarbeit zwischen Populärmusikwissenschaft und künstlerischer, wirtschaftlicher, medialer, politischer und bildender Praxis – deren Förderung unter dem Stichwort Interprofessionalität als eines der „Fünf i-s“ im [Mission Statement](#) von IASPM D-A-CH fest verankert ist. Nicht zuletzt die Tagung, aus der der vorliegende Band hervorgegangen ist, ist diesem Aspekt teilweise unter dem Stichwort Pop & Public nachgegangen. Allerdings haben wir den Eindruck, dass die zweifellos zahlreich vorhandenen Beispiele externer Wissenschaftskommunikation aus den Popular Music Studies bislang noch recht unverbunden nebeneinander stehen, nicht unter dem Begriff externe Wissenschaftskommunikation zusammengedacht oder überhaupt als solche reflektiert und daher auch nicht an aktuelle Diskurse angebunden werden. Darüber hinaus erscheint es uns, als würde es insgesamt nur wenige wissenschaftliche Arbeiten von Populärmusikwissenschaftler*innen geben, die sich explizit mit externer Wissenschaftskommunikation auseinandersetzen.⁴

3 Im Anschluss an Florian Heesch verstehen wir die Popular Music Studies als ein internationales Forschungsfeld, an dem verschiedene Disziplinen beteiligt sind und in dessen Mittelpunkt die vielfach inter- oder transdisziplinär verfasste Erforschung von populärer Musik im weitesten Sinne steht (Heesch 2017, 296; vgl. dazu auch Ahlers und Jacke 2017, 6f.; Appen, Grosch und Pfeleiderer 2014).

4 Zu den Ausnahmen gehören etwa einzelne Beiträge in dem von Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz und Martin Butler herausgegebenen Sammelband *Pop / Wissen / Transfers* (2014).

Wir entschieden uns daher dazu, dem Thema selbst nachzugehen, und richteten zu diesem Zweck im September 2019 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln die Summer School „Populäres Wissen?! Pop*Musikforschung und Wissenschaftskommunikation“ aus. Als Forschende, die selbst keine Expert*innen für externe Wissenschaftskommunikation sind, interessierte uns dabei vor allem, wie wir angesichts von Forderungen nach mehr externer Wissenschaftskommunikation eine angemessene Haltung zu diesem Thema entwickeln können, aber auch welche ganz konkreten Herausforderungen und Möglichkeiten es gibt, wenn externe Wissenschaftskommunikation von einzelnen Wissenschaftler*innen wie uns selbst betrieben wird. Unser Anliegen war deshalb zum einen, einen groben Überblick über bestehende Strukturen sowie Argumente und Kriterien für externe Wissenschaftskommunikation vor allem im deutschsprachigen Raum zu erhalten. Zum anderen (und hier lag der Schwerpunkt) wollten wir möglichst viele verschiedene Formen externer Wissenschaftskommunikation kennenlernen und uns mit diesen konkret und aktiv auseinandersetzen, um herauszufinden, welche davon sich möglicherweise in besonderem Maße für die Kommunikation populärmusikwissenschaftlicher Arbeit und Ergebnisse eignen.

Neben theoretischen Überlegungen standen somit vor allem die Diskussion und, im Rahmen von Workshops, die Erprobung verschiedener Formen externer Wissenschaftskommunikation im Fokus der Summer School. Als Referent*innen luden wir deshalb nicht nur Forschende aus den Popular Music Studies ein, sondern auch und v.a. Akteur*innen, die externe Wissenschaftskommunikation auf professioneller Ebene betreiben. Dazu zählten Rebecca Winkels, die u.a. als Redakteurin bei dem Portal „[Wissenschaft im Dialog](#)“ arbeitet, Mario Kaiser, der das Wissensmagazin „[Avenue](#)“ (mit-)herausgibt, Gabriele Riquelme, der den „Club Bahnhof Ehrenfeld“ betreibt und dort regelmäßig auch Wissenschaftler*innen zu Vorträgen einlädt, sowie Noelle O'Brien-Coker, die als freie Musikredakteurin u.a. beim WDR tätig ist.⁵

Die Beobachtungen und Erfahrungen, die wir während der Summer School machten, waren wiederum Anstoß für eine weiterführende Beschäftigung mit dem Thema, die in einem Vortrag auf der 4. IASPM D-A-CH-Tagung und schließlich in dem vorliegenden Artikel mündete. In diesen möchten wir nun einige allgemeine Überlegungen zum Thema externer Wissenschaftskommunikation in den deutschsprachigen Popular Music Studies anstellen. Dabei werden wir zunächst Herausforderungen und Aspekte thematisieren, die externe Wissenschaftskommunikation generell betreffen, bevor wir auf jene eingehen, die unseres Erachtens eher spezifisch für das Feld der Popular Music Studies sind. Dabei werden wir auch auf die besonderen Potenziale für externe Wissenschaftskommunikation eingehen, welche die Popular Music Studies unseres Erachtens aufgrund ihrer Verfasstheit und ihrer Forschungsgegenstände bieten. Abschließend werden wir drei weitere Vorschläge unterbreiten, wie mit der Thematik zukünftig umgegangen werden könnte.

Unser Ziel ist es dabei nicht, das Thema in Gänze aufzuarbeiten – das wäre nicht zuletzt angesichts des Aufschwungs, den die externe Wissenschaftskommunikation während der Corona-Krise erfahren hat, nicht zu leisten (vgl. dazu u.a. Pasternack und Beer 2022). Vielmehr möchten wir Beobachtungen skizzieren, Herausforderungen benennen, Fragen formulieren und Vorschläge unterbreiten, kurz: Eine Diskussion über externe Wissenschaftskommunikation in den Popular Music Studies anstoßen.

5 Vgl. für weitere Einblicke [die Tumblr-Seite der Summer School](#).

Aufmerksamkeit, Relevanz und Freiheit der Forschung

Wie oben bereits ausgeführt, ist externe Wissenschaftskommunikation auch politisch gewollt (BMBF 2019) und wird für die Akquise von Drittmitteln – und damit für erfolgreiche akademische Karrieren (Jungbauer-Gans und Gross 2012) – immer wichtiger. Dies kann unserer Ansicht nach ein Spannungsfeld befördern, das das Ringen um öffentliche Aufmerksamkeit und Fördergelder, unterschiedliche Definitionen von relevanter Forschung sowie die Freiheit der Forschung umfasst (vgl. dazu auch Dernbach, Kleinert und Münder 2012, 2). Möchten Forscher*innen in Anträgen oder Bewerbungen ihre Kompetenzen im Bereich externer Wissenschaftskommunikation ausweisen und zeigen, dass sie auch hier zur Spitze ihres Feldes gehören, steigt der Druck, professionelle Formate und Gatekeeper mit großer Reichweite zu nutzen – also das eigene Forschungsprojekt beispielsweise eher in landesweiten Rundfunk- und Fernsehsendungen oder Printmedien zu präsentieren als etwa wissenschaftskommunikativ aufbereitete Infoflyer am eigenen Institut auszulegen. Nun ließe sich weiter argumentieren, dass es eines bestimmten Themenzuschnitts bedarf, um entsprechende Kanäle nutzen zu können und für sie attraktiv zu sein. Das bedeutet beispielsweise, dass die Forschungsthemen auf ein ausreichend großes öffentliches Interesse stoßen sollten, um die Aufmerksamkeit der Zielgruppen auf sich zu ziehen (vgl. dazu auch Heißmann 2012, 221f.).

Diese Kombination aus der zunehmenden Bedeutung externer Wissenschaftskommunikation und ihrer aufmerksamkeitsökonomischen Anlage birgt unserer Ansicht nach die kritisch zu betrachtende Möglichkeit, dass öffentliche Aufmerksamkeit als Relevanzkriterium für Forschung und deren finanzielle Förderung an Gewicht gewinnt. Überspitzt formuliert ließe sich fragen: Soll jetzt nur noch gefördert werden, was in ausreichend großen (Teil-)Öffentlichkeiten auf Interesse stößt und sich gut in Kommunikationsangebote überführen lässt? Solch ein an Aufmerksamkeit orientierter Begriff von Relevanz bemisst sich u.a. an Breitenwirksamkeit sowie einer marktförmigen Nachfrage und reiht sich damit in eine neoliberale Verwertbarkeitslogik ein.

Folgt man diesem Verständnis, sehen wir ein mögliches Spannungsverhältnis zwischen externer Wissenschaftskommunikation und der Forschungsfreiheit der Popular Music Studies, denn: Indem externe Wissenschaftskommunikation für die Forschungsfinanzierung wichtiger wird und gleichzeitig erfolgreiche externe Wissenschaftskommunikation an ihrer Reichweite bemessen wird, werden vermutlich weniger Anreize für Forschungsprojekte geschaffen, die aus dem persönlichen Interesse der Wissenschaftler*innen und den von den Popular Music Studies selbst formulierten Forschungsdesiderata hervorgehen. Stattdessen wird die Attraktivität derjenigen Forschung gesteigert, die öffentliche Aufmerksamkeit generiert, womit der Wissenschaft ihre Themen zwar nicht zwingend, aber systemisch aufgedrängt werden.

Eine Möglichkeit, einen Umgang mit diesem Spannungsfeld zu finden, könnte darin bestehen, einen nuancierteren Relevanzbegriff zu nutzen, der das öffentliche Interesse ergänzt und den die Popular Music Studies für sich stark machen können (vgl. dazu auch Wissenschaftsrat 2021, 36f.).⁶ Hier lässt sich beispielsweise an die von der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) initiierte Stellungnahme anknüpfen, die auf die BMBF-Veröffentlichung (2019) reagierte und die u.a. auch von der Gesellschaft für Populärmusikforschung unterzeichnet wurde (DGS 2020). Diese schlägt als ergänzende Relevanzkriterien die Produktion von Unsicherheit, Entwicklung

6 An dieser Stelle können wir nicht die grundsätzlichen Vor- und Nachteile von forschungsbezogenen Relevanzkriterien ausarbeiten, sondern setzen uns mit den Vorgaben des BMBF auseinander, in denen bereits Relevanzkriterien enthalten sind. Zunächst halten wir es für unerlässlich, diese zu diskutieren.

von Kritik, Steigerung von Komplexität und Nuancierung vor. Diese Kriterien sehen wir als Stärken zahlreicher Forschungen in den Popular Music Studies und halten sie damit – wenig überraschend – auch für relevant. Gleichzeitig ergeben sich aus diesen Stärken teilweise weitere Herausforderungen für die externe Wissenschaftskommunikation der Popular Music Studies, die wir im Abschnitt zu Komplexität und ihrer Reduktion weiter thematisieren werden.

Um bei diesen grundsätzlichen Überlegungen zur Relevanz der Forschung nicht missverstanden zu werden, bedarf es vielleicht einer Klarstellung: Uns geht es nicht darum, Forschung, die auf großes öffentliches Interesse und damit verbundene Sichtbarkeit stößt, ihre Relevanz abzuspochen. Vielmehr halten wir – um nur zwei Beispiele zu nennen – Forschungen zu Zusammenhängen von populärer Musik und nationaler Identität (u.a. Schiller 2018) oder Ökosystemen (u.a. Devine 2019), die ein großes Medienecho erhalten haben, für überaus relevant.⁷ Wir wenden uns lediglich gegen eine Haltung, die Forschung für weniger relevant erklärt, weil sie keine aktuellen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen berührt und deshalb außerhalb der Wissenschaft möglicherweise weniger rezipiert wird. Unsere Vorbehalte richten sich gegen die Möglichkeit, die Relevanz von Forschung in besonderem Maße am öffentlichen Interesse für ein Thema zu bemessen. Denn dann ist die Freiheit der Forschung insofern in Gefahr, als dass erkenntnis- und eigeninteressegeleitete Forschung zugunsten von aufmerksamkeitsoökonomisch motivierten Projekten verdrängt wird.

Herausforderungen einer partizipativen Wissenschaftskommunikation

Neben informierenden Formaten sollen bei externer Wissenschaftskommunikation auch partizipative Formen eine zentrale Rolle spielen (FactoryWissKomm 2021, 9). Partizipative Wissenschaftskommunikation hat das Ziel, den „Dialog zwischen Forschenden und der Bevölkerung [zu] fördern“ (Mede 2022, o.A.). An diese Zielgruppe sollen also nicht nur im Sinne eines „Defizit-Modells“ (FactoryWissKomm 2021, 9) Informationen von der Wissenschaft kommuniziert werden, sondern sie sollen auf den folgenden drei Ebenen eingebunden werden: „(1) Partizipation in Bezug auf Ziele, Agenda, Governance, Rahmenbedingungen von Forschung (z.B. Bürger*innendialoge, Konsensuskonferenzen [...]), (2) Partizipation als direkte Beteiligung an Forschung (z.B. Citizen Science, Open Science), (3) Partizipation im Sinne von Erleben, Mitmachen, Mitdiskutieren als wechselseitiges Lernerlebnis für alle Beteiligten (z.B. in Science-Centern, Schüler*innen-Labore)“ (ebd., 53).

Will man einer partizipativen Wissenschaftskommunikation Rechnung tragen, braucht es bestimmte Formen von Partnerschaften und Kollaborationen zwischen Hochschulen bzw. Forschungseinrichtungen, dem Bildungssektor und der Zivilgesellschaft. Hier stellt sich u.a. die Frage, wie diese Partnerschaften organisiert und aufrechterhalten werden können.⁸ Würden die Popular Music Studies sich stärker hinsichtlich eines partizipativen Modells entwickeln wollen, bräuchte es eine systematische Bedarfsanalyse und eine verstärkte Netzwerkarbeit, um Kooperation und Kollaborationen anzuregen. Denn bisher existiert nach unserem Kenntnisstand in dieser systematischen, langfristigen und institutionalisierten Form keine Zusammenarbeit zwischen Forscher*innen aus den Popular Music Studies und externen Akteur*innengruppen.

⁷ Vgl. zum [Medienecho zu Schiller](#); zum [Medienecho zu Devine](#).

⁸ Einen Einblick in den Arbeitsaufwand von partizipativen Formaten gibt es zur Zeit im Museumsdiskurs (vgl. Mucha und Oswald 2021).

Würde man diese Entwicklung anstreben, wären die Popular Music Studies durch ihre häufig mehrfachqualifizierten Forscher*innen, die beruflich auch als Musiker*innen, Journalist*innen, Promoter*innen usw. Arbeitserfahrung gesammelt haben, sicherlich gut aufgestellt.

Mit Formen der direkten Beteiligung an Forschungsarbeit oder Partizipation an Agenden, Zielen usw. stellt sich unseres Erachtens auch die Frage nach der Zugänglichkeit: In welcher Sprache wird diskutiert? Zu welchen Zeiten finden diese Veranstaltungen statt? Wer von den beteiligten Personen wird durch eine wissenschaftliche Stelle finanziert, wessen Arbeitskraft fließt unentgeltlich in das Projekt?

Eine weitere Herausforderung liegt in der Reduktion von „Informations- und Kommunikationshürden zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit“ (Mede 2022, o.A.) wie sie etwa durch Bezahlschranken von Wissenschaftsverlagswebseiten existieren. Eine Lösung wäre hier, Forschungsarbeit kostenfrei auf öffentlichen Portalen zugänglich zu machen. Nachdem eine Vielzahl von Universitäten die Möglichkeit anbietet, Open Access im Eigenverlag zu publizieren, könnte hier angesetzt werden und diese Form der Veröffentlichung attraktiver gestaltet werden, indem die Reichweite und Sichtbarkeit dieser Beiträge erhöht wird – etwa durch Qualitätssicherungsverfahren wie Peer Review-Verfahren.

Interaktionen unterschiedlicher sozialer Welten

Wir gehen von der Annahme aus, dass sich wissenschaftliche Disziplinen und Felder als soziale Welten begreifen lassen. Als solche stellen sie kollektive Akteure dar, die gewissermaßen ein Eigenleben entfalten, indem ihre Mitglieder u.a. gemeinsame Perspektiven teilen, sich einer Verpflichtung zu kollektivem Handeln verschreiben und darauf aufbauend eigene Handlungsideologien und -routinen entwickeln (Clarke, Friese und Washburn 2018, 71). Als soziale Welt in diesem Sinne lässt sich beispielsweise auch Journalismus beschreiben, der einen zentralen Kooperationspartner für Wissenschaftler*innen darstellt, die externe Wissenschaftskommunikation betreiben. Trotz der teils erheblichen Schnittmengen zwischen diesen Welten (Journalismus und Wissenschaft) machen sich in ihrer Interaktion Diskrepanzen bemerkbar, da sie Eigenleben mit je spezifischen Handlungsroutinen entwickeln, die nicht unbedingt kompatibel sind. Dies umfasst grundlegende Standards und Selbstverständnisse des Arbeitens (z. B. Qualitätsmerkmale wissenschaftlichen Arbeitens, s. nächster Abschnitt) ebenso wie Fragen alltäglicher Arbeitsroutinen (z. B. Zeitmanagement).⁹ Der wissenschaftliche Arbeitsalltag ist anders geplant als etwa kurzfristige Interview- oder Statementanfragen aus Medienbetrieben: Die Zeitspanne von der Fragestellung bis zum Redaktionsschluss ist bei einer Zeitung wesentlich kürzer, Antworten müssen quasi schon „da und fertig sein“ anstatt erst erarbeitet zu werden. Sollten sich Wissenschaftler*innen an das redaktionelle Tempo anpassen, wenn sie als Expert*innen für O-Töne angefragt werden – oder braucht es grundsätzlich andere Formen der Zusammenarbeit? Wie langfristig muss eine derartige Zusammenarbeit angelegt werden, damit sie produktiv wird und eine nachhaltige Wissensgrundlage entwickelt, die weiterführende Beiträge nutzen können?

⁹ Hinsichtlich weiterer Herausforderungen der Zusammenarbeit wie Zeitpunkt, Themensetzung, Popularisierung und weitere Interessenskonflikte beider Seiten, siehe (Heißmann 2012), (von Aretin 2012).

Die FactoryWisskomm schlägt hier zu einen Maßnahmen zur Sicherung und Stärkung des Wissenschaftsjournalismus vor, wie die verstärkte Forschung über Wissenschaftsjournalismus oder den Ausbau von Nachwuchsprogrammen und Weiterbildungsförderung. Auf diese Weise können mehr Forscher*innen bereits während ihrer Ausbildung an Universitäten Einblicke in den journalistischen Alltag erhalten sowie Medienkompetenzen und Kenntnisse über Wissenschaftsjournalismus und entsprechende Karrieremöglichkeiten erhalten. Zudem empfiehlt die FactoryWisskomm die Einrichtung intermediärer Strukturen, in denen Journalismus und Wissenschaft verstärkt zusammenarbeiten. Exemplarisch wird das Science Media Center Germany genannt, in dem Volontariatsstellen für Journalist*innen und Wissenschaftler*innen eingerichtet werden sollen. Weiterhin schlägt die FactoryWisskomm die Einrichtung von RegioScienceDesks vor, eine wissenschaftsjournalistische Redaktion, die für Lokal-/Regionalzeitungen produziert (FactoryWisskomm 2021, 65–77). Obwohl die FactoryWisskomm mehrfach betont, dass diese Ideen fächerübergreifend angedacht sind, gälte es zu diskutieren, mit welchen Themen und Schwerpunkten die Popular Music Studies vertreten sein könnten.

Komplexität und ihre Reduktion

Aus der Interaktion unterschiedlicher sozialer Welten mit ihren je eigenen Ansprüchen an wissenschaftliches Arbeiten und Wissen sowie deren Darstellung erwachsen Fragen nach der inhaltlichen und formalen Gestaltung entsprechender Kommunikationsangebote. Zu diskutieren gälte es unseres Erachtens, wie man mit dem Spannungsfeld von Komplexität und ihrer Reduktion unter der Berücksichtigung der jeweiligen Zielgruppe umgeht. Solch eine Reduktion würde einerseits die Darstellung der Forschungsergebnisse betreffen, die in ihrer Detailliertheit und Tiefe komprimiert werden müssen. Zum anderen müsste auch der Forschungsprozess anders abgebildet werden, was z.B. bedeutet, die Aufarbeitung des Forschungsstandes samt zugehöriger Kritik, die verwendete Theorie oder auch die methodische Durchführung zu verkürzen (vgl. dazu auch Jeggle, Buch und Sondermann 2022).

Eine Extremposition, wie sie uns auch in der Summer School begegnete, ist die Verweigerung von Komplexitätsreduktion mit dem Argument, dass es einer komplexen Form und Sprache bedarf, um komplexe Inhalte angemessen darzustellen. In eine ähnliche, wenn auch weniger drastische Richtung weisen Lisa Scharrer et al. (2012), die beobachtet haben, dass Lai*innen sich verstärkt auf die eigene Alltagserfahrung anstatt auf wissenschaftliche Erkenntnisse verlassen, wenn letztere simplifiziert dargeboten werden. Ein Versuch, Komplexitätsreduktion jedoch nicht komplett aufzugeben, könnte in einer Strategie bestehen, die sich auf Reduktionen einlässt, dabei aber trotzdem darum bemüht ist, Komplexität zu markieren, indem etwa Reduktionen als solche explizit gemacht werden. Die ambivalente Notwendigkeit von Komplexitätsreduktion wird auch im Positionspapier des Wissenschaftsrates betont (Wissenschaftsrat 2021, 40f.).

Die Aufbereitung von Forschung für externe Wissenschaftskommunikation konfrontiert uns also mit einem Spannungsfeld: Auf der einen Seite sind Heterogenität, Komplexität und Unsicherheiten häufig konstitutiv für unsere Forschungen und unsere Forschungsgegenstände; es zeichnet wissenschaftliche Arbeit aus, dass sie die Reichweite ihrer Aussagen reflektiert. Auf der anderen Seite erfordert externe Wissenschaftskommunikation scheinbar, diese Aspekte in den Hintergrund zu stellen, sobald wir unsere Arbeiten kommunizieren wollen. Verlangt „gute“ Wissenschaftskommunikation also, „schlechte“ Forschung zu kommunizieren? Um die

Komplexität von Forschungsergebnissen zu reduzieren, ohne dabei an Qualität einzubüßen, empfiehlt die FactoryWissKomm, dass die Mitglieder der Allianz der Wissenschaftsorganisationen gemeinsam mit dem Bundesverband Hochschulkommunikation und Wissenschaft im Dialog, Leitlinien zur Qualitätssicherung in der Wissenschaftskommunikation entwickeln, die den jeweiligen Institutionen zugänglich gemacht werden. Zudem sollen Beratungsstrukturen in Form von Sprechstunden eingerichtet werden und „Anreizstrukturen für den Aufbau von Rahmenbedingungen, Kapazitäten und Kompetenzen zur Qualitätssicherung vor Ort“ (FactoryWisskomm 2021, 47ff.) in Form von Wettbewerben geschaffen werden.

Arbeitsbelastung, fehlende Expertise und geringe Anreize

Aus der Publikation der FactoryWissKomm wird deutlich, wie viel Aufbauleistung noch nötig sein wird, um sich der Visionen des BMBF anzunähern. Zu den geplanten Anpassungsstrategien fragen wir uns zudem, wer diese zusätzliche Arbeitsbelastung übernehmen soll. Sollen prekär beschäftigte Promovierende und wissenschaftliche Mitarbeiter*innen während ihrer Arbeitszeit über Forschungsergebnisse twittern? Im Feierabend? Diese Bedenken teilen die Betroffenen. So zeigt eine Befragung des Nationalen Instituts für Wissenschaftskommunikation, dass 83% aller befragten Wissenschaftler*innen Zeitmangel und 63% fehlende Ressourcen als Barrieren nennen, selbst Wissenschaftskommunikation zu betreiben (Ziegler et al. 2021). Neben der hohen Arbeitsbelastung beurteilen 29% der Studienteilnehmer*innen ihre Expertise in Bezug auf Wissenschaftskommunikation als zu gering (ebd., 61f.). Der Wissenschaftsrat bemerkt hierzu: „Nicht immer [...] sind ausreichende Vermittlungskompetenzen für eine professionelle Wahrnehmung dieser Aufgaben vorhanden; daher müssen sie bei Bedarf Qualifizierungsangebote finden“ (Wissenschaftsrat 2021, 25).

Die Teilnahme an diesen Qualifizierungs- und Weiterbildungsangeboten kosten die Wissenschaftler*innen zunächst einmal Zeit – was im Konflikt steht mit dem Umstand, dass nach wie vor wissenschaftliche, peer reviewte Veröffentlichungen die „harte Währung“ für wissenschaftliche Karrieren darstellen, Engagement in der Wissenschaftskommunikation hingegen weniger bis gar nicht honoriert wird.¹⁰

Zudem kann Wissenschaftskommunikation sogar negative Konsequenzen für Wissenschaftler*innen haben. So forscht und publiziert beispielsweise der Musikwissenschaftler Thorsten Hindrichs über u.a. rechtspopulistische Sentiments und Rechtsrockphänomene und erhält durch Interviews zu diesen Themen immer wieder mediale Sichtbarkeit (vgl. bspw. Freitag 2013; Sommer 2018). Eine Folge davon ist, dass er beleidigende, sexistische oder rassistische Zuschriften per Email oder auf Social Media erhält (Hindrichs, „[CN übelster #Rassismus.](#)“, Hindrichs, „[Hmm, einerseits.](#)“). Beleidigende Kommentare richten sich nicht nur explizit gegen den Wissenschaftler selbst, sie stellen zudem eine erhöhte Kommunikationsanforderung im Arbeitsalltag dar, für und auf die Wissenschaftler*innen in der Regel nicht ausgebildet und vorbereitet werden. Außerdem enden diese Auseinandersetzungen nicht nach Feierabend und hinterlassen nicht nur Spuren in den Social Media Accounts der betreffenden Personen, sondern auch in ihren Privatleben. Hier stellt sich einerseits die Frage, inwiefern die arbeitgebende Institution wie Universität oder Hochschule ihre Forscher*innen

¹⁰ Vgl. für die Diskussion der Reputation von Medienöffentlichkeit im Unterschied zur Reputation der Wissenschaftswelt (von Aretin 2012, 232).

unterstützen könnte, andererseits aber auch, auf welchen Schutz, auf welche Ressourcen freie Wissenschaftler*innen in solchen oder ähnlichen Fällen zurückgreifen können. Solange diese Herausforderungen nicht geklärt sind, bleiben die Anreize für Wissenschaftskommunikation eher gering.

Die FactoryWisskomm geht auf solche Fragestellungen nicht ein, sondern arbeitet ein zukünftig zu installierendes Anreizsystem heraus (FactoryWisskomm 2021, 23ff.). Dazu gehören für „Junior Level“ und „Senior Level“ sichtbar ausgesprochener Dank und Feedback in Form von „Erwähnung durch Leitungsebene, Dankeschreiben, Veröffentlichungen, Preise, Medienresonanzanalysen“ (ebd., 25). Inwieweit diese Maßnahmen bei Berufungsverfahren für Professuren berücksichtigt werden oder wie Wissenschaftler*innen durch ihre Forschungseinrichtungen unterstützt werden, wenn z.B. ein Beitrag zu rechtspopulistischen Einstellungen im Deutschrock ins Kreuzfeuer rechter User*innen gerät, erwähnt die Publikation nicht.

Potenziale und Herausforderungen der Popular Music Studies

Nachdem wir bisher Herausforderungen behandelt haben, denen sich Forscher*innen weitgehend unabhängig von ihrer disziplinären Verortung stellen, nehmen wir nun gezielt die Popular Music Studies und externe Wissenschaftskommunikation in den Blick. Hierbei beleuchten wir zum einen die Potenziale für externe Wissenschaftskommunikation, die dieses Forschungsfeld aufgrund seiner Verfasstheit und seiner Fokussierung auf populäre Musik im weitesten Sinne bietet. Zum anderen wollen wir auf spezifische Herausforderungen externer Wissenschaftskommunikation für die Popular Music Studies eingehen.

Ein Merkmal, das die Popular Music Studies prägt, besteht darin, dass die kommentierende und analytische Beschäftigung mit populären Kulturen und ihrer Musik nicht allein auf den Berufsstand der Wissenschaftler*innen begrenzt ist: u.a. Musikjournalist*innen waren und sind aktive Stimmen in der Analyse populärer Musiken (Ahlers und Jacke 2017, 5f.). Hinzu kommt, dass ebendiese Stimmen nicht parallel und unabhängig neben den Popular Music Studies existieren; auf inhaltlicher Ebene waren Musikjournalist*innen zentrale Impulsgeber*innen für die akademische Auseinandersetzung mit populärer Musik und personelle Transfers zwischen den Bereichen Popkulturforschung und Popkulturproduktion prägen deren Verhältnis zueinander.¹¹ Diese Nähe kann den Popular Music Studies für externe Wissenschaftskommunikation eine Chance bieten, da bereits Kontakte zu Kanälen bestehen, die mit einem umfangreichen Erfahrungsschatz Personengruppen jenseits von wissenschaftlichen Veröffentlichungen erreichen und somit Forscher*innen bei der angemessenen Aufbereitung ihrer Forschungsinhalte unterstützen könnten. Diese Möglichkeit wird bereits genutzt – als eines von vielen Beispielen kann hier etwa Wolf-Georg Zaddach genannt werden, der für eine Titelstory des Magazins „Rock Hard“ über seine Dissertation zu Heavy Metal in der DDR interviewt wurde (Stratmann 2019).

Die perspektivische Heterogenität der Popular Music Studies kann sich auf inhaltlicher Ebene als Stärke herausstellen und ihre Relevanz in Form der von der DGS vorgeschlagenen Kriterien unterstreichen. Die zahlreichen Akteur*innen blicken mit ihrer je spezifischen Perspektive auf das Feld populärer Musikkulturen, was widersprüchliche Ansichten nicht ausschließt.

¹¹ Christian Elster verweist im Zusammenhang der Annäherung von Popkultur und Wissenschaft zudem auf die Herausbildung der Figur der „Popintellektuellen“ (Elster 2021, 32).

Diese perspektivische Vielfalt steht einer kanonisch-monolithischen Betrachtung entgegen, verdeutlicht die Komplexität der behandelten Phänomene und nuanciert potenziell deren Thematisierung. Gleichzeitig stellt die beschriebene Heterogenität der Diskurslandschaft eine Herausforderung dar, da die Beziehungen der diversen Akteur*innen von unterschiedlichen Machtverhältnissen geprägt sind. In der konkreten Kooperation zwischen Popular Music Studies und journalistischen Medien müssen unter Umständen grundlegende Verständnisse von Wissen, Prinzipien von Wissenschaftlichkeit sowie die Aspekte ausgehandelt werden, die weiter oben mit der Interaktion unterschiedlicher sozialer Welten und dem Spannungsfeld zwischen Komplexität und ihrer Reduktion benannt wurden.

Über die inhärente Heterogenität hinaus besteht eine weitere Besonderheit – zumindest von Teilen der Popular Music Studies-Community – in Forschungsinteressen, die auf Musik im engen Verständnis von Klangstrukturen und damit auf Musikanalysen gerichtet sind.¹² Damit geht eine spezifische Herausforderung einher, denn musikanalytische Forschungen für eine nicht-wissenschaftliche Öffentlichkeit aufzubereiten, erfordert sowohl von den Forscher*innen als auch von den Rezipient*innen häufig Übersetzungsleistungen, da die spezifische Klanglichkeit des Forschungsgegenstands sowohl in Textform als auch in Bildform nicht reproduzierbar ist. Das bedeutet wiederum, dass die im Rahmen externer Wissenschaftskommunikation beliebte Verwendung visueller Hilfsmittel trotz verschiedener Visualisierungsmöglichkeiten an ihre Grenzen gerät. Dasselbe gilt zwar für interne Wissenschaftskommunikation in Formaten, in denen Forscher*innen ihre musikanalytischen Studien für Kolleg*innen aufschreiben, allerdings müssen Musikanalytiker*innen im Falle externer Wissenschaftskommunikation Adressat*innen berücksichtigen, die für die nötigen Übersetzungsleistungen zwischen Text bzw. Bild und Klang vermutlich unterschiedlich gut ausgebildet sind. Ein naheliegender Ausweg scheint es daher zu sein, für die Kommunikation von Musikanalysen auf audiovisuelle Formate zurückzugreifen, wie dies beispielsweise von verfügbarer Freeware auf einer rein technischen Ebene ermöglicht wird.¹³ Allerdings ist hier eventuell fehlende Expertise auf Seiten der Forschenden zu berücksichtigen, da ein entsprechender Umgang mit audiovisuellen Medien nicht zwingend Teil ihrer Ausbildung ist.

Nichtsdestotrotz bietet musikalischer Klang den Popular Music Studies Potenziale für externe Wissenschaftskommunikation. So können Akteur*innen der Popular Music Studies mit ihrer musikbezogenen Expertise möglicherweise neue Vermittlungsformate entwickeln, die der Kommunikation von Ergebnissen und der Sichtbarmachung von Forschungsprozessen dienen. Ein Beispiel, das in diese Richtung weist, ist der Musiker*innen- und Forscher*innenverbund *Arkestrated Rhythmachine Complexities* (ARK, 2019). In Installationen und Sound Lectures versucht *Arkestrated Rhythmachine Complexities* Möglichkeiten zu eröffnen, elektronische MusikmachDinge hinsichtlich der Verflechtungen ihrer dinglichen Materialität und Visualität, des ihnen kulturell eingeschriebenen Wissens und dessen Irritation mit der klanglichen Materialität ihrer Rhythmuspattern zu erkunden. In diesen Sound Lectures durchlaufen Teilnehmer*innen eigene Forschungsprozesse, in dessen Verlauf auch klangliche Materialität eine zentrale Rolle spielt. Durch den potenziellen Rückgriff auf eigene Hörerfahrungen werden Wissensformen aktiviert, die nicht unmittelbar sprachlich explizierbar sind. Sound Lectures und Installationen schaffen die Möglichkeit, auf Klang als Wissensspeicher und -ge-

12 Für eine Verortung der Musikanalyse innerhalb der Popular Music Studies vgl. (Heesch 2017, 298f.).

13 Zum Beispiel durch den [Variations Audio Timeliner](#) oder den [Sonic Visualiser](#). Für eine Diskussion verschiedener Optionen und deren analytische Leistung vgl. (Steinbrecher 2016, 100ff.).

neratoren zuzugreifen. Hierin sehen wir ein lohnenswertes, genuines Potenzial für die externe Wissenschaftskommunikation der Popular Music Studies.

Darüber hinaus vertreten einige Stimmen in den Popular Music Studies die These, dass populäre Musik als Seismograph „gesellschaftlicher, politischer, ökonomischer, ökologischer, medialer, künstlerischer und technologischer Transformationen“ (IASPM D-A-CH Vorstand und Beirat et al., n.d.) betrachtet werden kann. Denn in ihr und durch sie werden „Spannungsfelder (Um)Brüche und Konfliktlinien nicht nur ‚sichtbar‘, ‚hörbar‘ und ‚spürbar‘, sondern auch kommunizier- und damit verhandelbar“ (ebd.; vgl. dazu auch Jacke 2006; Papenhagen 2016, 12ff.). Eine Auseinandersetzung mit populärer Musik aus dieser Perspektive kann zu Ergebnissen führen, die gesamtgesellschaftliche Zustände und Entwicklungen aufzeigen und damit möglicherweise auf besonderes Interesse unterschiedlicher Zielgruppen stoßen. Diese Qualität würde entsprechende Forschungsergebnisse in besonderer Weise geeignet für externe Wissenschaftskommunikation erscheinen lassen. Gleichzeitig halten wir es weiterhin für wichtig, zu betonen, dass eine große Reichweite nicht das einzige Kriterium für Forschungsrelevanz darstellen sollte.

Fazit und Ausblick

Ausgangspunkt unseres Artikels war die Beobachtung, dass externe Wissenschaftskommunikation auch in Deutschland immer wichtiger wird. In diesem Artikel haben wir versucht, Impulse für eine Auseinandersetzung der Popular Music Studies mit dieser Thematik zu setzen. Dafür haben wir grundlegende Herausforderungen von externer Wissenschaftskommunikation skizziert und sind anschließend auf die spezifischen Herausforderungen und Potenziale der Popular Music Studies eingegangen.

Im Folgenden möchten wir noch einmal die wesentlichen Punkte zusammenfassen, die es unseres Erachtens in einer Diskussion über externe Wissenschaftskommunikation zu berücksichtigen gälte, bevor wir abschließend im Sinne eines Ausblicks noch drei weitere Vorschläge unterbreiten, wie mit dem Thema in den Popular Music Studies zukünftig umgegangen werden könnte.

Unseres Erachtens braucht es u.a. eine Debatte über das Spannungsverhältnis zwischen externer Wissenschaftskommunikation und der Forschungsfreiheit sowie über einen Relevanzbegriff, der der Produktion von Unsicherheit, Entwicklung von Kritik, Steigerung von Komplexität und Nuancierung Rechnung trägt. Zudem gilt es bei der Verstärkung von partizipativen Wissenschaftskommunikationsformaten auch Aspekte wie Barrierefreiheit bzw. -armut, Bezahlung und Open Access-Zugänge zu Forschungsergebnissen zu berücksichtigen. Neben grundsätzlichen Anliegen wie der Einrichtung von Weiterbildungsformaten für externe Wissenschaftskommunikation und der Ausstattung mit zeitlichen und personellen Ressourcen, liegt eine große Herausforderung u.a. in einem adäquaten Umgang mit persönlichen Angriffen auf Forscher*innen als Folge von Wissenschaftskommunikation. Es gilt für Forschungseinrichtungen folglich, nicht nur ein Anreizsystem einzurichten, sondern auch kommunizierenden Forscher*innen den Rücken zu stärken und ein Sicherheitsnetz einzurichten, das in Extremfällen wie Shitstorms und/oder Angriffen von rechts greift.

Über die genannten Punkte hinaus erscheint es uns zudem hilfreich, erstens eine systematische Sammlung von Beispielen für externe Wissenschaftskommunikation in den Popular Music Studies anzulegen und dabei auch einen Blick ins Ausland zu werfen. Ein umfangreicherer Überblick über bisherige Aktivitäten würde zur gesteigerten Sichtbarkeit dieser Arbeit beitragen und könnte helfen, vorhandene Erfahrungswerte herauszustellen und Next Practice-Beispiele für die eigene externe Wissenschaftskommunikation zusammenzutragen. Eine entsprechende Zusammenstellung würde sich über einen Überblick hinaus auch dafür anbieten, detailliertere Forschungen zur Praxis externer Wissenschaftskommunikation in den Popular Music Studies anzustellen – denkbar wären hier etwa empirische Studien aus dem Feld der Medienwirkungsforschung zur Rezeption von verschiedenen Wissenschaftskommunikationsformaten.

Zweitens dürfte es im gleichen Zuge außerdem sinnvoll sein, den Begriff „Wissenschaftskommunikation“ in der Forschungscommunity der Popular Music Studies bewusst zu verwenden und entsprechende Arbeiten unter diesem Label zu verhandeln. Die Praxis mag bereits vorhanden sein, die Benennung dieser Praxis steht hingegen noch aus und würde einige Vorteile mit sich bringen. Man könnte etwa sehr grundlegend argumentieren, dass das Sprechen über die Praxis – und somit ihre Reflexion und Kritik – erst durch ihre Benennung möglich wird. Darüber hinaus könnte die Arbeit, die in den oben genannten Beispielen steckt, mehr Anerkennung finden. Indem wir nämlich explizit von „Wissenschaftskommunikation“ sprechen, können diese Bemühungen als Teil des Arbeitsprofils von Forscher*innen ernster genommen werden und beispielsweise neben Monographien, Beiträgen in Peer Reviewed Journals usw. eine eigene Kategorie in Publikationslisten bilden und so z.B. den Einzug in Berufungsverfahren finden. Ein weiterer Vorteil besteht schließlich darin, dass scheinbar disparate Phänomene im Rahmen eines übergreifenden Konzepts zusammengedacht werden könnten (z.B. das Kuratieren einer Ausstellung und die Aufnahme eines Podcasts).

Gleichzeitig bräuchte es eine Diskussion und Präzisierung des Begriffs, damit er nicht inflationär verwendet wird. Wenn nämlich jeder kommunikative Akt von Wissenschaftler*innen als externe Wissenschaftskommunikation bezeichnet werden kann, könnte man fragen, worin dann noch der Mehrwert dieser Bezeichnung besteht. Eine Herausforderung könnte an dieser Stelle erneut die disziplinäre Diversität der Popular Music Studies darstellen. Es ließe sich nämlich fragen: Wie soll sich ein Feld, das sich „Popular Music Studies“ nennt und sich nicht einmal auf einen Begriff von „Popular Music“ einigen kann, auf eine gemeinsame Definition von „Wissenschaftskommunikation“ verständigen? Eine einheitliche Verwendung ist zwar vermutlich gar nicht notwendig oder erstrebenswert, aber eine Begriffsdiskussion erscheint uns nötig zu sein.

Sowohl für die Beispielsammlung als auch die Begriffsdiskussion und -etablierung bedarf es drittens wiederum einer vernetzenden Infrastruktur. Dies könnte zum Beispiel in Form einer AG Externe Wissenschaftskommunikation, einer informellen Interessengruppe o.Ä. geschehen. Besonders vielversprechend erscheint es uns dabei, die perspektivische Heterogenität der Popular Music Studies als eine wertvolle Ressource für ihre externe Wissenschaftskommunikation zu betrachten und daher explizit diverse Akteur*innen in die Diskussion einzubinden.

Quellenverzeichnis

- Ahlers, Michael und Christoph Jacke. 2017. „A Fragile Kaleidoscope: Institutions, Methodologies, and Outlooks on German Popular Music (Studies).“ In *Perspectives on German Popular Music*, herausgegeben von dies., 3–15. London/New York: Routledge.
- Appen, R. von, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer. 2014. „Einführung: Populäre Musik und Popmusikforschung. Zur Konzeption.“ In *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*, herausgegeben von dies., 7–14. Laaber: Laaber Verlag.
- von Aretin, Felicitas. 2012. „Die andere Seite des Schreibtisches. Zum Verhältnis von Wissenschaftskommunikatoren zu Wissenschaftsjournalisten.“ In *Handbuch Wissenschaftskommunikation*, herausgegeben von Beatrice Dernbach, Christian Kleinert und Herbert Munder, 229–36. Wiesbaden: Springer VS.
- ARK. 2019. „Arkestrated Rhythmachine Complexities: Machinic Geisterstunde and Post-Soul Persistencies.“ In *CTM 2019 Persistence Magazine*, herausgegeben von Jan Rohlf, Annie Garlid, Taica Replansky, Ollie Zhang, Dahlia Borsche und Andreas L. Hofbauer, 62–67. DISK – Initiative Bild & Ton e.V.: Berlin.
- Bauer, Martin W. 2017. „Kritische Beobachtungen zur Geschichte der Wissenschaftskommunikation.“ In *Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation*, herausgegeben von Heinz Bonfadelli, Birte Fähnrich, Corinna Lüthje, Jutta Milde, Markus Rhomberg und Mike S. Schäfer, 17–40. Wiesbaden: Springer VS.
- Binas-Preisendörfer, S., Jochen Bonz und Martin Butler, Hrsg. 2014. *Pop / Wissen / Transfers. Zur Kommunikation und Explikation popkulturellen Wissens*. Münster: LIT Verlag.
- Brusius, Melanie. 2021. „Warum Holocaust und Kolonialismus Teil deutscher Vergessenskultur sind.“ In *Berliner Zeitung*, 04. September, 2021. Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/warum-holocaust-und-kolonialismus-teil-deutscher-vergessenskultur-sind-li.180631>.
- BMBF. 2019. *Grundsatzpapier des Bundesministeriums für Bildung und Forschung zur Wissenschaftskommunikation*. Berlin: Bundesministerium für Bildung und Forschung.
- Clarke, A., Carrie Friese und Rachel Washburn. 2018. *Situational Analysis. Grounded Theory After the Interpretive Turn*. 2nd ed. Los Angeles: Sage.
- Dernbach, B., Christian Kleinert und Herbert Munder. 2012. „Einleitung: Die drei Ebenen der Wissenschaftskommunikation.“ In *Handbuch Wissenschaftskommunikation*, herausgegeben von dies., 1–16. Wiesbaden: Springer VS.
- Devine, Kyle. 2019. *Decomposed. The Political Ecology of Music*. Cambridge: The MIT Press.
- DGS. 2020. „Stellungnahme zur Wissenschaftskommunikation.“ Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://soziologie.de/aktuell/stellungnahmen/news/positionierung-der-deutschen-gesellschaft-fuer-publizistik-und-kommunikationswissenschaft-dgpuk-und-der-deutschen-gesellschaft-fuer-soziologie-dgs-zum-grundsatzpapier-des-bundesministeriums-fuer-bildung-und-forschung-bmbf-zur-wissenschaftskommunikation>.
- Elster, Christian. 2021. *Pop-Musik sammeln. Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal*. Bielefeld: transcript.
- FactoryWisskomm. 2021. „Handlungsperspektiven für die Wissenschaftskommunikation.“ Berlin: Bundesministerium für Bildung und Forschung. Online unter: https://www.bmbf.de/bmbf/shareddocs/downloads/files/factory_wisskomm_publication.html?sessionId=046660E3D08558F74AD60EA485172A25.live471.
- Fournier, Pascal. 2020. „Sex und Drugs und Tod – Der unsterbliche Mythos vom ‚Club 27‘“ SWR2. Zugriff am 18 August, 2022. <https://www.yiuu.de/podcast/swr2-forum/sex-und-drugs-und-tod-der-unsterbliche-mythos-vom-club-27>.

- Freitag, Jan. 2013. „Die Sarrazinisierung des Popdiskurses ist weit verbreitet.“ *ZEIT ONLINE*. Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.zeit.de/kultur/musik/2013-03/freiwild-interview-thorsten-hindrichs>.
- Hall, Stuart. 2005 [1980]. „Encoding/decoding.“ In *Culture, Media, Language*, herausgegeben von Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe und Paul Willis, 117–27. London: Routledge.
- Heesch, Florian. 2017. „Musikwissenschaft“. In *Handbuch Popkultur*, herausgegeben von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, 296–302. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Heißmann, Nicole. 2012. „...und schreiben Sie uns einen schönen Artikel!‘ Zum Verhältnis der Wissenschaftsjournalisten zu Wissenschaftskommunikatoren.“ In *Handbuch Wissenschaftskommunikation*, herausgegeben von Beatrice Dernbach, Christian Kleinert und Herbert Münder, 221–28. Wiesbaden: Springer VS.
- IASPM D-A-CH Vorstand und Beirat, Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike. n.d. „CfP: Transformational POP, 4. IASPM D-A-CH-Tagung/4th Biennial IASPM D-A-CH Conference, Paderborn, 22.–24.10.2020.“ Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.iaspm-dach.net/blog/2020/3/3/cfp-transformational-pop-iaspm-d-a-ch-tagung-paderborn-22-24102020>.
- Jeggle, C., Marina Buch und Ariadne Sondermann. 2022. „Wissenstransfer und Partizipation: Herausforderungen durch heterogene gesellschaftliche Zielgruppen.“ In *Wissenstransfer - Komplexität - Design*, herausgegeben von Gerald Moll und Julia Schütz. Bielefeld: wbv.
- Jacke, Christoph. 2006. „Popmusik als Seismograph. Über den Nutzen wissenschaftlicher Beobachtung von Pop.“ In *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, herausgegeben von ders., Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt, 114–23. Bielefeld: transcript.
- Jungbauer-Gans, Monika und Christiane Gross. 2012. „Veränderte Bedeutung meritokratischer Anforderungen in wissenschaftlichen Karrieren.“ *Die Hochschule: Journal für Wissenschaft und Bildung* 21: 245–259.
- Mede, Niels. 2020. „Partizipative Wissenschaftskommunikation: Promises and Pitfalls.“ Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.wissenschaftskommunikation.de/partizipative-wissenschaftskommunikation-promises-and-pitfalls-56581/>.
- Mucha, Franziska und Kristin Oswald. 2021. „Partizipationsorientierte Wissensgenerierung und Citizen Science im Museum.“ In *Museen der Zukunft*, herausgegeben von Henning Mohr und Diana Modarressi-Tehrani, 295–328. Bielefeld: transcript.
- Papenhagen, Felix. 2016. *Wem gehört der Schrank mit den heiligen Büchern? Jüdische Religion im Kontext israelischer Populärmusik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pasternack, P. und Andreas Beer, unter Mitarbeit von Justus Henke, Sophie Korthase und Philipp Rediger. 2022. „Die externe Kommunikation der Wissenschaft in der bisherigen Corona-Krise (2020/2021). Eine kommentierte Rekonstruktion.“ *HoF-Arbeitsbericht 118*. Halle-Wittenberg: Institut für Hochschulforschung (HoF) an der Martin-Luther- Universität. Online unter: https://www.hof.uni-halle.de/web/dateien/pdf/ab_118.pdf.
- Post, Dieter und Lucía Palacios. 2015. *Deutsche Pop Zustände – Eine Geschichte rechter Musik*. Berlin: Play Loud! Productions.
- rock’n’popmuseum / Mania, T., Michael Rappe und Oliver Kautny. 2015. *Styles... Hip Hop in Deutschland*. Münster: Telos Verlag.
- Scharrer, L., Rainer Bromme, M. Anne Britt und Marc Stadtler. 2012. „The Seduction of Easiness: How Science Depictions Influence Laypeople’s Reliance on Their Own Evaluation of Scientific Information.“ *Learning and Instruction* 22: 231–43.
- Schiller, Melanie. 2018. *Soundtracking Germany. Popular Music and National Identity*. London/New York: Rowman & Littlefield.

- Schäfer, M., Silje Kristiansen und Heinz Bonfadelli, Hrsg. 2015. *Wissenschaftskommunikation im Wandel*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Sommer, Stefan. 2018. „Ist die deutsche Popmusik nach rechts gerückt?“ *pulsMUSIK*. Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/freiwild-boehse-onkelz-goitzsche-front-deutschrock-interview-100.html>.
- Steinbrecher, Bernhard. 2016. *Das Klanggeschehen in populärer Musik. Perspektiven einer systematischen Analyse und Interpretation*. Köln: Böhlau Verlag.
- Stratmann, Holger. 2019. „Überwachung & Freundschaft.“ *Rock-Hard* 3: 26f.
- Weingart, P., Holger Wormer, Andreas Wenninger und Reinhard F. Hüttl, Hrsg. 2017. *Perspektiven der Wissenschaftskommunikation im digitalen Zeitalter*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Wissenschaftsrat. 2021. „Wissenschaftskommunikation. Positionspapier.“ Zugriff am 14. Juni, 2022. Online unter: <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9367-21.pdf?blob=publicationFile&v=5>.
- Ziegler, R., Jens Ambrasat, Philipp Niemann, Liliann Fischer, Gregor Fabian, Philipp Niemann und Cecilia Buz. 2021. „Wissenschaftskommunikation in Deutschland, Ergebnisse einer Befragung unter Wissenschaftler:innen.“ Zugriff am 14. Juni, 2022. <https://www.nawik.de/blog/wissenschaftskommunikation-in-deutschland-ergebnisse-einer-befragung-unter-wissenschaftlerinnen/>.

Chris Kattenbeck, Lehramtsstudium der Fächer Musik und Geschichte an der WWU Münster (M.Ed.), Studium Musikwissenschaft an der HfMT Köln (M.A.), 2016–18 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen, 2019–20 Promotionsstipendiat, seit 10/2020 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität zu Köln. Dissertation zur Manifestation, Konstitution und Entwicklung künstlerischer Handlungsfähigkeit beim Hip Hop-Beatmaking.

Svenja Reiner studierte Anglistik, Amerikanistik, Wirtschaftswissenschaften (B.A.), Internationales Kunstmanagement (M.A.) und Musikwissenschaften (M.A.) und forscht kulturwissenschaftlich zu und mit musikalischen Phänomenen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik (2020–22) und am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück (2017–21). Aktuell leitet sie INSERT FEMALE ARTIST – Literaturfestival für feministische Stimmen und promoviert an der Hochschule Osnabrück und an der Universität Siegen zu Fankulturen in der Neuen Musik.

Daniel Suer, Lehramtsstudium Musik („Großfach“) und Englisch an der Universität Siegen (1. Staatsexamen) sowie Studium Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (M.A.). Aktuell Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Promotionsprojekt an der Universität Siegen im Rahmen des DFG-Projekts „Das Verhältnis von Musik und Tanz im Heavy Metal“.

Abstract (Deutsch)

Externe Wissenschaftskommunikation, verstanden als wissenschaftsbezogene Kommunikationsangebote für ein nicht-wissenschaftliches Publikum, hat in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen. Sichtbar wird dies in Deutschland auch und vor allem in den Bestrebungen des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Wissenschaftskommunikation in der Auswahl für Förder- und Projektmittel stärker zu berücksichtigen. Es scheint daher angebracht, sich auch in den Popular Music Studies mit dieser Thematik zu befassen. In diesem Artikel

möchten wir Beobachtungen zur externen Wissenschaftskommunikation skizzieren, Herausforderungen benennen, Fragen formulieren und Vorschläge unterbreiten, wie künftig mit dem Thema in den deutschsprachigen Popular Music Studies umgegangen werden könnte.

Abstract (Englisch)

External science communication, understood as science-related communication that addresses non-scientific audiences, has become more important over the past few years. This is illustrated especially by its increasing relevance for public funding opportunities. Hence, it seems advisable to also attend to this topic in the field of Popular Music Studies. In this article, we share observations on external science communication, outline challenges and make suggestions as to how German-speaking Popular Music Studies could deal with this topic in the future.

Zitiervorschlag. Kattenbeck, Chris, Svenja Reiner und Daniel Suer. 2022. „Kommuniziert Euch!? Externe Wissenschaftskommunikation und Popular Music Studies – ein Diskussionsanstoß.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Onli-ne unter <http://www.vibes-theseries.org/kattenbeck-reiner-suer-wissenschaftskommunikation>.

Abner Pérez Marín

Too little, too late?

Higher Popular Music Education Reforms as a Strategy of Decoloniality for the Progress and Preservation of Ecuadorian Minorities – the Case of the LAM-UCE Program

Introduction

Ecuador is the second smallest of the Spanish-speaking countries in South America. It is three quarters the size of Germany, and it has one quarter of its population. It has had 20 different national constitutions since its foundation in 1822. The last one was established in 2008 as part of *La Revolución Ciudadana* (“The Citizens’ Revolution”), a socio-economical project that started in 2006 by the newly elected government of Rafael Correa. Back then, he was a very charismatic leader who at some point managed to gain up to 81% of support (“Presidente R. Correa Incrementa” 2012). His constitution, among other things and contrary to previous ones, was highly focused on a decolonized education and the recognition of aboriginal philosophies under the umbrella of *Buen Vivir* (Balch 2013). Kichwa and Shuar, the two most used languages among indigenous people, were officially recognized and introduced to the primary and secondary educational system.

It is in this context that the Universidad Central del Ecuador (UCE) developed the *Licenciatura en Artes Musicales* (LAM-UCE), the first music program in the country to be based on a decolonial discourse and ‘officially’ academised the Andean- and Afro-Ecuadorian music traditions by introducing them into its curriculum. Julián Pontón, Director of the program, affirms: “This is basically an innovative project. We have taken Ecuadorian *musics* as the starting point of the innovative project. We are here teaching native instruments at the same level as European instruments” (J. Ponton, in-person interview, January 9, 2020). [translated from Spanish].

This paper continues to explain the methodology used in the analysis of the LAM-UCE as part of a doctoral research on popular music discourses in higher education through the lens of decoloniality. Then it expands on the description of the political context of *La Revolución Ciudadana*. After that, it examines the postcolonial and decolonial ideological foundations for the program in question, before proceeding to discuss the program itself based on the findings from interviews conducted with the faculty of UCE. The article ends with a reflection that aims to leave the doors open for further discussion since the apparent struggle between progress and preservation is not inherently mutually exclusive.

Methodology

This paper is part of a doctoral project designed with a documentary and a field research phase with a sample of four case studies, two in Ecuador and two in Germany. Although Ecuador’s colonial history is directly related to Spain, music education in Ecuador followed the Italian,

German, and Russian schools of music (Moreno, 1930) providing the symptoms of a cultural colonialism scarcely contested by academia. For this, a distinction needs to be highlighted for this paper. Popular music is all the music considered outside the Western European Art Music (WEAM) schools, making it an umbrella term covering other possible categories that follow a more Euro-centric line of thought such as: traditional, folklore, or indigenous. In this context, the predominant adoption of US American models for the teaching of popular music, makes Ecuador a relevant case for this research, on top of being the home country of the researcher and initial place of his professional practice as an academic.

Data was collected from literature regarding Popular Music Studies (PMS), Popular Music Education (PME), Higher Popular Music Education (HPME), Postcolonial studies, Decoloniality, Sociology of Education, Sociology of Music, and Methodology. The literature body consists in pivotal sources in English, German, and Spanish. The main data collection methods during the field research were semi-structured interviews, non-participatory observations, and curriculum analysis (including syllabi, contents, and learning outcomes for specific subjects). The interviews took place with directors and teachers from each case study. All the citations from interviewees are translated from the data collected in the transcripts¹.

The study approached each analysed program as a cultural knowledge system (CKS), “a social institution based in the activities of creating, teaching, and applying knowledge through the interrelated system components of substantive body, methodology, medium, epistemology, and social structure” (Baker 2011, 11). The concept of CKS offers the opportunity to understand university programs as dynamic environments without strictly delimited epistemological boundaries, where various components co-exist to constantly reinvent themselves. These components are explained in Figure 1.

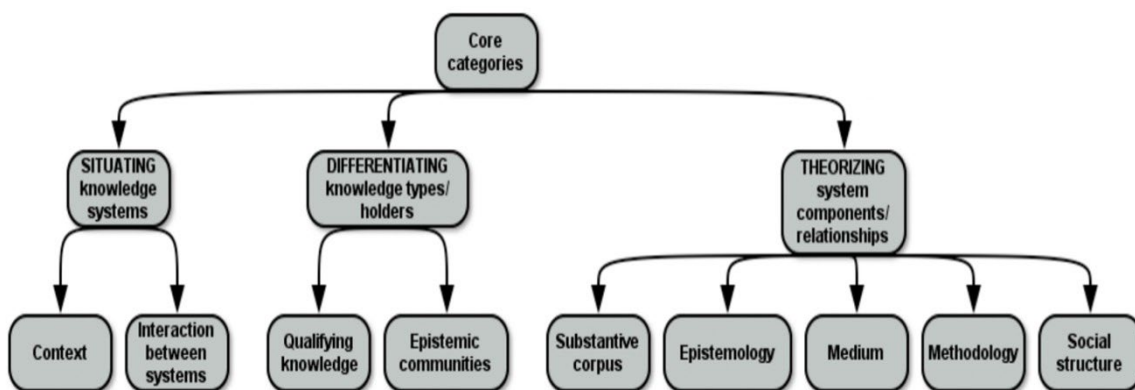


Figure 1: The Core Categories and their Clusters of Sub-categories of Cultural Knowledge Systems (Baker 2011, 25)

This research focused on the components of Epistemology and Methodology within the Theorizing category. Additionally, this work was also guided by the Framework and Pedagogies elements of Kat Reinhert’s conceptual framework (Figure 2) developed in her study of two HPME programs.

¹ The complete transcripts can be found at <https://abnerperezmarin.com/phd-thesis-material/>. They are structured by lines, and the quotes referred to the specific lines of the specific interviewee’s section.

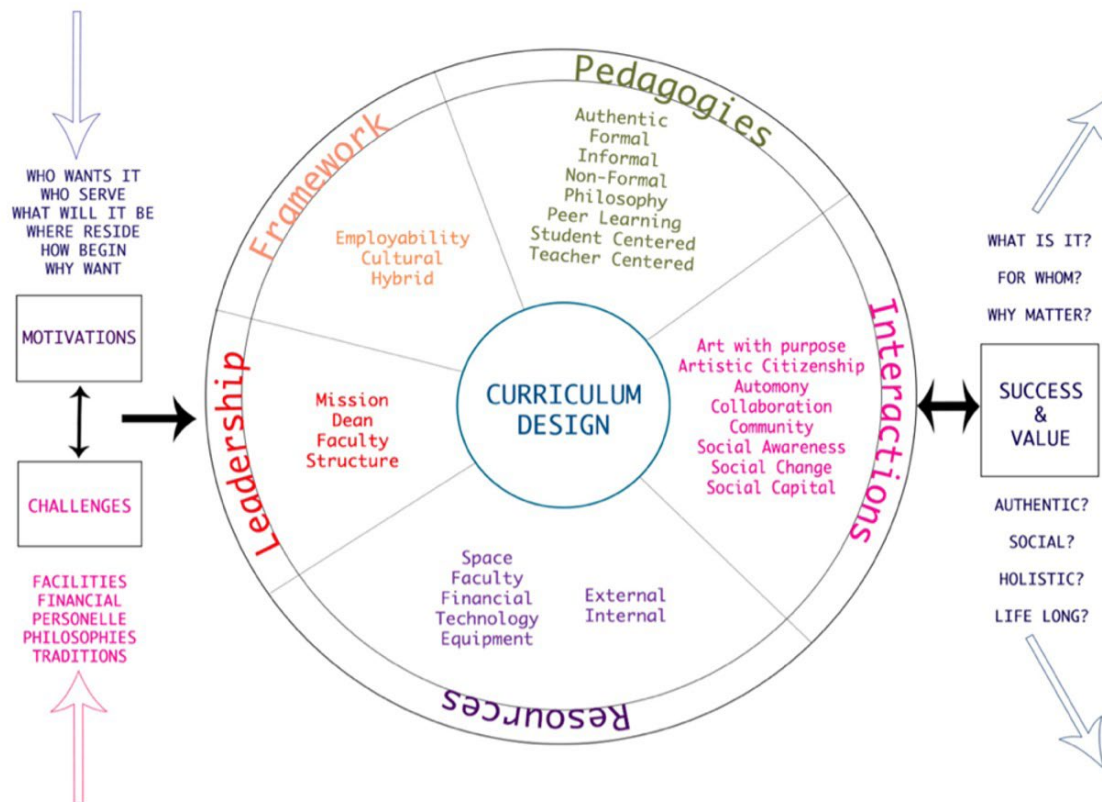


Figure 2: Conceptual Framework (Reinhert 2018, 30)

For the data gathered, the analytic approach adopted consisted of the identification of key themes (Juuti and Littleton 2012). It began with transcription of the recordings and field notes that were taken in Quito, Ecuador during November 2019, and February 2020. Analysis of the interview and observation data resulted in a rich description of the participants' perceptions on the concepts, teaching methodologies and decolonial practices within their programs. The extracts presented in the following sections exemplify broader patterns detected in the analysis of the themes. The next section expands on the description of the political context of *La Revolución Ciudadana* in which the LAM-UCE program was first envisioned.

Ecuador – *La Revolución Ciudadana* and its Current Political Context

After the Cuban revolution, the decades of the 60s and the 70s were characterised by the constant fight between US-sponsored military governments and socialist revolutions in almost every country of South America. By the 80s, most of them had returned to democracy, although the parties elected were still very much influenced by US interests (Chomsky 2003). Nevertheless, during the first decade of the 2000s, most South American countries had elected left-wing governments which, to some extent, were encompassing many of the ideals that the revolutions intended decades before.

Rafael Correa came to power in 2006 and left office in 2017. He now lives in Belgium and cannot return to Ecuador without facing a trial for accusations of corruption. These claims are strongly denied by him. He asserts that it is a political persecution similar to what has happened with most of the 'progressive leaders' of that decade: Lula in Brazil, Lugo in Paraguay,

and Kirchner in Argentina, among others (“Rafael Correa” 2020). His successor Lenin Moreno, although from the same political party, did not follow the revolution path. In October 2019, he announced a series of economic reforms that provoked the first national strike in 14 years. The protests lasted 10 days, violence was rampant around the country, and 20,000 indigenous people arrived in the capital city to pressure the president. He declared a state of emergency and retracted in the end.

Moreno finished his mandate in May 2021. The current president is Guillermo Lasso, a right-wing ex-banker with a completely different agenda. *La Revolución Ciudadana* turned out to be another bittersweet chapter in the country’s history. However, the vivid opposition against Moreno’s mandate, and the current political environment, show that its profound effects are far from gone. In February 2020, Jaime Vargas, the president of the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador (CONAIE) caused controversy in a press conference after referring to himself as the second president of the country. Furthermore, Moreno’s government tried to link him with Correa in an effort to discredit him (“¿Quién es Vargas?” 2020). In the latest elections, the candidate of Correa’s party was the winner of the first round, losing in the second round to Lasso who controversially at last moment became the runner-up after taking, with a minuscular difference, over Yaku Pérez, the candidate representing the indigenous party. Pérez became the first indigenous candidate in Ecuadorian history to occupy the third place in a presidential election. Pérez demanded a recount of the votes; the petition was not granted.

Undoubtedly, the empowerment of Ecuadorian indigenous groups from their linguistic and artistic expressions is part of a long process that aims to give them visibility and relevance in the cultural and political arena of the country. Nevertheless, to assume that progress excludes preservation, or vice versa, is not an adequate framework. The next section introduces the main postcolonial and decolonial discourses before continuing to discuss the strategies for progress and preservation of Ecuador’s indigenous music that take place in the LAM-UCE program.

Postcolonial and Decolonial Discourses

The founding authors of postcolonialism studies are Edward W Said, Homi K Bhabha and Gayatri Chakravorty Spivak. All of them come from the East Hemisphere. Postcolonial theory manifests itself as a theory of narratives, trying to establish ‘other’ interpretation, or interpretations, to the ‘official’ ones. It attempts to break off from the discourse of modernity established by the colonial powers (infamously and self-labelled as the West) and to engender critical-theoretical perspectives through displacing, interrogative subaltern, or post slavery narratives. “The issue is more about re-inscribing ‘other’ cultural traditions into narratives of modernity and thus transforming those narratives—both in historical terms and theoretical ones—rather than simply re-naming or re-evaluating the content of these other ‘inheritances’” (Bhabra 2014, 116).

Conversely, according to Gurinder Bhabra (2014), the founders of decolonial discourses are Anibal Quijano from Peru, and María Lugones and Walter Mignolo from Argentina. This is a very important distinction because in Latin America, the writers differentiated themselves from the postcolonial line because ultimately, the term only denotes temporality: something that is after (post) the colonial times. However, decolonialism implies the deconstruction of

that colonialism in order to establish a new path. Decolonialism, for these writers, is about acknowledging their own debts to their own communities as the starting point for the revision of their current identity.

The decolonial discourse poses three different types of coloniality that need to be challenged: power, being, and knowledge. The coloniality of power refers to the political structures of current modern societies where the leaders represent a small proportion of the population, but the wealthiest and whitest one (Quijano, 2000). The coloniality of being follows Heidegger's definition of 'the Being', but goes beyond his Eurocentric, race-based approach, and brings Lévinas and Fanon contributions into the discussion. As Nelson Maldonado-Torres (2007, 257) affirms: "The coloniality of Being is therefore co-extensive with the production of the color-line in its different expressions and dimensions. It becomes concrete in the appearance of liminal subjects, which mark, as it were, the limit of Being, that is, the point at which Being distorts meaning and evidence to the point of dehumanization".

And finally, the coloniality of knowledge has to do with the impact of colonization in the different areas of knowledge production. It reveals the way educational systems have been built and developed upon a science that has been written by the colonial powers ignoring all possible contributions, philosophies, and expressions from pre-colonial communities. Bhambra provides a provocative term for this: the coloniality of imagination (2014, 117).

This last aspect of decoloniality is what the constitution of Rafael Correa tried to address by not only educational reforms but also, implementing a new intellectual property law called Código Ingenios (Ingenious Code). 'Ancestral knowledge', another way of referring to the rituals and beliefs of indigenous communities, was proposed to become a common good, and the intellectual property framework had to make sure of this. The intention, at least on paper, was to start a process of decolonization of knowledge by creating a legal framework where knowledge is of public domain. However, the implications of such a framework affected the protections of 'modern' knowledge, and that is when the Code found strong resistance, and even when it was approved, its impact has been almost zero (Izurieta 2015).

In this context, in 2017, UCE embarked itself upon the establishment a new music program, the next part reviews the most important aspects of it from its director and members of its faculty.

Licenciatura en Artes Musicales – Universidad Central del Ecuador

Universidad Central del Ecuador (UCE) is the oldest and largest public university of Ecuador. It was officially founded in 1620. It is located in the capital, Quito. It is well renowned for its quality of education but also for its politicised and bureaucratic structure. As a public institution, it is free of charge for students, making the admission process difficult. Most of its students come from rural areas and low-income families.

In 2015, the design of a new bachelor's degree in Music began. Its current director, the Ecuadorian flute player Julián Pontón, was part of the team in charge of the initial planning. The project was approved in 2017, and it started running in September 2018. Pontón is a classically trained musician with a renowned trajectory as a performer in the Ecuadorian Symphonic Or-

chestra and his duet with guitarist Terry Pazmiño, who is famous for performing Ecuadorian traditional music.

The *Licenciatura en Artes Musicales* at the Universidad Central (LAM-UCE) is one of the programs offered by the Faculty of Arts together with Performing Arts, Plastic Arts, Dance, and Theatre. At the time of writing, the faculty is made up of 28 teachers, most of them with temporal contracts. It accepts 40 students per semester. The number of applicants has been around 100 per semester, except for the first one when the number was almost double. As a public university, applicants must first pass a national exam to be able to apply to enter. They are then required to attend an audition where their music skills are evaluated in terms of performance, and on the same day, they take another test with regards to music theory. The test is not conclusive, but the audition is. The decision is made on a case-by case basis and the demographics (ethnicity, age, gender, region) of the applicant is a pivotal factor in order to achieve diversity.

Its curriculum is designed in nine semesters. It contemplates four itineraries: Composición (Composition), Interpretación (Performance), Producción (Production), and Musicología en Música Ecuatoriana y Latinoamericana (Musicology in Ecuadorian and Latin American Music). Each itinerary has two exclusive classes per semester starting from the fourth semester until the eighth, and one class in the ninth semester. Students are expected to choose only one of the itineraries.

Generally speaking, the curriculum has fixed subjects organised into four pillars: 1) Fundamentos Musicales, 2) Aproximación y Experimentación Musical, 3) Formación Integral y Saberes, and 4) Investigación Musical. The subjects under the first pillar (Musical Fundamentals) deal with music theory (harmony, arrangements, counterpoint, ear training, choir, and conducting) and music history ('universal' and Ecuadorian and Latin American music). The second one (Musical Approximation and Experimentation) consists of classes with a practical focus: instrument performance, composition and all the subjects of the chosen itinerary. For the teaching of traditional instruments (marimba and drums from the Afro tradition, and winds and strings from the Andean one), the teachers are producing written material that until now was only passed via orality and teaching them in group lessons replicating community practises. Two subjects focusing on instrument-making and ethno-musicology are shared with the third pillar (Integral Formation and Knowledges). This group encompasses subjects related to linguistics, communication, and culture, including cultural management (*gestión cultural*), and pedagogy. Likewise, four classes are shared with the final pillar (Music Research), which in turn, covers methodology, cultural genealogy, and the final dissertation.

The instrument-making workshops focus on two traditions: the Andean-Ecuadorian tradition with various types of panpipes and charangos; and the Afro-Ecuadorian one with marimbas and diverse types of drums. With regards to composition, using elements of the Western European Art Music tradition, the focus is on local genres such as pasillos, sanjuanitos, yaravies, danzantes from the Andean tradition; and bombas, andareles and arrullos from the Afro one.

The first end-of-semester concert took place during the semester observed (the third one since the program started running). It showcased original pieces written by students in their classes of Composition. The works were performed by students, but also by teachers, especially as pianists. Eighteen pieces were presented, and they all had elements of 'classical' and popular music, mainly Ecuadorian typical music genres, but also jazz. The instrumentation was mainly

classical (piano, winds, and strings), but guitar and marimba were also incorporated in one piece each. Experimentation with body percussion was also present.

In terms of popular music discourses, Director Pontón affirms that the LAM-UCE program is the first one to take Ecuadorian popular music as its starting point. He advocates that there should not be any dichotomy between popular and academic music since all academic music has grown out of popular music, and the only difference is on the level of elaboration. He adds that an academic composer has more compositional elements of harmony, forms, orchestration, and all the elements that support the composition; therefore, they do it in a way with greater knowledge. However, it is a matter of starting, based on research and analysis, from the roots, from the popular music of the mestizo, afro, and indigenous (lines 135-141).

Nevertheless, he does find a dichotomy between popular and commercial music. According to him, the difference lies in the content (musically and lyrically). He believes that the first has a very powerful and deep emotional motive while the latter is a music of patterns and repetitive schemes that have proved to be successful for the masses.

Other key members of the faculty express similar dialectical tensions. One of the members of the LAM-UCE founding committee and current piano teacher, Gladys Noguera, believes that popular music is “what it has been outside the symphony orchestra, outside the academy, the conservatory, the music schools, that is, the street” (lines 180-181). According to her, academic music requires levels of perfecting and training, the music is read and interpreted as written, while popular music is just the opposite. She defines popular music as being about the emotion, and listening is the main skill in order to play it, not reading.

Likewise, Julio Andrade, renowned guitar performer, and now professor of the *Escuela Quiteña* (School of Quito) tradition, considers that popular music is defined by its repertoires. The pieces are among the people on a daily basis and not the ones used by the academia or for study purposes. These repertoires are performed in popular codes, codes that the street musician handles based on oral tradition. According to him, there are two aspects that define popular music: the repertoires and the terms in which those repertoires are approached (lines 46-48).

In contrast, Jorge Campos, distinguished composer of experimental music based in France, and now professor in charge of the area of composition, believes that popular is not an intrinsic characteristic of the music itself, but the result of how it is utilised, distributed, and perceived by the audience. He affirms that “even classical music can be popular music, like it was in Cuba or the communist countries of Eastern Europe during the epoch when its promotion and diffusion was an absolute priority” (lines 127-129). Thus, popular music is to do with accessibility and not with format.

Similarly, Nicolás Araúz, in charge of the itinerary of Production, thinks that popular music refers to the music that is massively consumed; in other words, the level of popularity of the music is what it makes it popular. In this sense, he adds that what the LAM-UCE considers to be traditional Ecuadorian music, is actually popular music, because it is music that does not present barriers or difficulties to be understood, to be enjoyed, to be shared, it is the music of the Ecuadorian celebrations, the music that is enjoyed in the Ecuadorian population (lines 148-149).

Additionally, Jackson Ayoví, one of the two Afro-Ecuadorian musicians to hold a professorship in Music in an HEI, believes that popular music is music that has evolved from the community at the beginning, then to the province, and then the whole country takes it over (lines 81-83). He adds that popular music is closely related to the identity of a specific population, to the point of becoming its heritage.

Finally, Pablo Guerrero, renowned music historicist, owner of possibly the vastest archive of Ecuadorian traditional music documents (scores, interviews, testimonies, audio files, to name a few) and now in charge of the area of musicology at the LAM-UCE, is aware that popular music is officially considered as the music disseminated in mass media, and academic music is what is not; or academic music is the one that has more elements for its elaboration while popular music is not. However, he is convinced that popular music has to do with a sense of belonging, of appropriation of a specific place. He puts Plácido Domingo's tango album as an example that no Argentine recognises as their music, therefore, it stops being popular, it becomes anything else but popular (lines 260-262).

Ultimately, through qualitative coding, the following descriptors were ingrained in LAM-UCE faculty's perceptions of what constitutes popular music: popularity, usage, accessibility, outside the academy, emotion, listening skills, appropriation, community, heritage, identity, repertoires, oral traditions, codes of interpretation, tradition, sense of belonging, source of most sophisticated formats.

In terms of decoloniality, most members of the faculty express similar concerns to the ones revised in the literature. For example, Director Pontón considers that Latin America in general suffered a process of independence, of decolonisation, but not of decoloniality. At the ideological level, it continues to reproduce the same schemes of European music and European ideology (lines 61-64). Therefore, to challenge this, Pontón affirms that the LAM-UCE was conceived as an innovative and decolonial educational project, taking Ecuadorian *musics* as the starting point, and teaching native instruments at the same level as European instruments.

The two main strategies of decoloniality within the LAM-UCE are: the construction of local instruments; and the research of local material and expressions. For the first one, the program has hired musicians and luthiers from the indigenous Afro and Andean communities as part of the faculty. Jackson Ayoví is one of them. Observing Ayoví teaching is undoubtedly fascinating. His methods challenge the 'scientificity' of conventional formal instruction. The class observed consisted of the construction of a *bombo* (drum) *afro-esmeraldeño*. Esmeraldas is the province in the northwest of Ecuador that holds the largest afro-community of the country. Ayoví had cut wood and leather himself, for the construction of the *bombo*. He started building the *bombo* while explaining through anecdotes, the beliefs of the community for the construction and use of these instruments. A similar situation happens in the workshop for Andean instruments; musician, and luthier Jhonny García, shows the students how to build their own panpipes while explaining the usage of each and the differences between them.

The second strategy consists of the field research for material of local expressions, either older or current. For this, Pablo Guerrero joined the faculty. His students are digitalising thousands of documents from his archive, and also doing field research. Again, Guerrero's teaching is full of stories of his own experiences with regards to numerous conversations with musicians and composers, while gathering documents and information throughout the years. In the les-

son observed, Guerrero handed the students original scores from the early 1900s by national composers that have never been published and told the story of the compilation called *Yaravies Quiteños*, which was originally published in the name of the Spaniard Marcos Jiménez de la Espada, but the truth is, that it was written by the Ecuadorian composer Juan Agustín Guerrero.

Certainly, more conventional teaching happens in subjects such as Composition and Ensembles. The teaching encompasses a mixture of formal pedagogies and teacher-centred learning, similar to what happens in a conservatoire; however, the repertoire is constituted by popular music in the shape of traditional songs (except in one-to-one classes of piano as a complementary instrument). The fact that the repertoire is more traditional, implies the usage of traditional instruments too. When teaching resources for a specific instrument does not exist in the format of books or music scores, the methodology highly relies on orality. These teachers themselves have learned to play by listening and watching the examples of older performers from their own community. They replicate this practice in the classroom.

Nonetheless, the perceptions about having decoloniality as an official discourse of the LAM-UCE program vary among faculty members. On one hand, the most vocal supporters believe that focusing on local music is the right thing to do, and maybe the only strategy worth following. Director Pontón affirms that unfortunately conservatoires in Latin America only study European music and his intention in the program is to also study European instruments parallelly since they are also part of the tradition and cannot be set aside. However, if it had been up to him, he would have created a program exclusively of Ecuadorian music, but many criteria, many interests, meant that we had to expand the matter (lines 37-41).

Similarly, as part of the Afro-Ecuadorian community mainly found in the provinces of Esmeraldas and Imbabura, Ayoví is very enthusiastic about having decoloniality as a framework for the program. He believes that the government has a debt with the *pueblos originarios* (original communities) that is only now being recognised and addressed in public education. He feels sad about the fact that their music is regarded as folklore but not the culture of the people; however, US-American music, such as blues, jazz or rock, are considered 'the culture of the people'. He feels that this is a way of colonisation. Nonetheless, he considers it very important and positive that the LAM-UCE program is challenging this by implementing not only foreign or European music, but also their music, their marimba, which in his eyes, is no longer only from Esmeraldas but from all of Ecuador (lines 106-120).

Likewise, Andrade notes that education in institutions has always followed a path based on the colonial vision, this is the hegemony of power. In this manner, Latin American cultural conceptions have aligned themselves with how 'the West' sees everyone in the region; but in a decolonial approach, Latin American people look at themselves and launch their knowledge from themselves to the world. According to him, the LAM-UCE has been influenced by the strong political and ideological postulates that the UCE has and tries not to align to the hegemonic educational system. He expresses as a program they have overcome the discussion of wanting to resemble the Sorbonne, and now rather look at themselves, learn from the local community, from the local music, and show that to the world (lines 110-112).

Additionally, Guerrero, echoing Quijano's (2007) words, considers that Latin America has always been the best laboratory for post-cultural colonisation processes (lines 273-274). He also explains that decoloniality in Ecuadorian music is not a new thing. At the beginning of the 20th

century, there was a musical movement led by academic composers called The Nationalists. They led possibly the best attempt at formal musical decolonisation, but their mistake was wanting to differentiate themselves from popular music, causing their pieces not to connect with the ordinary audience. However, Guerrero confirms that all musical education in Ecuador has always been led by foreign influences since the foundation of the National Conservatoire in 1900 by Italians with Italian repertoire.

Guerrero explains that all 'official' Ecuadorian music has tried to sound the same as others. He recalls compositions such as the *Cañari* counter-march and the *Montubio* prelude and dance as efforts that have been a waste of time because they have not transcended as part of the local culture. According to him, music education has always believed that music took its highest expression with Europeans ignoring everything that happened elsewhere; however, by following the path of European music, the rest of the world will never reach them because they will always be ahead. He strongly urges Ecuadorian music education to make its own way, even if the local music has five notes compared with the European dodecaphonism, even if the path is not clear, it must make its own way (lines 273-288).

On the other hand, Araúz notes that the term, decoloniality, could sound "a bit strong" because it implies that Latin American carries a colonial yoke in musical terms and the aim is to remove that yoke by looking inwardly, not focusing on the music that was implanted by the colonisers, but on the one existing locally before them, developed throughout the colonial era until today. However, he believes that the real issue nowadays is that the current consumption of music in Ecuador is no longer related to European colonisation, but rather to the music generated in the US and Anglo-Saxon countries. Then, the decolonial focus should change (lines 220-222).

In a similar fashion, Noguera raises the point that decoloniality has many interpretations. According to her, the fight against the hegemonic should be identified in terms of politicians and specific policies that will always come from more powerful countries, but this fight cannot be against foreign cultures or music. She believes that music is universal, and in this sense, using decoloniality as a discourse for music education in a public university could alienate students. She notes that, generally speaking, students who are in public education have had fewer privileges, stronger socio-economic limitations and barriers throughout their lives, and many things have been denied to them; thus, what they want the least is to feel that an ideological matter by the authorities is being imposed upon them, especially in a space, such as the Faculty of Arts in a public university, where there is supposed to be a lot of freedom of thought and expression (lines 289-293).

In summary, decoloniality at the LAM-UCE program represents one of its, and arguably the most distinctive, epistemological horizons. It is the only HPME course in Ecuador that publicly professes to be a decolonial project. It uses two key strategies in order to apply it: the construction of local instruments, and the research of local material and expressions. The first happens in specific workshops, and the second happens in musicology subjects. All other classes have teaching methodologies from the WEAM tradition with a repertoire of local popular music. Although, most of the faculty members are on board with the decolonial project as officially understood, there are also strong voices concerned with its potential pitfalls in a more pragmatic way with regard to the risks of isolating the program from a more globalised approach, and from the risk of becoming an imposition to the students.

Final Reflections

The LAM-UCE program is one case study that reflects the urgent need for preservation and progress of Ecuadorian indigenous music. It is a bridge between these two essential forces for survival. Its existence is a result of a long and systematic process that is related with the empowerment of indigenous communities. An empowerment that has been happening for a long time but that found higher visibility and institutional support in La Revolución Ciudadana. The revolution is gone, but its consequences will certainly stay.

Nevertheless, in a postcolonial society, the imperative of progress seems to create unusual tensions when trying to find ways of preserving ancestral knowledge, which is also an imperative when considering indigenous communities as equal as the rest of society. These tensions are usually translated in political discourses that overshadow the organic hybridisation of indigenous cultures. The danger is to confuse decolonization and, because of that, preservation, as a process of rejecting any external influences, and looking for a 'state of purity' very likely by repetition in isolation. A danger that is very much present in populist and fascist political movements.

Furthermore, as Campos, a composer who has lived for many years in Europe and outside of Ecuador, highlights: "It seems to me that the 'decolonization' part is a political game, it is a buzzword that has been manipulated in a very light way, [...] and art, especially art and culture, above all have a quality that no one can take away from it, not even a political standpoint, and that is a tendency to expand as a universe, a tendency towards universality, that, we cannot prevent" (J. Campos, in-person interview, January 10, 2020) [translated from Spanish].

Therefore, the vision and mission of the LAM-UCE program must be understood not as a decolonisation of Ecuadorian music by 'rescuing' it through isolation, but by going beyond and strengthening it through development, using the tools that can be useful in any moment regardless of its origin.

If art presents itself as a bridge between progress and preservation by having an intrinsic force of universality, then political leaders and academics should work together towards the creation of legal frameworks and educational environments that can guarantee the recognition, contributions, and experimentation of indigenous and minority expressions. It is a historical responsibility to make sure that the decoloniality of power, being, and knowledge happens not as a process of 'rescuing' indigenous identities as purely ancestral, but rather by giving them a voice, and listening to what they have to say in their own words, with their own tools and methodologies. As Ayoví responds when asked about the risk of having Afro-Ecuadorian music in the classroom:

Our sounds are sounds of the mountain, which is not the common *do re mi fa sol la si* of the 4:40 tempered system. It is a system that lives, that has survived, despite adversity, it has survived in the mountains, and it is mysterious that this system has reached us intact, and we maintain it. I don't believe at all that this wisdom will worsen, rather, if this knowledge is empowered, our peoples would be empowered even more, and our country too (J. Ayoví, in-person interview, January 7, 2020) [translated from Spanish].

List of References

- Aharonián, Coriún. 2011. "La enseñanza de la música y nuestras realidades". *Pensamiento Palabra y Obra*, 6: 30–49.
- Baker, Katreena. 2011. *Cultural Knowledge Systems: Synthesizing our knowledge of knowledge using grounded theory* [Waterloo]. https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/5960/Baker_Katreena.pdf?sequence=1. Accessed on March 2019.
- Balch, Oliver. 2013. Buen vivir: the social philosophy inspiring movements in South America. *The Guardian*. Feb 4. <https://www.theguardian.com/sustainable-business/blog/buen-vivir-philosophy-south-america-eduardo-gudynas>.
- Bhambra, Gurinder K. 2014. Postcolonial and Decolonial Dialogues. *Postcolonial Studies*, 17(2): 115–121.
- Chomsky, Noam. 2003. *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*. Penguin.
- García Canclini, Néstor. 1997. "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales". *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, 3(5): 109–128.
- Izurietta, Henry. 2015. "Código Ingenios, mucha expectativa, poco aporte". *Revista Rupturas*. <http://revistarupturas.com/ingenios-mucha-expectativa-poco-aporte.html>.
- Juuti, Sini, and Littleton, Karen. 2012. "Tracing the Transition from Study to a Contemporary Creative Working Life: The Trajectories of Professional Musicians". *Vocations and Learning*, 5(1): 5–21.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept. *Cultural Studies*, 21(2–3): 240–270.
- Presidente R. Correa incrementa aprobación ciudadana, del 75% al 81%, según encuesta internacional. 2012. *El Ciudadano*. April 22.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Neplanta: Views from South*, 1: 533–580.
- Rafael Correa: Con la persecución están robando las elecciones. 2020. *Telesur*. Sept 8. <https://www.telesurtv.net/news/ecuador-rafael-correa-entrevista-Persecucion-politica-20200908-0057.html>. Accessed on January 2021.
- Reinhert, Kat. 2018. *Developing Popular Music Programs in Higher Education: Exploring Possibilities* [University of Miami]. https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/2057. Accessed on March 2019.
- Torres, Wilmer. 2020. "UNE apoyará a Yaku Pérez en las elecciones presidenciales de 2021". *Primicias*. Sep 12. <https://www.primicias.ec/noticias/politica/>.
- ¿Quién es Vargas, el polémico líder de la Conaie?. 2020. *Código Vidrio*. Oct 26. <http://www.codigovidrio.com/code/>. Accessed on January 2021.

Abner Pérez Marín, Dr. des. in Popular Music and Media (2022) at the Faculty of Arts and Humanities at the University of Paderborn with the doctoral project: Higher Popular Music Education and Decoloniality: Perspectives from Ecuador and Germany. Performer, songwriter, and producer. Previously, academic coordinator at the School of Music UDLA in Quito, Ecuador. Previous studies include an MA in Music & Media Management at University of Westminster (UK), a Foundation Degree in Commercial Music at Bath Spa University (UK), and a BA in Media and Social Communication at University of Northwestern (USA).

Abstract (English)

Ecuador is the second smallest of the Spanish-speaking countries in South America. It is three quarters the size of Germany, and it has one quarter of its population. In 2008, the government of Rafael Correa, a back-then charismatic character with the motto of: *La Revolución Ciudadana* (The Citizen's Revolution), established a new constitution. This was highly focused on decolonized education. In 2017, the Universidad Central del Ecuador (UCE) established the *Licenciatura en Artes Musicales* (LAM-UCE) program with a focus on decolonization. For the very first time, Afro and Andean-Ecuadorian music was present at university. *La Revolución Ciudadana* ended like another bittersweet chapter; however, the empowerment of Ecuadorian aboriginal groups, from their artistic expression, is part of a long process that aims to give them visibility and relevance in the cultural and political arena of the country and the region. This paper takes LAM-UCE program as a case to study to analyse it as part of the process, focusing on the decoloniality of popular music in education. Although the question remains: Does the academisation of popular music from the minorities help them to progress or to preserve them? the answer is definitely not found by one or another, but where progress and preservation intersect.

Abstract (Deutsch)

Ecuador ist das zweitkleinste der spanischsprachigen Länder Südamerikas. Es ist drei Viertel so groß wie Deutschland und hat ein Viertel seiner Bevölkerung. Im Jahr 2008 führte die Regierung von Rafael Correa, einer damals charismatischen Persönlichkeit mit dem Motto: *La Revolución Ciudadana* (Die Bürgerrevolution), eine neue Verfassung ein. Diese war stark auf eine dekolonisierte Bildung ausgerichtet. Im Jahr 2017 richtete die Universidad Central del Ecuador (UCE) den Studiengang *Licenciatura en Artes Musicales* (LAM-UCE) mit dem Schwerpunkt Dekolonisierung ein. Zum ersten Mal wurde afro- und anden-ecuadorianische Musik an der Universität angeboten. *La Revolución Ciudadana* endete wie ein weiteres bittersüßes Kapitel; die Stärkung der ecuadorianischen Ureinwohnergruppen durch ihren künstlerischen Ausdruck ist jedoch Teil eines langen Prozesses, der darauf abzielt, ihnen Sichtbarkeit und Bedeutung in der kulturellen und politischen Arena des Landes und der Region zu verleihen. In diesem Beitrag wird das LAM-UCE-Programm als Fallbeispiel herangezogen, um es als Teil dieses Prozesses zu analysieren, wobei der Schwerpunkt auf der Dekolonialität der populären Musik in der Bildung liegt. Dennoch bleibt die Frage offen: Hilft die Akademisierung der populären Musik der Minderheiten, sie voranzubringen oder zu bewahren? Die Antwort liegt definitiv nicht in der einen oder anderen Richtung, sondern dort, wo sich Fortschritt und Bewahrung überschneiden.

Proposal for Citation. Pérez Marín, Abner. 2022. "Too little, too late? Higher Popular Music Education Reforms as a Strategy of Decoloniality for the Progress and Preservation of Ecuadorian Minorities – the case of the LAM-UCE program." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/perez-hpme-decoloniality>.

Steffen Just

Über Bässe in der Magenrube, flatternde Hosen und affizierte Körper: Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung

Einleitung

Für längere Zeit war Materialismus in den Kulturwissenschaften ein Reizwort. Standen materialistische Denkströmungen noch in den 1960ern im Zentrum marxistisch ausgerichteter Analysen, wurden sie mit dem *cultural turn* der 1970er und 1980er unter dem Einwand verdrängt, sie würden die Möglichkeit kritischer Untersuchungen von Kultur und Gesellschaft durch Essenzialismen und Naturalismen verstellen (Lemke 2015, 4). Bis zur Jahrtausendwende wurde Materialismus so zunächst zum Inbegriff überkommener Gesellschafts- und Kulturtheorien, bis sich mit dem so genannten *material turn* in den letzten zehn bis zwanzig Jahren eine erneute Kehrtwende ereignete, durch die inzwischen vielfältige Zugänge zu ebenso vielfältigen Materialitäten erprobt worden sind (Bennett und Joyce 2010; Löw et al. 2017).

Diese neuerliche Hinwendung zur Materialität weckte in den Kulturwissenschaften vor allem das Interesse für die Nutzung von Alltags- und Gebrauchsgegenständen, Medienobjekten und die Konstitution von Körpern und Körperpraktiken, die oft unter den Vorzeichen einer Praxeologie (Reckwitz 2003) oder einer Performativitätstheorie (Butler 2014) untersucht werden, aber auch mit Hilfe von ethnografischen Artefaktanalysen (Eisewicht 2016; Lueger und Frochauer 2018), Affordanz-Theorien (Gibson 1979) sowie Konzepten aus der Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour 2005) und der Medienarchäologie (Huhtamo und Parikka 2011) wird hier gearbeitet. Dieses Methodenarsenal setzte in den vergangenen Jahren auch in den Popular Music Studies neue Forschungsimpulse, mit denen zur Materialität (bspw. zu Bauarten, Verschaltungen, Oberflächenstrukturen, Funktionen und Bedienungen) von spezifischen Geräten, so genannten „MusikmachDingen“ oder Musikobjekten und deren Wechselwirkungen mit kulturellen Praktiken, Körper- und Wissensformen intensiv geforscht und veröffentlicht wurde (Ismaiel-Wendt 2016; Pelleter 2020; Dörfling, Jost und Pfeleiderer 2021; Burkhart et. al 2022; Ahlers et. al. 2022).

In diesem Beitrag werde ich den Fokus jedoch auf einen materialistischen Zugriff lenken, der eine ganz andere Wendung des Materialitätsbegriffs versucht. Blicken die genannten Ansätze weitgehend auf den Bereich von Handlungen mit handfesten oder greifbaren Objekten oder auf die Wirkung von konkreten Gegenständen auf Subjekte oder Körper, also Mensch-Objekt-Interaktionen im weitesten Sinne, stehen im New Materialism – etwa im „vitalen Materialismus“ von Jane Bennett (2010a) oder beim „zoe“-Konzept von Rosi Braidotti (2013) und ganz besonders im „agentiellen Realismus“ von Karen Barad (2007; 2012) – auch Moleküle und kleinste Partikel im Fokus. Während also viele aktuelle Studien unter Materialität bevorzugt feste Körper, Dinge und Gegenstände mit soliden Oberflächen verstehen, geht es in Denkrichtungen des New Materialism um die Plastizität und um Vorgänge der autopoietischen Selbstorganisation von Materialitäten in verschiedenen Aggregatzuständen, die sich

im Mikrobereich abspielen können, die also die Welt der menschlichen Handlungsmacht und Beobachtungsfähigkeit in vielen Fällen überschreiten, etwa dann, wenn (Ein-)Wirkungen von Stoffen auf andere Stoffe (wie Reibungen, Vibrationen oder Oszillationen) in den Blick genommen werden. De facto sind materielle Festigkeiten und Grenzen von Objekten nur Tricks, die uns die menschliche Wahrnehmung vorspielt. Auf Partikel-, Molekül- und Quantenebene ist immer alles in Bewegung (Goodman 2010, 83; Barad 2012b, 209–215).

Auf den ersten Eindruck mag das mehr nach Physik klingen, als dass es irgendwie von Relevanz für die Erforschung von Musik bzw. Musikkulturen wäre. Doch das werde ich versuchen zu entkräften und ich behaupte, dass gerade in der zunächst nicht offenkundigen Passung dieses Materialitätsverständnisses das Innovationsmoment für die Kulturwissenschaften liegt. Auch wenn es mir hier nicht gelingen kann, die außerordentlich heterogenen Felder dieses New Materialism komplett auszuleuchten, möchte ich Ausschnitte der damit verbundenen Forschungszugänge anvisieren und dafür plädieren, dass eine nähere Auseinandersetzung in der Musikforschung bzw. konkret in den Popular Music Studies lohnt. Ich meine zudem feststellen zu können, dass sich gerade die Popular Music Studies besonders schwer damit tun, derart zugeschnittene Perspektiven auf Materialität in ihren kultur- und sozialwissenschaftlich sowie ethnografisch geprägten Theorie- und Methodenkanon zu integrieren. Für meine Begriffe ist die Vorherrschaft kultursemiotischer Paradigmen und nur ungenügend überwundener anthropozentrischer Denkweisen für diese Blockade verantwortlich. Dieser Text setzt sich entsprechend auch zum Ziel, hier zu intervenieren und ein paar Scharniere dieser Verbarrikadierung auszuhebeln.

Zunächst gilt es aber den grundsätzlichen Ausgangspunkt und die Stoßrichtung dieser Intervention zu bestimmen. Der New Materialism unterscheidet sich nicht nur vom eingangs angesprochenen Fächer praxeologischer, performativitätstheoretischer und medienethnografischer Zugriffe auf materielle Kulturen, er ist auch von historischen Epistemologien und Ontologien des Materialismus abzugrenzen, etwa dem antiken Atomismus der Vor-Sokratiker, der neuzeitlich-modernen Substanz-Philosophie bei René Descartes oder Baruch de Spinoza oder auch dem noch einmal ganz anders gearteten dialektischen Materialismus bei Karl Marx und Friedrich Engels (vgl. ausführlich Gamble, Hanan und Neil 2019). Im Unterschied zu diesen Vorläufern, mit denen er allenfalls rudimentäre Gemeinsamkeiten hat, ist der New Materialism eine seit den 2000er Jahren prominent gewordene Denkrichtung und das Attribut „New“ darf sowohl als eine Geste der Abgrenzung gegenüber diesen historischen Materialismen gesehen werden, aber auch als epistemologische Gründungsgeste und Reaktion (Ahmed 2007; Bruining 2016). Denn der New Materialism geht auf größere Distanz zu den heute in den Kulturwissenschaften vorherrschenden Modellen des Poststrukturalismus und der Cultural Studies, worauf ich in Abschnitt 3 noch genauer eingehen werde. Es wird mir dabei vor allem um folgende Gegenüberstellung gehen: Der Poststrukturalismus und die Cultural Studies verstehen die Welt als primär durch Zeichen, diskursive Repräsentationssysteme (oder auch symbolische Ordnungen) und Performanzen konstituiert und vertreten damit eine Wirklichkeitsauffassung, in der Materie oft nur die Rolle eines passiven Rohmaterials zugesprochen wird, das erst durch menschliche *Agency* mit Sinn versehen wird (Folkers 2013). Kurz gesagt: Für sich genommen haben Dinge und Objekte keine Bedeutung, ihre Geltung und Wirkungsweise ist immer kontextabhängig und wird erst durch Einbindungen in spezifische soziale Praktiken und Diskurse bestimmt – Lawrence Grossberg (1999) und Ien Ang (2008) haben das Forschungsprogramm der Cultural Studies entsprechend als „radikalen Kontextualismus“

bezeichnet. Der New Materialism stellt hingegen die Frage nach dem produktiven und dynamischen Eigenleben von Materialitäten, kurzum die Frage nach der materiellen oder stofflichen Beschaffenheit von Körpern, Medien, Artefakten und was diese in der Welt tun, wie sie etwa affizieren und bewegen oder auch unsere Subjektivierungsweisen prägen (Bennett 2010b). Die daraus resultierenden Perspektiven werde ich in den Abschnitten 4 und 5 diskutieren und fragen, wie der New Materialism der Musikforschung frische Denkanstöße liefern könnte, aber auch, wie gewisse Tendenzen des Materialitäts-Denkens in eine Sackgasse führen. Zum einen argumentiere ich, dass ein materialistisch gewendeter Klangbegriff wesentlich zum Verständnis von Affektivität und Körperlichkeit in Musikkulturen beiträgt. Das mache ich am Beispiel der Wahrnehmung von Bassvibrationen und Clubsounds deutlich, wofür ich den Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung ins Spiel bringen und stark machen möchte (Abschnitt 4). Andererseits kritisiere ich ontologische Verengungen von materialistischen Klangbegriffen (Abschnitt 5) und plädiere abschließend für eine dringend notwendige Schnittstellensuche in den Popular Music Studies.

Die Materialität eines Bremszügels: Wie Materie etwas mit „uns“ macht

Stellen Sie sich einmal vor, Sie sitzen am Steuer eines Autos und fahren eine Fahrbahn entlang. Auf Ihrem Weg durch den Straßenverkehr werden Sie Verkehrszeichen begegnen, die Sie zu bestimmten Handlungsweisen auffordern oder auf mögliche Gefahren hinweisen. Sie passieren ein Schild mit einer rot eingekreisten 70 und achten darauf, dass sich der Zeiger Ihres Tachometers nicht über die 70 hebt. Beim Zufahren auf eine Ampel, die gerade von gelb auf rot springt, treten Sie sachte auf die Bremse, bis Ihr Fahrzeug vollständig und rechtzeitig zum Stillstand gekommen ist. Sie haben gelernt, dass es nötig ist, diese Verkehrszeichen und Signale zu kennen und zu entziffern. Ganz genauso wie die anderen Verkehrsteilnehmer*innen, die mit Ihnen an der roten Ampel warten, haben Sie die Bedeutungen der Symbole verinnerlicht, kennen auch das komplexe Regelwerk, das einzelne Schilder aufeinander bezieht und so passen Sie Ihr Fahrverhalten und die Navigation Ihres Fahrzeugs auf die Codes dieses dicht vernetzten Verkehrszeichensystems an, da Sie wissen, dass das Ihnen und Anderen schwerwiegende Konsequenzen wie Unfälle, Pannen oder Unannehmlichkeiten erspart: Soeben hat die rote Ampel Sie davor bewahrt, nicht in die Autos der kreuzenden Schnellstraße hineinzurasen. Die Ampel springt auf Grün und signalisiert Ihnen, dass Sie nun gefahrlos weiterfahren können.

Ihr Hund, der auf dem Rücksitz mitfährt, hat von all dem nicht wirklich etwas mitbekommen und friedlich auf seinem Plätzchen gekauert. Er hat ohnehin kein Rot-Grün-Empfinden und auch keinen Führerschein. Das ist aber auch nicht weiter schlimm, sagen Sie sich, denn Verkehrszeichen sind ja nur für eine ganze besondere Spezies, den Menschen gedacht. Während Ihnen dieser Gedanke durch den Kopf schießt, spüren Sie plötzlich einen heftigen Schlag an Ihrem Fahrzeug, der Ihnen einen kleinen Schreck durch die Glieder fahren lässt. Ihr Hund reagiert ähnlich verstört und wird aus seinem dörsigen Zustand gerissen. Im Rückspiegel erkennen Sie, dass Sie ein Schlagloch übersehen haben und nicht vorsichtig genug über dieses Hindernis gefahren sind. Zum Glück, denken Sie, ist nichts Schlimmes passiert. Sie beschließen dennoch, dass es für die weitere Fahrt von Vorteil sei, besser auf die Strukturen im Asphalt zu achten und sich nicht völlig auf die Schilder zu verlassen. Sie nehmen den *material turn*.

Dieses kleine Gleichnis ist von einer Beobachtung Bruno Latours inspiriert, der in seiner Essay-sammlung *Pandora's Hope* (1999, 186–189) anregte, darüber nachzudenken, was es eigentlich mit Fahrbahnwellen oder Bremshügeln (*speed bumps*) im Straßenverkehr auf sich habe. Was tun solche Unebenheiten in der Fahrbahn, wozu nutzen sie und warum sind sie dort eingelassen? Latour merkte an, dass Bremshügel genauso wie Verkehrszeichen einen Aufforderungscharakter haben, denn sie werden in den Asphalt verbaut, um uns davon abzuhalten zu schnell zu fahren. Im Gegensatz zum Straßenschild tun sie das jedoch, indem sie uns nicht nur semantisch dazu auffordern, sondern materiell zur Drosselung der Geschwindigkeit veranlassen. Aus der Erfahrung des Autofahrens wissen wir, dass es außerordentlich unbequem und gar gefährlich ist, zu schnell über Unebenheiten der Fahrbahn zu rasen. Wir holen uns dabei blaue Flecken und Beulen, unsere Körper und Gefährte werden von dieser in die Fahrbahn eingelassene Unregelmäßigkeit unangenehm getroffen. Das Straßenschild fügt uns und unserem Fahrzeug bei Missachtung keinen direkten Schaden zu. Der Straßenhubbel droht uns hingegen direkten Schaden an, wenn wir ihn mit zu viel Geschwindigkeit nehmen. Sein Aufforderungscharakter ist ein anderer.

Damit ist hier grob umrissen, worum es in materialistischen Denkrichtungen geht. Wenn wir Kultur und Gesellschaft primär als Phänomene erforschen, die durch Zeichensysteme und deren Bedeutungen strukturiert sind, ignorieren wir eine ganz wesentliche andere Dimension, von der sehr konkrete Wirkungsmacht ausgeht. Anstatt sich nur mit dem System der Verkehrsschilder zu beschäftigen, um den Straßenverkehr und das Verhalten der Verkehrsteilnehmer*innen zu verstehen, würden materialistische Ansätze auch die Existenz und Wirkungen von Unebenheiten in der Fahrbahn hervorheben (dazu würden dann neben menschengemachten Bremshügeln auch durch Naturgewalt in die Fahrbahn gerissene Schlaglöcher oder umgestürzte Bäume gehören). Mit dieser Intervention weisen materialistische Theorien auf die weitgehende Abwesenheit von Dingen und Substanzen in Euro-westlichen Kulturverständnissen hin und man moniert, dass die Epistemologien der Moderne diesen Materialitäten nur Passivität, Leblosigkeit und keinerlei Bedeutung zugesprochen haben (Gamble, Hanan und Nail 2019). Wie ich eingangs erwähnt habe, setzt sich der New Materialism mit Materialität noch einmal auf eine ganz eigene Art auseinander als andere, gegenwärtig ebenso in Mode gekommene Materialismus-Ansätze, indem er nämlich auf stofflicher Ebene nicht nur die Meso-Ebene von menschlichen Körpern, Dingen und Alltagsgegenständen, sondern sowohl die Mikro-Ebene von Kleinstpartikeln und Molekülen als auch die Makro-Ebene von ganzen Ökosystemen in seine Betrachtungen einbezieht und damit eine konsequent posthumanistische Position einnimmt. Wie aus dieser Position heraus eine Kritik an kultursemiotischen Paradigmen geübt wird, werde ich im Folgenden vertiefen.

Diskurseffekte als Existenzbedingung von Dingen und Körpern: Die neumaterialistische Kritik am Poststrukturalismus und den Cultural Studies

Eine besonders starke Abgrenzungsbewegung kennzeichnet den New Materialism hinsichtlich der kulturwissenschaftlich sehr prägend gewordenen Poststrukturalismus und Cultural Studies (Kirby 2017). Beginnend in den 1960ern und dann mit großer Breitseite in der so genannten Postmodernedebatte der 1970er und 1980er haben diese ihren Aufstieg erlebt und in

vielen kulturwissenschaftlichen Feldern zu einem tiefgreifenden Paradigmenwechsel geführt (Ferguson 2012). Auch neue eminent wichtige Forschungsrichtungen wie der Postkolonialismus und die intersektionalen Gender und Queer Studies sind in diesem Zuge entstanden und spätestens seit der Jahrtausendwende nicht mehr aus Lehrbüchern und Seminaren der Kulturwissenschaften wegzudenken (Storey 1997; Bromley, Göttlich und Winter 1999; Belsey 2002).

Diese Denkansätze übten eine vehemente Kritik an metaphysischen Wahrheitsbegriffen, wie beispielsweise Michel Foucaults (1983; 2008) Analysen zur Archäologie des Wissens und zum konstitutiven Verhältnis zwischen Macht und Diskursen; stellten sich gegen Biologismen, Essenzialismen und Positivismen, wie beispielsweise Judith Butlers (1990; 2014) Arbeiten zur Performativität von Geschlecht; und sie bezogen auch kritisch Position gegenüber materialistischen Basis-Überbau-Modellen der Gesellschaftstheorie, wie beispielsweise in Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes (1991) diskurstheoretischer Dekonstruktion des klassischen Marxismus. Der Poststrukturalismus und die Cultural Studies führten dagegen einen Kulturbegriff ins Feld, der als dynamisches Zeichensystem verstanden war, in dem Bedeutung und Sinn niemals objektiv gegeben sind, sondern in gesellschaftlichen Machtverhältnissen durch das Deuten und Handeln der Akteur*innen artikuliert werden. Die damit herbeigerufene kulturesemiotische Wende des so genannten *cultural turns* begriff soziale Lebenswelten und Identitäten als Konstrukte von Differenzmustern, betonte also das Gewordensein und die potenzielle Wandel- und Aushandelbarkeit von kulturellen Sinnstrukturen (Hall und du Gay 1996). Kultur geriet so als ein von gesellschaftlichen Konflikten durchdrungener Raum der Bedeutungsproduktion und Sinnstiftung in den Blick, wie ihn etwa Stuart Hall in seinen Arbeiten beschrieben hat:

Cultures consist of the maps of meaning, the frameworks of intelligibility, the things which allow us to make sense of a world which exists, but is ambiguous as to its meaning until we've made sense of it. So, meaning arises because of the shared conceptual maps which groups or members of a culture or society share together. (Hall 1997a, 9)

Wie Hall mit diesem etwas unspezifisch bleibenden „we“ andeutet, gibt es für ihn keine einfach zu greifende Bedeutung *vor* menschlichen Handlungen und keine sinnvoll konstituierte Ordnung der Dinge, *bevor* diese in einen kulturellen Intelligibilitätsrahmen überführt worden sind. Ähnlich beschrieb Judith Butler in ihrer bahnbrechenden Kritik an essenzialistischen Geschlechterbildern *gender* als „effect of the apparatus of cultural construction“ (Butler 1990, 7) und führte dafür den Begriff der Performativität in die kulturwissenschaftliche Identitätsforschung ein. Prominent postulierte sie, dass Geschlechtsidentitäten durch verkörperte Sprechakte (Performanzen) hervorgebracht werden, die ihre Wirkungen immer nur in Abhängigkeit von einem kulturellen Intelligibilitätsrahmen entfalten (ebd., 24–25). Positionen wie die von Hall und Butler betonten, dass symbolische Ordnungen keine neutralen Zeichensysteme sind, die die Welt, so wie sie vermeintlich ist, repräsentieren oder abbilden, sondern sie sind machtbeladene diskursive Geflechte, die Phänomene, Gegenstände und Selbst- und Weltverhältnisse von Subjekten überhaupt erst als solche hervorbringen und auf diese Weise wirklichkeitsprägend sind (Hall 1997b; Butler 2001).

Mit diesem sozialkonstruktivistischen Zugriff gelang es dem Poststrukturalismus und den Cultural Studies zwar eindrücklich, symbolische Ordnungen als dynamische Prozesse zu kennzeichnen und die damit verbundenen, stets kontingenten Aushandlungsprozesse einer Analyse zu öffnen, doch vermochten diese Ansätze es nicht, Kultur- und Gesellschaftsanalyse

von einem epistemologischen Logo- und Anthropozentrismus zu lösen, dem sie insgeheim weiterhin verpflichtet blieben (Barad 2012a, 70–71). Wohlgermerkt näherten sich der Poststrukturalismus und die Cultural Studies sprachlichen Repräsentationsmustern stets aus einer machtkritischen und dekonstruktivistischen Perspektive, doch bleibt dabei der Fokus an der Bedeutungshoheit von menschlicher *Agency* und Diskurseffekten haften, indem hier danach gefragt wird, wie *menschengemachte* Deutungsmuster, Performanzen oder soziale Praktiken über die Dinge und Objekte der Welt richten und ihnen ihre Bedeutungen aufpfropfen. Symbolische Ordnungen haben sich, um eine oft benutzte Wendung der Cultural Studies und des Poststrukturalismus zu bemühen, in die Gegenstände und Körper „eingeschrieben“ (Butler 1990, 128–141). Die Metapher des (Ein)Schreibens ist dabei für die Priorisierung von Zeichen und Sprache paradigmatisch. Hierbei wird davon ausgegangen, dass sämtliche, in einer Kultur beobachtbaren Phänomene mit Zeichen aufgeladen werden bzw. als Zeichenträger verhandelt werden können, wofür in der kulturwissenschaftlichen Nomenklatur häufig eine weitere Metapher, nämlich die des kulturellen „Textes“ zur Anwendung kommt. Der aus der Linguistik und Semiotik übernommene Begriff des Textes entwickelte sich durch den *cultural turn* zu einer allumfassenden und außerordentlich prägenden Formel, mit der etwa der Anthropologe Clifford Geertz zu behaupten wusste: „the culture of a people is an ensemble of texts“ (Geertz 1972, 29). Auch der Philosoph Jacques Derrida legte sich fest: „there is nothing outside of the text“ (Derrida 1976, 158). Gemäß dieser Auffassung besteht die primäre Aufgabe darin, Kulturen als Geflechte aus Texten zu interpretieren, etwa in Rezeptionsstudien oder hermeneutischen Analysen zu beschreiben, wie jene durch reziproke Bezüge („Intertextualität“) und die Einbettung in soziokulturelle Kontexte ihre Einschreibungen erhalten, wofür die Cultural Studies wiederum bevorzugt mit solchen zeichentheoretischen Begriffen wie „signifying practices“ (Hall 1997b) oder „Lesarten“ (Fiske 2000) operieren.

Die Musikforschung eignete sich diese Perspektiven für ihre Gegenstände und Methoden an. Beeinflusst von Poststrukturalismus und Cultural Studies bildete sich in der Musikwissenschaft die so genannte New Musicology heraus und letztlich gingen auch die Popular Music Studies aus den Rissen dieses Erdrutsches in den Kulturwissenschaften hervor. Eine wesentliche Innovation der New Musicology und der Popular Music Studies lag darin, den Musikbegriff nicht mehr auf ein scheinbar fixes Werk zu reduzieren, sondern ihn kultursemiotisch aufzubrechen und weiter zu fassen. Ein Blick in einschlägige musikanalytische Arbeiten der 1990er zeigt, dass das Text-Kontext-Paradigma der Cultural Studies bereits in diesen Jahren seine feste Verankerung in den Popular Music Studies gefunden hatte (Shepherd 1991; Moore 1993; Brackett 1995) und auch in ethnografisch und musiksoziologisch orientierten Studien liegen die bedeutungsgenerierenden Alltagspraktiken und Rezeptionshaltungen von Akteur*innen, Musiker*innen und Fans seit ungefähr dem gleichen Zeitraum im Mittelpunkt des Interesses (Finnegan 1989; Cohen 1991; Shank 1994). Vor diesem Hintergrund konnte Richard Middleton im Jahr 2000 festhalten, dass sich diese – wie er sie nennt – „cultural musicology“ zur „dominant species in popular music studies“ entwickelt hatte (Middleton 2000, 6). Mit dem *cultural turn* rückten so soziale Aushandlungs- und Sinnstiftungsprozesse in den Fokus der Musikforschung, ganz genauso wie bis dato marginalisierte Musikkulturen und -praktiken, die nicht in das Raster des nun ad acta gelegten Musik- und Kulturverständnisses passten. Damit war das Projekt auch mit einer eminent wichtigen politischen Agenda verbunden, der sie auch heute noch verpflichtet ist.

Bevor ich nun eine neumaterialistische Alternative zu diesen Ansätzen darlegen möchte, scheint mir wichtig zu betonen, dass es innerhalb des Poststrukturalismus und der Cultural Studies immer schon Auseinandersetzungen mit den Problemen einer semiotischen Verengung des Kulturbegriffes gab und so keineswegs völlig ungebremst (ohne Beachtung der Bremshügel) auf einen zeichentheoretischen Reduktionismus zugesteuert wurde. Wie Hall im oben wiedergegebenen Zitat bemerkt, ist für ihn die Existenz der Dinge *vor* deren Eintritt in einen kulturellen Intelligibilitätsrahmen durchaus real, wenngleich in diesem Zustand, wie er sagt, „ambiguous“. Hall zog in seinen Arbeiten daraus allerdings niemals die Konsequenz, dies weiter zu vertiefen. Andere Vertreter*innen wie die genannten Laclau und Mouffe oder Butler haben das „nicht-diskursive“ Moment von soziokulturellen Phänomenen hervorgehoben und bringen das in ihren Arbeiten sogar auf den Begriff der Materie bzw. des Materiellen. Bei Laclau und Mouffe ist der Diskursbegriff materiell gedacht, insofern dass sich diskursive Artikulationen immer nur im Komplex der „materielle[n] Dichte der mannigfaltigen Institutionen, Rituale und Praxen“ (Laclau und Mouffe 1991, 160) entfalten können. Doch was hier unter der Chiffre des Materiellen gefasst wird, erschöpft sich in einem Begriff gesellschaftlicher, politischer und kultureller Apparate. Das hat wenig mit der stofflich gedachten Konzeption von Materialität zu tun, wie sie im New Materialism diskutiert wird. Auch Butler macht mit ihrem Performativitätsbegriff deutlich, wie sprachliche Repräsentationen regelmäßig an ihre Grenzen stoßen und scheitern, da sie stets von einer nicht vollständig symbolisch zu bändigenden Materie heimgesucht werden (und genau genommen ist das sogar der Clou hinter ihrem Performativitätskonzept). Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Bodies That Matter, Körper von Gewicht* erteilt Butler einem „linguistischen Idealismus“ entsprechend eine entschiedene Absage (Butler 2014, 15). Doch Butlers Theoretisierung von Diskursen, Normen und Performanzen arbeitet sich an einem sehr spezifischen Zuschnitt von Materialität ab, der auf den Menschen begrenzt bleibt. Wie Karen Barad in ihrer Kritik von Butlers Performativitätsansatz anmerkt, denkt dieser zwar „Fragen der Materialität und Bedeutung in ihrer Unauflöslichkeit zusammen; Butlers Anliegen beschränkt sich jedoch auf die Produktion menschlicher Körper“ und „auf den Bereich menschlicher Sozialpraktiken“ (Barad 2012a, 30). Damit kann auch Butler nicht sinnvoll über Formen der Materialität sprechen, die sich jenseits von menschlicher *Agency* befinden. Die Konzeptionen von Materialität, wie sie hier vorgelegt werden, greifen zu kurz und eignen sich nicht für die Perspektive, auf die es mir im Folgenden ankommen wird.

Affizierungspotenziale und neue Körpergrenzen: Klang als stoffliche Verkoppelung

Neumaterialistische Ansätze kritisieren also, dass der vom Poststrukturalismus und den Cultural Studies herbeigerufene Paradigmenwechsel erhebliche Leerstellen ließ. Mit dem Fokus auf die Sinnzuschreibungen der Akteur*innen fiel die Welt materieller Dinge und Körper vom epistemologischen Radar, insofern dass auch diese nur im Register von diskursiven Ordnungen und menschlicher *Agency* verhandelt werden. Bei allen wichtigen Errungenschaften, die der *cultural turn* für die Popkultur- und Popmusikforschung brachte, liegt für meine Begriffe das größte zu bewältigende Problem an dieser Stelle: Die Reduktion kultureller Phänomene auf den Begriff des „Textes“ – egal ob es sich dabei um Literatur, Musik, Filme, TV-Sendungen, Videoclips oder Internetcontent handelt – und die entsprechende Vereinheitlichung der Rezeptionsperspektive als „Lesarten“ bricht sinnliche und auch höchst spezifische Er-

fahrungsunterschiede von medial formatierten Klängen, (bewegten) Bildern, geschriebener bzw. gesprochener Sprache usw. auf eine symbolische Dimension herunter und unterstellt, Subjekte deuten und interpretieren diese vornehmlich als Zeichen. An dieser Stelle kann nun mit dem New Materialism eingehakt werden. Dabei nehme ich vorweg, dass ich die Perspektiven und Forschungsprogramme eines neumaterialistisch gewendeten Kulturverständnisses nicht als Ersetzung, sondern als produktive Erweiterung des *cultural turns* verstehe, obschon die Hinwendung zur Materialität auch mit punktuellen Revisionen von Prämissen des Poststrukturalismus und der Cultural Studies verbunden ist.

Es sind höchst unterschiedliche Materialitäten vorstellbar, die mit dem New Materialism zur Debatte gestellt werden können: Kleinste Partikel, größere Körper oder gar Stoffwechselprozesse von komplexen Ökosystemen, Beschaffenheiten und Anordnungen von Räumen, die mechanische, elektronische oder elektromagnetische Operativität von Medientechnologien sowie Vorgänge der Oszillation und Vermischung von Stoffen in unterschiedlichen Aggregatzuständen (siehe im Überblick Lemke 2021, 3–5). Der New Materialism nimmt hier eine posthumanistische Perspektive ein und betont, dass diese nicht genuin humanoiden bzw. nicht menschengemachten Stoffe eine eigene *Agency* und Dynamik haben (Barad 2012a, 10–22; Braiddotti 2013, 55–104). Der Heterogenität der auf diese Weise adressierbaren Phänomene kann ich hier auf keinen Fall gerecht werden, weshalb ich mich im Folgenden auf Klang konzentrieren will, da das wohl jenes Phänomen ist, das die Musikforschung ganz besonders betrifft.

Die Idee, die Materialität von Klängen zu erforschen, beruht besonders auf einem Argument, mit dem auf die angesprochenen Leerstellen hingewiesen wird. Zeichen und Diskurse, die der sozialkonstruktivistische Ansatz untersucht, stiften Sinn und produzieren Bedeutung; Klänge werden jedoch immer auch sinnlich, haptisch, körperlich oder affektiv erfahren. Selbstverständlich funktionieren Klänge auch als Zeichen, konnotieren oder assoziieren oft kulturspezifisch geprägte Bedeutungen: Höre ich beispielsweise ein piependes Alarmsignal, kann das bei mir das Bild eines Radioweckers erzeugen, der Klang einer aufheulenden Sirene kann mir die Szene eines Kranken- oder Polizeiwagens bzw. -einsatzes in den Kopf setzen und speziell in Bezug auf Musik ist inzwischen schon ergiebig diskutiert worden, wie spezifische Klangsignaturen oder -gestaltungen mit Männlichkeits- oder Weiblichkeitskonstruktionen bzw. sexistischen Körperbildern (Müller 2018) oder rassifizierten Diskursordnungen und rassistischen Denkweisen (Stoever 2016; Eidsheim 2019) etc. in Verbindung stehen. Das Piepen des Radioweckers hat aber auch eine affektive Dimension: Das unvermittelte Anspringen des Alarmsignals kann bei mir einen kleinen Schreck auslösen. Nach wenigen Augenblicken nimmt dieses Schockmoment zwar ab, doch wenn das Signal nicht abgestellt wird und weiter andauert, geht mein affektiver Zustand in körperliche Unruhe oder Stress über und provoziert das immer drängender werdende Bedürfnis der Unterbindung des Alarmsignals, also das Abstellen des Radioweckers.

Hier nun ist nicht die Zeichenebene, sondern die affektive Komponente von Klängen angesprochen. Klangliche Affekte sind, wie Anahid Kassabian (2013, 20) und Marie Thompson (2017a, 43–48) argumentieren, niemals in einem Objekt oder Subjekt lokalisier- und fixierbar, sondern sie sind grundsätzlich relational. Sie entstehen nur in räumlichen Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten als Ausdruck von Nähe-Distanz- oder Größen-Verhältnissen, also dann, wenn ein Körper oder Stoff auf die akustische Präsenz und Veränderung eines anderen Körpers oder Stoffes reagiert. Je näher, raumgreifender oder mächtiger ein Klang oder klingender Körper erscheint, desto bedrohlicher, anziehender oder mehr lustbereitend kann er

wirken. Die akustische Präsenz von Klängen wird in der jüngeren materialistisch ausgerichteten Klangforschung, etwa bei Steve Goodman (2010) und Nina Sun Eidsheim (2015), vor allem unter dem Begriff der Vibration, also als Vibrationsereignis bzw. als vibrierende Materie diskutiert. Damit Klang im Raum präsent sein kann, braucht er Stoffe oder Körper, die Vibrationen produzieren, aufnehmen und an andere Stoffe oder Körper übertragen. Bei diesem Prozess können sehr heterogene Stoffe beteiligt sein, denn eine Vibration spricht potenziell alle im Raum präsenten Oberflächen, Objekte und Körper an. Jeder Stoff steht in Wechselwirkungen mit anderen. Mit dem New Materialism lassen sich klanglich hervorgerufene Affekte als Resultate solcher stofflichen Verkoppelungen oder als das, was Barad die „Verschränkung intraagierender ‚Agentien‘“ nennt, begreifen (Barad 2012a, 19). Hier geht es gerade nicht um Musik als Text. Nimmt man den Vibrationsbegriff als Grundlage, wird musikalischer Klang nicht in einem fixierbaren Objekt lokalisiert, sondern als über konkrete Räume und darin präsente Körper und Stoffe – also *verschiedene* Materialitäten – distribuiertes Phänomen verstanden (Eidsheim 2015, 2–8). Die grundsätzliche Stoßrichtung ist also eine, die sich der Materialität von Klängen als räumlich ausgedehntem Phänomen nähert, diverse Stoffe in den Blick nimmt und affektive Wirkungen nicht auf plump mechanische Reiz-Reaktionsschemata, Kausalitäten oder Psychologismen reduziert.

Ich möchte diesen Gedanken anhand eines Beispiels ausbreiten. In der Forschung zur *Electronic Dance Music* (EDM) ist in den letzten Jahren über das körperliche Affizierungspotenzial von Vibrationen, besonders von tieferen Bass- oder Subbassfrequenzen in Club- und Discoräumen, intensiv geschrieben worden (Zeiner-Henriksen 2010; Garcia 2015 und 2020; Henschel 2015; Papenburg 2016; Jasen 2016; Fink 2018). Diese Arbeiten betonen, dass die Räumlichkeiten moderner Discos und Clubs so eingerichtet sind, dass sie eine hyperintensive Körpererfahrung der Besucher*innen geradezu provozieren sollen. Hier könnten Worte verloren werden über das typische Disco- und Club-Ambiente mit seiner oft futuristisch oder in anderer Hinsicht ästhetisch verspielt wirkenden Inneneinrichtung und einer spezifischen Beleuchtung (an bestimmten Stellen ist der Raum eher dämmrig, an anderen leuchten Stroboskope oder Scheinwerfer), das den Besucher*innen visuelle Reize präsentiert, die anregend oder auch desorientierend auf den Körper wirken können (Henschel 2015, 5–7). Doch auch die Materialität der hier erzeugten Klänge spielt für die intensivierete Körpererfahrung eine entscheidende Rolle. Das Betreten eines Clubs soll den Besucher*innen das Gefühl geben, in eine sehr außergewöhnliche Klangatmosphäre einzutauchen, gewissermaßen von Klang „umspült“ zu werden. Die im Clubraum verbauten Sound Systems zielen darauf ab, ein Klangerlebnis zu veranstalten, das den ganzen Körper anspricht. Üblicherweise stehen hier mächtige Lautsprecheranlagen, die besonders für die Verstärkung von Bässen konstruiert sind und auch mit zusätzlichen Geräten wie Bass Enhancern oder Subwoofern verschaltet bzw. versehen werden (Papenburg 2016). Diese Lautsprecher werden rund um die Tanzfläche aufgestellt (z.B. im Viereck), um die dort tanzenden Körper aus allen Richtungen mit Klang zu „befeuern“. Dabei werden die Tänzer*innen besonders von der Wucht der mächtigen Bässe ergriffen, auf die die EDM-Forschung ihr spezielles Augenmerk legt und postuliert, dass die Wahrnehmung von tiefen Frequenzen die Erfahrung des Körpers im Clubraum auf sehr spezifische Weise mitkonstituiert.

Bassfrequenzen breiten sich in Form von langen Wellenlängen aus: Eine Frequenz von 100 Hertz wirft eine Wellenlänge von 3,44 Metern, eine Frequenz von 40 Hertz wirft eine Wellenlänge von 8,60 Metern. Bässe benötigen mehr Raum, um sich aufzubauen, sind damit durchaus im wörtlichen Sinne raumgreifender als Mitten oder Höhen und auch sind sie durch ihre lan-

gen Wellenlängen gewissermaßen durch die Tänzer*innen erkundbar oder, man könnte sagen, „begehrbar“. Verändert ein*e Tänzer*in zum Beispiel die Position um einen oder zwei Meter auf der Tanzfläche, kann es sein, dass sich die Bassenerfahrung für sie auf einmal ganz anders anfühlt, da sie dann an einem Punkt mit anderem Energiegehalt innerhalb der sehr langen Basswelle steht. Auch können Bässe, psychoakustisch gesehen, vom menschlichen Gehör schwerer auf eine Klangquelle hin lokalisiert werden, so dass sie – abhängig von der Raumgröße (Fink 2018, 99) – desorientierend auf den Körper wirken können. Der Klangforscher Paul Jasen versucht sich in folgender, etwas poetischer Beschreibung des von der Bassenerfahrung ausgelösten Körpergefühls der Tanzfläche:

The bass-drenched dancefloor is a laboratory for investigating the asymmetrical effects of low-frequency undulation as it alters the body's image of itself: tones and impacts felt strongly here, differently there and elsewhere not at all; vibrations that travel across the sensorium as their frequency shifts upwards or down; autonomic responses, anomalous perceptions, questions. When bass moves bodies, it puts them at variance with themselves; new inflections of being are sparked in a stream of heterogeneous encounters. (Jasen 2015, 22)

Bässe erreichen den Körper aber nicht nur durch die Ohren bzw. den Hörapparat, sondern auch taktil über die Hautoberfläche und die inneren Organe. In der EDM-Forschung herrscht hier Einvernehmen darüber, dass die Beschallung der Tanzfläche zu einer multimodalen Sinneswahrnehmung führe, weil die wuchtigen Bässe auch über die Haut aufgenommen und in der Magengrube gespürt werden. In Analysen verschiedener EDM-Tracks zeigt Luis-Manuel Garcia (2015), wie auch auf Seiten der Produktion ein starker Fokus auf die Bassgestaltung – wie heftigen Kickimpulsen, aber auch taktil erfahrbaren rhythmisch-perkussiven Layern – gelegt wird. Klänge werden in EDM-Produktionen zudem oft mit Hilfe von Effekten wie z.B. Envelope-Filtern moduliert, die beim Abspielen über die mächtigen Club-Sound Systems „sharp and high-powered fluctuations of air pressure“ erzeugen „that can be registered as impact across several of the human body's sensory modes“ (ebd., 62). Hillegonda Rietveld (2001), Ragnhild Torvanger Solberg (2016) und José Gálvez (2019) wiederum betonen, wie das Spiel mit der Bassgestaltung zur wesentlichen Dramaturgie von DJ-Sets gehört. In vielen EDM-Genres werden Tracks typischerweise durch kurze bassärmere und meist auch rhythmisch zurückgenommene Passagen gestaltet („break down“), auf die zunächst eine Steigerung („build up“) und schließlich das wichtige Wiedereinsetzen des Basses und des Beats („drop“) folgt, was die Menschen auf der Tanzfläche dann als körperlichen Kick-Impuls erfahren.

Damit greifen bei der Klangerfahrung im Club mehrere Komponenten ineinander: Raum(an)ordnungen, Technologien, Musikproduktionszusammenhänge und menschliche Körper und deren Verschränkung funktioniert *stofflich*. Das Anspielen eines Tracks, in den bereits eine spezifische ästhetische Klangkonfiguration hineinprogrammiert/-codiert wurde, wird zunächst in ein elektrisch verstärktes Signal umgewandelt, das die Lautsprechermembrane auslenkt und die Gehäuse und Hohlräume von Boxen zum Vibrieren bringt. Diese übertragen, abhängig von ihrer jeweiligen Bauart und verwendeter Bauteile, Energie an die umgebenden Luftmoleküle, in Form von sich kugelförmig im Raum ausbreitenden Schallwellen, die sich an den Wänden oder auch diversen Gegenständen des Raumes brechen und reflektieren oder mit ihnen resonieren. Die so erzeugten Schwankungen des Schalldruckpegels erreichen schließlich den Hörapparat, aber regen auch die Haut und Organe an.

Robert Fink gibt mit Blick auf Messdaten aus Experimenten zu den körperlichen Effekten von tieffrequenten Vibrationen den Hinweis, dass das menschliche Gehör Frequenzen unter 100 Hertz außerordentlich schwer hört (Fink 2018, 93). Diese müssen im wahrsten Sinne des Wortes eine gehörige Energie haben, damit sie das Ohr überhaupt registriert und viel Energie der Schalldruckwelle geht bei deren Weg von der Lautsprechermembran durch die Luft verloren, sie „verpufft“ gewissermaßen. Auch die Haut und die inneren Organe resonieren nur äußerst schwach mit tiefen Frequenzen: „air and our bodies don't couple well; most of the long-wave energy simply bounces off the surface of our skin, leaving a small fraction to vibrate the touch sensors in our epidermis“ (ebd., 97). Doch schon diese geringen Auslenkungen der Hautoberfläche, so fährt Fink unter Berufung auf empirische Studien fort, scheinen in der Lage zu sein, das Gefühl eines Schlages oder eines Stoßes im Körper auszulösen. Finks Artikel ist hervorragend, insofern dass er dafür plädiert, eine – wie er sie nennt – „materialist musicology“ auch mit Befunden aus der Tontechnik, Psychoakustik und Medizin anzureichern (ebd., 91). Während er in seinem Text detailliert auf verschiedene Studien eingeht und dabei penibel die Eigenfrequenzen menschlicher Körperteile und andere Messdaten auflistet, macht er fast schon beiläufig und erst am Ende seines Artikels (ebd., 112) eine Bemerkung, die mir für eine materialistische Perspektive auf Klang von eminenter Bedeutung scheint. Er gibt nämlich den Hinweis auf ein weiteres Interface, das für die Bassenerfahrung im Club unbedingt einzubeziehen ist: Während menschliche Körperteile nur sehr schwach mit tiefen Frequenzen resonieren, können die Kleidungsstücke, die wir auf der Haut tragen, von tieffrequenten Schalldruckschwingungen vergleichsweise leicht angeregt und zum Flattern gebracht werden (dieser Effekt lässt sich sehr einfach nachvollziehen, wenn man ein Blatt Papier vor die Membran eines Lautsprechers hält oder ein Glas Wasser auf das Gehäuse einer Box stellt: Das Stück Papier oder das Wasser im Glas werden durch die Vibrationen in Bewegung gesetzt). Im Club scheinen Hosen und T-Shirts ein wesentlicher Koppler von Luft und Haut zu sein (zumindest wäre das einmal genauer zu untersuchen). Die flatternde Kleidung wirkt hier wie eine verstärkende Membran, die in die Übertragung der Vibrationen von Luft an Haut zwischengeschaltet ist und unsere taktilen Sinnesrezeptoren in der Epidermis anregt. Wenn eine neomaterialistische Perspektive es sich zur Aufgabe macht, die Wechselwirkungen von diversen Stoffen in den Blick zu nehmen, wäre bei der Klangerfahrung im Club also auch das Flattern einer Hose oder eines T-Shirts mit in Betracht zu ziehen.

Ich glaube, das Beispiel von EDM-Clubsounds verdeutlicht gut, wie sich eine neomaterialistische Näherungsweise dazu eignet, über Klangerfahrungen und Körperlichkeit in der Musik unter neuen Vorzeichen zu denken. Tatsächlich lässt sich mit einem stofflich gedachten Klangbegriff auch der von den Vibrationen konstituierte Körper im Club völlig anders begreifen. Anstatt, wie in der klassischen Mechanik, klare und im Voraus gegebene Grenzen zwischen Körpern zu postulieren, um dann zu beschreiben, wie diese aufeinander wirken, argumentiert der von der Quantenphysik inspirierte „agentielle Realismus“ von Karen Barad, dass ein Körper gerade durch Intraaktionen von Stoffen im Mikrobereich hergestellt wird:

Körper nehmen nicht einfach ihren Ort in der Welt ein. Sie sind nicht einfach in bestimmten Umgebungen situiert oder lokalisiert. Vielmehr werden ‚Umgebungen‘ und ‚Körper‘ intraaktiv gemeinsam konstituiert. Körper (‚menschliche‘, ‚zur Umgebung gehörige‘ oder sonstige) sind integrale ‚Bestandteile‘ oder dynamische Rekonfigurationen dessen, was existiert. (Barad 2012a, 73)

Barad spricht hier gezielt von Intraaktionen, nicht von Interaktionen, da das Präfix „Inter“ eine im Voraus gegebene Grenze zwischen Körpern (oder eben eine Subjekt-Objekt-Trennung) suggerieren würde. „Intra“ verweist hingegen auf die Verquickung von Stoffen, ohne eine prästabilisierte Form und Einheit von Körpern anzunehmen. Es sind diese Intraaktionen stofflicher Agentien, die Materialitäten überhaupt erst als solche erzeugen, also Körper und deren Begrenzungen situativ und immer wieder neu bestimmen. Barad greift Donna Haraways berühmte Frage aus dem *Cyborg Manifesto* „Why should our bodies end at the skin?“ (Haraway 1991, 178) auf und versteht den menschlichen Körper als eine niemals vollständig geschlossene, durch Prothesen und andere stoffliche Verlängerungen dehnbare Entität. Die flatternde Hose wird im Falle der Vibrationserfahrung im Club zu einem Teil des Körpers bzw. zur Erweiterung seiner „Sinnesgrenze“ (Barad 2012a, 50). Entsprechend postuliert Barad, dass Materie grundsätzlich performativ sei, da *Agency* nicht nur im menschlichen, sondern auch im „Tun“ nicht-humanoider Stoffe zu beobachten ist (Barad 2003). Übertragen auf das gewählte Beispiel heißt das wiederum: Die Auslenkungen der Lautsprechermembrane, die Schalldruckschwingungen der Luft, der flatternde Stoff der Hose und die menschliche Hautoberfläche sind in der Situation des Clubraumes als unterschiedliche Komponenten *eines* Vibrationsvorganges aneinandergesammelt. Der mit dieser Klangerfahrung verbundene Affekt entsteht entsprechend nicht allein im menschlichen Körper auf der Tanzfläche (dieser existiert in Barads Konzeption ja auch gar nicht als prästabilisierte Einheit), sondern wird nur situativ durch die Präsenz und die Verteilung von Stoffen im Clubraum möglich.

Erst die Abkehr von einem Textbegriff öffnet die Perspektive auf diese klanglich-materielle Affizierung des Körpers durch Vibrationen und es lässt sich behaupten, dass der wesentliche Anreiz für den Besuch eines Clubs oder einer Disco in einer bewusst auf Körperlichkeit abzielenden Musikerfahrung und nicht etwa in einem kontemplativen, interpretativen oder assoziativen Hin- oder Zuhören besteht. Ein auf stoffliche Verkoppelungen fokussierter Klangbegriff regt entsprechend auch dazu an, über tradierte Musikverständnisse und den Begriff des Musikhörens grundsätzlich anders nachzudenken. Hier schließen sich dann auch kulturwissenschaftliche Fragen an: Basslastige Musikgenres wurden in der Forschung bereits mehrfach mit dekolonisierenden Praktiken und einer dezidiert afro-diasporischen Ästhetik in Verbindung gebracht. Ein mit Fokus auf tiefe Bässe gestaltetes Musikerlebnis stehe einem eurozentrischen, entkörperlichten und zerebralen Musikverständnis entgegen, wie Tricia Rose (1994, 75–76) für den US-amerikanischen Hip-Hop, Louise Meintjes (2003, 112–123) für südafrikanischen Mbaqanga, Julian Henriques (2009) für jamaikanischen Reggae und Mykaell Riley (2014) für Spielarten britischer Black Music, von frühen Reggae-Importen bis hin zum jüngeren Dubstep und Grime, argumentiert haben. Auch die von mir herausgegriffenen Forschungen zu den Basskulturen im EDM machen den zentralen Einfluss von Schwarzer Ästhetik in diversen Genres von House bis Dubstep geltend (Garcia 2020, 31). Gerade vor dem Hintergrund dieser kulturellen Zusammenhänge stellt die Taktilität der Klangerfahrung eine methodische Herausforderung für die – immer noch stark von einem „white racial frame“ (Ewell 2020) dominierte – Musikanalyse dar (Papenburg 2016, 210), da sich herkömmliche Analyseinstrumente nur auf fixierbare und objektivierbare Parameter fokussieren (ein Fünf-Linien-Notensystem, aber auch ein Spektrogramm können die Körperlichkeit des Musikhörens nicht abbilden).

Die Perspektive auf Klang als stoffliche Verkoppelung und körperliche Affizierung hat aber auch Implikationen für die Erforschung von Clubs und Discos als soziale Räume. Garcia (2020) argumentiert, dass durch das kollektiv geteilte Körpergefühl der Vibration für den Moment

des Clubbesuchs eine temporäre Form von sozialer Gemeinschaft entsteht, in der Subjekte über den Klang miteinander Verbindungen eingehen. Zwar ist davon auszugehen, und das ist ein sehr wichtiger Punkt, der eine deterministische Verengung vermeidet, dass klangliche Vibrationen nicht von allen Clubbesucher*innen auf die gleiche Art und Weise gespürt werden und dass damit auch unterschiedliche Erfahrungen und Umgangsweisen vorstellbar sind (ebd., 31). Dennoch kann die Präsenz von über den Raum verteilten vibrierenden Körpern und Stoffen als ein affizierendes Ereignis verstanden werden, auf dessen Grundlage die daran Teilnehmenden soziale Praktiken ausbilden und vollziehen. Garcia begreift das als Formen des „entrainments“ und „attunements“, mit denen Klang in körperliche Ausdrucksformen (wie etwa Tanzen) übersetzt wird und die Clubbesucher*innen Gefallen daran finden „to mimic and synchronise bodily affects“ (ebd., 30), was den sozialen Charakter dieses Musikerlebnisses entscheidend mitprägt. Mir scheint, dass ein Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung, hier weiter ausgedeutet als sozio-affektiver Kitt, in musiksoziologischen oder musikethnografischen Arbeiten eine nützliche Analysekategorie sein könnte.

Bezeichnenderweise sind viele der in diesem Abschnitt angeführten Studien stärker von den Diskursen der Sound Studies, also von einem nicht exklusiv auf Musik bezogenen Forschungskontext inspiriert. Dieser Punkt wird mich im Fazit noch einmal beschäftigen. Festzuhalten bleibt hier zunächst, dass ein materialistisch gewendetes Musikverständnis, das Klang als stoffliche Verkoppelung von diversen Materialitäten konzipiert, auf noch ausbaufähige Potenziale der Musikforschung hinweist und neue Perspektiven auf Musik und Musikkulturen freisetzt.

Materialität nicht als Bremshügel, sondern als Fallstrick: Wenn materialistisches Klangdenken in eine Sackgasse führt

Wie ich gerade angedeutet habe, lassen sich kulturwissenschaftliche Fragen problemlos an Ansätze des New Materialism anschließen. Deutlich wurde, wie es eine neumaterialistische Perspektive ermöglicht, über die Akteur*innen der populären Musik und Kultur einmal anders zu denken. Die Cultural Studies haben dabei eher ein Subjekt im Sinn, das seine Umwelt immerzu deutet und interpretiert, seine Welt entweder bewusst oder unbewusst durch Bedeutungsnetze wahrnimmt usw. Mit den Ansätzen, die das Subjekt stärker stofflich und über Körperlichkeit denken, lassen sich Kulturen auch als gefühlte und affektive Strukturen beschreiben. Für eine auf Materialität ausgerichtete Kulturtheorie kommt mir etwa Sara Ahmeds affektorientierter Ansatz als anschlussfähige Erweiterung in den Sinn. In *The Cultural Politics of Emotion* (2004) schlägt Ahmed vor, Prozesse der Subjektivierung stärker durch das Prisma von Emotionen zu ergründen, anstatt sich – wie in poststrukturalistischer Subjekttheorie üblich – vornehmlich auf Vorgänge der Normierung, diskursiven Anrufung und Identitätsbildung zu konzentrieren. Ahmed macht das Argument stark, dass Affekte wesentliche Orientierungsmuster für die Subjektwerdung darstellen und dass dabei auch die Zustände und Grenzen unserer Körper stetig neu geformt werden, womit sie durchaus in großer Nähe zum gerade geschilderten Körperbegriff von Barad liegt: „It is through intensification of [...] sensations that bodies and worlds materialise, and take shape, or that the effect of boundary, surface and fixity is produced“ (ebd., 24). Klang wäre in dieser Hinsicht eine Möglichkeit, Körpergrenzen über sinnliche Erfahrung zu explorieren.

Ahmed gibt allerdings auch Hinweise auf Fallstricke eines neumaterialistischen Denkens. Insbesondere hat sie auf eine überspitzende Rhetorik hingewiesen, die sie in vielen Veröffentlichungen aus dem Kontext des New Materialism beobachtet und als dessen Gründungsgeste herausstellt (Ahmed 2007). Diese Gründungsgeste besteht im wiederholt vorgetragenen Kritikpunkt, die Kulturverständnisse des Poststrukturalismus und der Cultural Studies seien *durch und durch* ignorant in Bezug auf „Natur“. Speziell in der von Barad vorgetragenen Kritik am Poststrukturalismus beobachtet Ahmed, wie hier eine Pauschalisierung vorliegt, die einer „caricature of poststructuralism as matter-phobic“ gleichkommt und die die durchaus vorhandenen Reflexionen poststrukturalistischer Denkansätze zu Materialität völlig negiert (ebd., 43). Ahmed entkräftigt dies eindrücklich, indem sie zeigt, wie sich (poststrukturalistische) Vertreter*innen des Second- und Third-Wave Feminism mit Fragen der Biologie und Natur durchaus dezidiert auseinandergesetzt haben. Allerdings kann Ahmed, wie Thomas Lemke (2021, 75) feststellt, bei aller Triftigkeit ihrer Einwände ebenso vorgeworfen werden, dass sie den gleichen Fehler wie Barad begeht und wiederum deren Ansatz zu einer Karikatur macht, die die vielen Innovationen neumaterialistischer Theoriebildung pauschal zurückweist. Das Problem liegt hier offensichtlich darin, dass die Fronten auf beiden Seiten verhärtet sind und starke Abschottungseffekte zu Tage fördern. Indem kulturwissenschaftliche Ansätze immer wieder pauschal als das große Feindbild im New Materialism heraufbeschworen werden (und vice versa), verschließt sich der Blick auf mögliche Schnittmengen und ich beobachte dazu noch die Gefahr eines Reduktionismus. Diese lauert dort, wo die Kritik an den Leerstellen eines kultursemiotischen Zugriffs versucht, den Spieß umzudrehen und meint, Materie müsse vor der epistemischen Gewalt der Sprache, Diskurse und Zeichen gerettet werden. Dieser Reduktionismus stülpt die Dichotomie einfach nur um und hält sie aufrecht, anstatt sie aufzubrechen.

In der materialistischen Klangforschung gehen einige Forscher*innen tatsächlich so weit, zu postulieren, es sei möglich, Klang völlig losgelöst von kulturellen Zusammenhängen zu betrachten. Die zwei wohl bekanntesten Vertreter dieses Ansatzes sind Steve Goodman (2010) und Christoph Cox (2011), die mit ihren Theorien zu Klang und Affekt nicht nur ein epistemologisches Umdenken herbeiführen, sondern gar eine neue Ontologie durch Klang aufstellen wollen, weshalb deren Position auch als *ontological turn* bezeichnet wird. Goodman und Cox greifen die materialistische Kritik gegenüber kultursemiotischen Positionen auf und bemängeln deren Reduktion von Klangphänomenen auf die Ebene der Signifikation und Repräsentation. So meint Goodman etwa in *Sonic Warfare*, „sound as text“ müsse durch „sound as force“ ersetzt werden: „The linguistic, textualist, and social-constructivist perspectives that dominated cultural theory in the 1980s and 1990s are of little use for us here“ (Goodman 2010, 10). Auch Cox schreibt in „Beyond Representation and Signification. Toward a Sonic Materialism“, dass etablierte Methoden der Diskursanalyse und der Dekonstruktion nur dazu in der Lage seien, „to account for the textual and the visual, they fail to capture the nature of the sonic“ (Cox 2011, 146). Die Einsetzung des Naturbegriffes darf in diesem Zitat durchaus wörtlich genommen werden, denn Cox und Goodman ontologisieren Klang als eine Art Naturentität oder Naturgewalt („sound as force“), die kulturellen Prozessen vorausgeht. Zwar ist Goodman darauf bedacht, seine Ontologie klanglicher Vibrationen durch expliziten Rückgriff auf kulturwissenschaftliche, etwa afro-futuristische Theorievorbilder (z.B. Kodwo Eshun) auszuformulieren und vom „linguistic imperialism“ (Goodman 2010, 82) zu befreien, womit er keinem naiven Physikalismus anheimfällt, aber dennoch am Mantra einer scharfen Grenze zwischen Materie und Zeichen festhält. Cox geht so weit zu behaupten: „musical tones and works are not signifiers, not media for the expression of a semantic content. They do not, for the most part, symbolize or stand for

some other thing" (Cox 2011, 148). Hier wird deutlich, wie sich der noble Versuch, die Materialität von Klang ins Blickfeld der Forschung zu rücken, in einen sehr fragwürdigen Zugriff äußern kann, durch den Klang aus der Sphäre der Kultur herausgelöst werden soll, wie Brian Kane (2015) und Marie Thompson (2017b) an Cox und Goodman kritisieren.

Hier lauert ein Fallstrick der Materialität: Die Hinwendung zur Materie kommt in jenen Versionen, die unter diesen *ontological turn* gefasst werden, einem, wie Thompson (ebd., 267) schreibt, Ursprungsmythos gleich. Damit wird Materialität als etwas ins Feld geführt, das auf ontologischem Level jenseits des Sozialen und des Symbolischen liegt und nicht von sprachlichen Hierarchisierungen bzw. Konstruktionen der Kultur tangiert wird. Denkt man diesen ontologischen Klangbegriff in seinen Konsequenzen weiter, wären Auseinandersetzungen mit *race, class, gender, age, sexuality* usw. von der Agenda einer klangorientierten Musikforschung völlig zu streichen. Klangforschung hätte dann nicht mehr die Aufgabe, Diskurse, Identitätsbildungsprozesse o.ä. zu untersuchen und könnte sauber davon abgetrennt werden. Thompson merkt in Bezug auf diesen *ontological turn* an, dass sich dahinter das altbekannte Muster einer Re-Naturalisierung und Invisibilisierung von Normen, speziell von *Whiteness* und Cis-Männlichkeit, verbirgt (Thompson 2017b, 275). Im Rekurs auf eine vermeintlich unanfechtbare Natur von Klängen können Ungleichheiten und Macht nur allzu leicht verschleiert werden und sich einer kritischen Hinterfragung entziehen. Doch gerade bezogen auf Felder wie die Disability Studies hat die Klangforschung einiges beizutragen. Wie Mara Mills (2011) zeigt, wurden Klangtechnologien besonders in Bezug auf Hörverlust und Taubheit entwickelt und verfeinert, so dass die Fragen „was erklingt?“ und „wie erklingt etwas?“ immer in Verbindung mit den Fragen „wie wird gehört?“ und „wer hört?“ bzw. „wer hört nicht?“ gestellt werden müssen. Es kann keinen Klang ohne Hören, ohne die Kulturen (inklusive der Diskurse, Praktiken und Technologien), die ihn hervorbringen, geben (Großmann 2013, 63; Kane 2015, 14–16; Just 2019; Pelleter 2021, 291–296). Der *weiße* ableistische Mansplainer Boromir, Protagonist des Films *Lord of the Rings*, den ich diesem Beitrag provokant als Titelbild vorangestellt habe, sollte nicht das letzte Wort haben.

Diese Kritik am *ontological turn* bringt mich abschließend zu einem zweiten Fallstrick des materialistischen Denkens. Mit einem Klangbegriff der vibrierenden Materie verspricht man sich auch aus politischer, queerfeministischer und postkolonialer Perspektive neuartige Kultur- und Subjektverständnisse zu denken (Eidsheim 2015; LaBelle 2018; Voegelin 2018). Allerdings wird Materialität in diesem Kontext ebenso oft viel zu simpel als Allheilmittel gegen die Macht des Symbolischen ins Feld geführt. Auch hier wird zunächst die Welt der Zeichen als problematisch markiert und hervorgehoben, dass sprachliche und visuelle Differenzmuster zu einer Privilegierung von *weißer* Cis-Männlichkeit und einer VerÄnderung nicht-*weißer* / Cis-männlicher Subjekte tendieren. Viele queerfeministische und postkoloniale Arbeiten haben diesbezüglich vortrefflich herausgearbeitet, wie die epistemische Gewalt eines visuellen und sprachlichen Repräsentationalismus der Moderne stets patriarchale, heteronormative und rassistische Ordnungen gestützt hat, man denke hier etwa an die visuellen Ordnungen des „male gaze“ (Mulvey 1985) und der „controlling images“ (Hill Collins 1991, 72–84) oder an die phallogozentrische Sprachtheorie bei Jacques Lacan (Butler 1990, 43–50). Im Gegensatz zu Bildern und Sprache sei Klang vergleichsweise „unschuldig“. Klang sei das ausgeschlossene „Anderer“ des audiovisuellen Repräsentationalismus der Moderne. Daraus wird dann das Argument entwickelt, dass sich die materielle Welt von Klängen – mit ihrer vitalen und autopoietischen Kraft aus Vibrationen – den Differenzen visueller und sprachlicher Repräsentations-

muster entziehen und widersetzen könne. So schreibt Salomé Voegelin, „the invisible mobility of sound is always already critical of the dualisms of a visuohumanist tradition, in that it is always and by necessity focused on the in-between of things: their relationship and their interbeing. Sound is not ‚this‘ or ‚that‘ but it is the between of them“ (Voegelin 2019, 560). Hierin sieht Voegelin das Potenzial, über klangliche Vibrationen alternative soziale und politische Ordnungen zu erkunden, wir müssten sie einfach nur der „Natur“ ablauschen:

[T]he vibrations make the world a vibration-environment of simultaneous formlessness, which the listener practices to understand the equivalence of things, what they are together as a nonhierarchical texture into which she is woven too. [...] And while they [vibrations] are not infinite neither are they inexhaustible, and they can make us hear different materials and voices that are not negotiated through a pre-existing referent but come to speak for themselves. Physiologically, but also politically and socially, we can tune into the hum of the ancestral flow to try to discern different voices and different materialities that so far were considered incommensurable. (Ebd., 566–567)

Die Denkfigur ist hier die gleiche wie beim *ontological turn*, denn auch hier wird angenommen, dass man den Schleier der Sprache und Bilder lüften und wieder auf Tuchfühlung mit der materiellen Welt der Klänge und Vibrationen kommen müsste.

Jonathan Sterne (2003, 15–16) hat diese naive Generalisierung „audiovisual litany“ genannt, die nicht nur bei Cox und Goodman vorliegt, sondern auch viele queerfeministische und postkoloniale Vertreter*innen zur Materialität treibt. Der Beweggrund ist ein anderer, doch nicht weniger problembehaftet. Auch hier besteht die Tendenz, in einer umgestülpten Dichotomie zwischen Zeichen und Materie zu denken. Die Frage, wie sich Subjekte konkret aus ihrer Verstricktheit mit der Welt der Zeichen herauslösen sollen, wird in diesen Ansätzen nicht zufriedenstellend beantwortet. Mit Blick auf die „audiovisual litany“ des New Materialism gibt Robin James (2019, 87–125) zurecht zu bedenken, dass die Beschäftigung mit der Materialität von Klang nicht zwangsläufig einen Ausweg darstellen, sondern auch die Perpetuierung von Exklusionsmustern verschleiern kann. In der Annahme, dass die Materialität von Klang egalitäre Formen oder – wie bei Voegelin – hierarchiefreie Strukturen des Sozialen und Politischen ermöglichen soll, resoniert für James das gleiche leere Versprechen, mit dem neoliberale Gesellschaftsformationen unter Berufung auf einen vorgeblich chancengleichen Markt, der doch alle gleich behandle, das Fortbestehen von Hierarchien maskieren. So scheint mir die einzige Lösung in einer Bewegung zu bestehen, die, wie es Barad im Untertitel von *Meeting the Universe Halfway* ausbuchstabiert, „The Entanglement of Matter und Meaning“ in Theorien und Methoden der Klangforschung produktiv vorantreibt.

Ein Plädoyer für eine materialistische Klang- und Musikforschung

Mein Resümee soll mit Blick auf drei Aspekte wiedergeben, worauf es mir mit diesen Einblicken in Diskurse rund um den New Materialism und einen materialistischen Klangbegriff ankam. Erstens scheinen mir diese lebhaft geführten Debatten produktiv zu sein. Auch wenn ich hier bereits einige Kritikpunkte vorgestellt habe, geben sie Denkanstöße für eine neue Verhandlung von Klang in der Musikforschung. Ich sehe einige Einwände gegen die Perspektive des Sozialkonstruktivismus als berechtigt an. Diese betreffen die Punkte, an denen Diskursef-

fekte und menschliche *Agency* in der Kulturforschung priorisiert werden und materielle Stoffe und Dinge mehr oder weniger zu passiven Objekten erklärt werden. Ich hoffe aber auch, verdeutlicht zu haben, dass Materialität und Zeichen nicht zu antagonistischen Gegenspielerinnen erklärt werden sollten. Es stellt sich die Aufgabe, durch weitere Theoriebildung mehr Schnittstellen zwischen materialistischen und kultursemiotischen Ansätzen zu finden. Eine Hinwendung zur Materie sollte keine Absage an die Kulturwissenschaften bedeuten. Doch es ist auch klar, dass die Auseinandersetzung mit Materialität voraussetzt, sich von inzwischen in den Kulturwissenschaften weit verbreiteten und akzeptierten Prämissen des Poststrukturalismus und der Cultural Studies ein Stück weit zu lösen. Gerade ein posthumanistischer Ansatz pocht darauf, *Agency* und Wirkungszusammenhänge auch losgelöst von der Exklusivität eines menschlichen Zutuns zu denken. Zwar haben der Poststrukturalismus und die Cultural Studies die Autonomie und Souveränität des (westlichen, hetero-cis-männlichen, *weißen*) Subjekts vortrefflich dekonstruiert, sich aber nicht entschieden genug von anthropozentrischen Denkfiguren lossagen können (Braidotti 2013, 13–37). Wie Rosi Braidotti schreibt, umfasst ein posthumanistischer Entwurf von Körpern, Lebewesen, Dingen und Maschinen zwangsläufig ein „nature-culture continuum“ (ebd., 2–6) und arbeitet langfristig an der Auflösung dieser Dichotomie. Dabei darf die Entwicklung solch eines Entwurfs, wie Alexander Weheliye (2002) insistiert, nicht auf eine Geste der vorschnellen Tilgung kultureller Differenzmuster hinauslaufen, mit der das posthumane Subjekt die Situiertheit seiner soziokulturellen Konstitution abstreitet und so nicht mehr über rassifizierte, gegenderte oder andere Machtverhältnisse gesprochen werden kann.

Zweitens erweitert die Perspektive auf Klang als stoffliche Verkoppelung nicht nur die kultursemiotischen Modelle des Poststrukturalismus und der Cultural Studies. Auch der *material turn*, der sich in der Musikforschung, wie eingangs erwähnt, vornehmlich mit handfesten Dingen und Gegenständen beschäftigt, kann damit in neue Richtungen gedacht werden. Klang und auch das Musikhören bleiben in den vielen neuen wertvollen Studien zur Materialität von Musikkulturen außen vor oder werden hier gar manchmal explizit als „immaterielle“ Phänomene besprochen (Godau 2022, 104), womit sie kategorisch aus der Diskussion ausgeklammert werden. Wird Klang als wesentliche Konstituente von Musikkulturen als ein solch immaterielles, nicht-anfassbares, nicht-taktiler, stoffloses Phänomen behandelt, wird Musik weiterhin in die Sphäre des Geistes eingeordnet, was den problematischen Dualismus zwischen Geist und Materie auf ein Neues fortschreibt. Werden Klang und Klangerfahrungen hingegen stofflich an die Welt der materiellen Dinge, Partikel und Moleküle gekoppelt, kann diese Grenze aufgelöst werden.

Mein dritter und abschließender Punkt ist noch konkreter auf die Popular Music Studies ausgerichtet. Speziell in Bezug auf Klang scheint mir das Thema Materialität im Kontext der Popular Music Studies noch nicht wirklich angekommen zu sein. Ganz anders in den Sound und Media Studies, in denen diese Debatten Konjunktur haben. Es fehlt, wie Rolf Großmann (2015) betont hat, weiterhin an Schnittstellen zwischen diesen Feldern und speziell zwischen deren Klangverständnissen, die in ihren theoretischen und methodischen Zugriffen noch zu stark voneinander abgeriegelt sind. Wie ich bemerkt habe, haben der Poststrukturalismus und die Cultural Studies die wesentlichen Gründungstexte für die Popular Music Studies geliefert. Deren Selbstverständnis hat sich einst mit dem *cultural turn* herausgebildet und ist ihm auch heute noch verpflichtet. Ich glaube, dass dies ein ganz entscheidender Grund ist, weshalb es den Popular Music Studies besonders schwerfällt, in neue Richtungen zu denken. Das Plädoyer-

er kann hier also nur lauten, über den Tellerrand kulturwissenschaftlicher Überzeugungen hinauszuschauen und neue Zugänge zu ergründen.

Quellenverzeichnis

- Ahlers, Michael, Benjamin Jörissen, Martin Donner und Carsten Wernicke, Hrsg. 2022. *MusikMachDinge im Kontext. Forschungszugänge zu Soziomaterialität von Musiktechnologie*. Hildesheim: Olms.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara. 2007. „Open Forum Imaginary Prohibitions. On the Foundational Gestures of ‚New Materialism‘.“ *European Journal of Women’s Studies* 15/1: 23–39.
- Ang, Ien. 2008. „Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung.“ In *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* herausgegeben von Andreas Hepp und Rainer Winter. Wiesbaden: Springer VS, 61–80.
- Barad, Karen. 2003. „Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.“ *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28/3: 801–831.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen. 2012a. *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barad, Karen. 2012b. „On Touching. The Inhuman That Therefore I Am“. *Difference. A Journal of Feminist Cultural Studies* 25/3: 206–223.
- Belsey, Catherine. 2002. *Poststructuralism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Bennett, Jane. 2010a. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane. 2010b. „Thing- Power.“ In *Political Matter. Technoscience, Democracy and Public Life* herausgegeben von Bruce Braun and Sarah J. Whatmore. Minneapolis: University of Minnesota Press, 35–62.
- Bennett, Tony und Patrick Joyce, Hrsg. 2010. *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*. London: Routledge.
- Brackett, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Bromley, Roger, Udo Göttlich und Carsten Winter, Hrsg. 1999. *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: Zu Klampen Verlag.
- Bruining, Dennis. 2016. „Interrogating the Founding Gestures of the New Materialism.“ *Cultural Studies Review* 22/2: 21–24.
- Burkhart, Benjamin, Laura Niebling, Alan van Keeken, Christofer Jost und Martin Pfeleiderer, Hrsg. 2022. *Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien*. Münster: Waxmann.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2001. *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Butler, Judith. 2014. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cohen, Sarah. 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon.
- Cox, Christoph 2011: „Beyond Representation and Signification. Toward a Sonic Materialism.“ *Journal of Visual Culture* 10/2: 145–161.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology* übersetzt von Gayatri C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Dörfling, Christina, Christofer Jost und Martin Pfeleiderer, Hrsg. 2021. *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur*. Münster: Waxmann.
- Eisewicht, Paul. 2016. „Die Sicht der Dinge. Konzeptualisierung einer ethnografischen Artefaktanalyse anhand der Frage nach der Materialität von Zugehörigkeit.“ In *Materiale Analysen. Methodenfragen in Projekten* herausgegeben von Nicole Burzan, Ronald Hitzler und Heiko Kirschner. Wiesbaden: Springer VS, 111–129.
- Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound. Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.
- Ewell, Philip A. 2020. „Music Theory and the White Racial Frame.“ *MTO. A Journal of the Society for Music Theory* 26/2. <https://doi.org/10.30535/mt0.26.2.4>.
- Ferguson, Roderick A. 2012. *The Reorder of Things. The University and Its Pedagogies of Minority Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fink, Robert. 2018. „Below 100 Hz. Toward a Musicology of Bass Culture.“ In *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music* herausgegeben von Robert Fink, Melinda Latour und Zachary Wallmark. Oxford: Oxford University Press, 88–116.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiske, John. 2000. *Lesarten des Populären*. Wien: Turia und Kant.
- Folkers, Andreas. 2013. „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis.“ In *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus* herausgegeben von Tobias Goll, Daniel Keil und Thomas Telios. Münster: Edition Assemblage, 17–34.
- Foucault, Michel. 1983. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 2008. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gálvez, José. 2019. „On Analyzing EDM DJ Sets. Problems and Perspectives for a Sociology of Sound.“ In *Contemporary Popular Music Studies* herausgegeben von Marija Dumnić Vilotijević und Ivana Medić. Wiesbaden: Springer, 149–159.
- Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan und Thomas Nail. 2019. „What is New Materialism.“ *Angelaki* 24/6: 111–134.
- Garcia, Luis-Manuel. 2015. „Beats, Flesh, and Grain. Sonic Tactility and Affect in Electronic Dance Music.“ *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal* 1/1: 59–76.
- Garcia, Luis-Manuel. 2020. „Feeling the Vibe. Sound, Vibration and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes.“ *Ethnomusicology Forum* 29/1: 21–39.
- Geertz, Clifford. 1972. „Deep Play, Notes on the Balinese Cockfight.“ *Deadalus* 101/1: 1–37.
- Gibson, James J. 1979. „The Theory of Affordances.“ In *The Ecological Approach to Visual Perception* herausgegeben von ders. Boulder: Taylor & Francis., 119–137.

- Godau, Marc. 2022. „Touch-Screen-Music. Eine postphänomenologische Perspektive auf ästhetische Lern- und Bildungspraxis mit Musikapps auf Smarttechnologien.“ In *MusikmachDinge. Forschungszugänge zur Soziomaterialität von Musiktechnologie* herausgegeben von Michael Ahlers, Benjamin Jörissen, Martin Donner und Carsten Wernicke. Hildesheim: Olms, 89–121.
- Goodman, Steve. 2010. *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- Grossberg, Lawrence. 1999. „Was sind Cultural Studies?“ In *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung* herausgegeben von Karl H. Hörning und Rainer Winter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 43–83.
- Großmann, Rolf. 2013. „Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?“ In *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung* herausgegeben von Axel Volmar und Jens Schröter. Bielefeld: transcript, 61–77.
- Großmann, Rolf. 2015. „Soundcultures, Audio Cultures, Auditory Cultures. Der Diskurs um die auditive Kultur und die Musikwissenschaft.“ *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 15/2: 13–30.
- Hall, Stuart und Paul du Gay (Hrsg.). 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hall, Stuart. 1997a. „Representation and the Media“. In *Lecture filmed at the University of Winchester* produziert von Sut Jhally mit einem Transkript herausgegeben von der *Media Education Foundation*. Zugriff am 28.02.2022. <https://www.mediaed.org/transcripts/Stuart-Hall-Representation-and-the-Media-Transcript.pdf>, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=84depWskwu0>.
- Hall, Stuart. 1997b. „The Spectacle of the Other.“ In *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* herausgegeben von ders. London: Sage, 223–279.
- Haraway, Donna. 1991. „A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.“ In *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* herausgegeben von ders. New York: Routledge, 149–181.
- Henriques, Julian. 2009. *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.
- Henschel, Robert. 2015. „Andere Orte. Andere Körper. Zum Verhältnis von Affekt, Heterotopie und Techno im Berghain.“ *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* 13. Version vom 7.3.2015, Zugriff am 17.10.2021. <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/henschel.pdf>.
- Hill Collins, Patricia. 1991. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.
- Huhtamo, Erkki und Jussi Parikka, Hrsg. 2011. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.
- Ismail-Wendt, Johannes. 2016. *post_Presets. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Hildesheim: Olms.
- James, Robin. 2019. *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*. Durham: Duke University Press.
- Jasen, Paul C. 2016. *Low End Theory. Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*. New York: Bloomsbury.
- Just, Steffen. 2019. „Musikanalyse als Mediendispositivanalyse. Perspektiven einer Neuorientierung für die Popmusikforschung.“ In *(Dis-)Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik* herausgegeben von Ralf von Appen und Mario Dunkel. Bielefeld: transcript, 187–210.

- Kane, Brian. 2015. „Sound Studies Without Auditory Culture. A Critique of the Ontological Turn.“ *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal* 1/1: 2–21.
- Kirby, Vicky. 2017. „Matter Out of Place. ‚New Materialism‘ in Review.“ In *What if Culture was Nature all Along?* herausgegeben von ders. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–25.
- Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe. 1991. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen Verlag.
- LaBelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Cambridge: The MIT Press.
- Latour, Bruno. 1999. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lemke, Thomas. 2015. „New Materialisms. Foucault and the Government of Things.“ *Theory, Culture & Society* 32/4: 3–25.
- Lemke, Thomas. 2021. *The Government of Things. Foucault and the New Materialisms*. New York: New York University Press.
- Löw, Christine, Katharina Volk, Imke Leicht und Nadja Meisterhans, Hrsg. 2017. *Material Turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen: Barbara Budrich.
- Lueger, Michael und Ulrike Froschauer. 2018. *Artefaktanalyse. Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer.
- Meintjes, Louise. 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press.
- Middleton, Richard. 2000. „Introduction. Locating the Popular Music Text.“ In *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music* herausgegeben von dems. New York: Oxford University Press, 1–19.
- Mills, Mara. 2011. „Hearing Aids and the History of Electronics Miniaturization.“ *IEEE Annals of the History of Computing* 33/2: 24–45.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.
- Müller, L. J. 2018. *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Martha Press.
- Mulvey, Laura. 1985. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In *Movies and Methods* herausgegeben von Bill Nicholas. Berkeley: University of California Press, 303–315.
- Papenburg, Jens G. 2016. „Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge.“ In *Techno Studies* herausgegeben von Kim und Matthias Pasdzierny. Berlin: b books, 195–210.
- Pelleter, Malte. 2020. *‚Futurhythmaschinen‘. Drum-Machines und die Zukunft auditiver Kulturen*. Hildesheim: Olms.
- Reckwitz, Andreas. 2003. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive.“ *Zeitschrift für Soziologie* 32/4: 282–301.
- Rietveld, Hillegonda C. 2001. „Im Strom des Techno. ‚Slow-Mix‘ DJ-Stile in der Dance Music der 90er Jahre.“ In *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 8: Rock- und Popmusik* herausgegeben von Peter Wicke. Laaber: Laaber, 267–311.

- Riley, Mykaell S. 2014. „Bass Culture. An Alternative Soundtrack to Britishness.“ In *Black Popular Music in Britain Since 1945* herausgegeben von Nabeel Zuberi und Jon Stratton. Farnham: Ashgate, 101–114.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities. The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan.
- Shepherd, John. 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Solberg, Ragnhild Torvanger. 2014. „‘Waiting for the Bass to Drop’. Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-Up and Drop Sections of Electronic Dance Music.“ *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture* 6/1: 61–82.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Stoever, Jennifer L. 2016. *The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press.
- Storey, John. 1997. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Thompson, Marie. 2017a. *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. New York: Bloomsbury Press.
- Thompson, Marie. 2017b. „Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies.“ *Parrallax* 23/3: 266–282.
- Voegelin, Salomé. 2018. *The Political Possibility of Sound. Fragments of Listening*. New York: Bloomsbury.
- Voegelin, Salomé. 2019. „Sonic Materialism. Hearing the Arche-Sonic.“ In *The Oxford Handbook of Sound and Imagination – Volume 2* herausgegeben von Mark Grimshaw-Aagaard, Mads Walther-Hansen und Martin Knakkgergaard. Oxford: Oxford University Press, 559–577.
- Weheliye, Alexander. 2002. „‘Feenin’. Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music.“ *Social Text* 20/2: 21–47.
- Zeiner-Henriksen, Hans T. 2010. „Moved by the Groove. Bass Drum Sounds and Body Movements in Electronic Dance Music.“ In *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* herausgegeben von Anne Danielsen. Farnham: Ashgate, 121–139.

Steffen Just ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Musikwissenschaft / Sound Studies der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Zuvor wirkte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Musik und Musikpädagogik der Universität Potsdam, als Fellow am Exzellenzcluster „Contestations of the Liberal Script“ der Berlin University Alliance (Freie Universität Berlin) und als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der Populären Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsinteressen umfassen die Kultur- und Medientheorie und Geschichte der populären Musik, Subjektivierungsprozesse, Machtanalysen, Technologien und gesellschaftliche Dynamiken mit besonderem Fokus auf Klang.

Abstract (Deutsch)

Durch das Prisma des New Materialism beleuchtet dieser Beitrag die Potenziale materialistischer Forschungszugänge in den Popular Music Studies. Ich behaupte, dass die in den Pop-

ular Music Studies vorherrschenden kulturesemiotischen Ansätze nicht sinnvoll über Materialität sprechen können, besonders dann, wenn es um Klangphänomene geht. Dieser Text diskutiert das anhand von „Basskulturen“ und der Taktilität von niederfrequenten Klängen im Kontext von Disco- und Clubkultur. Ich mache dafür den Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung stark, mit dem sich ergründen lässt, wie Körper und Affektpotenziale in der Musik entstehen. Auch wenn ich damit versuche, Leerstellen poststrukturalistischer und von den Cultural Studies inspirierter Ansätze in den Popular Music Studies zu benennen, argumentiere ich ebenso, dass ein materialistisch gewendeter Klangbegriff, die Gefahr eines ontologischen Reduktionsismus birgt, die unbedingt zu vermeiden ist. Ich plädiere für eine verstärkte Schnittstellensuche, an der kulturalistische und materialistische Ansätze besser miteinander in Berührung kommen können.

Abstract (English)

This paper engages New Materialism and explores how its basic premises could pave innovative research avenues in popular music studies. It posits that established culturalist approaches in popular music studies fall short in thinking about materiality, especially when it comes to phenomena related to sound. I discuss this by way of a materialist reading of the discourse on “bass cultures” and the tactility of low frequency sounds in the context of disco and club culture and argue for a new notion of sound, which I call “material coupling”. I contend that this materialist notion of sound makes it possible to elucidate how bodies and affective potentialities in music are shaped. However, I also stress that a reductionist sonic materialism would just lead us into new problematic essentialisms. The solution, I propose, should be able to maintain a balance between materialist and culturalist perspectives, ultimately enabling us to think beyond this dichotomy.

Zitiervorschlag. Just, Steffen. 2022. „Über Bässe in der Magengrube, flatternde Hosen und affizierte Körper: Popular Music Studies, New Materialism und der Klangbegriff der stofflichen Verkoppelung.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online unter <http://www.vibes-theseries.org/just-new-materialism>.

Pop and Environmental Climate Transformations

Kyle Devine, Christoph Jacke

Sustainability, Solutionism, and the Problem of Music.¹ **Kyle Devine interviewed by Christoph Jacke**

Christoph Jacke: So, Kyle, would you be so nice and please sum up the basic results of your two inspiring publications/projects *Decomposed* (2019) and *Audible Infrastructures* (2021) for those who have not read them yet?

Kyle Devine: *Decomposed* is about the human and environmental costs of recorded music. Everyday intuition says that the history of recording has been a story of dematerialization—a steady march from physical discs to invisible digits. By contrast, the book shows that recorded music has always exploited natural and human resources, and that our reliance on those resources is probably more damaging in today's digital moment than ever before.

The book's subtitle, *The Political Ecology of Music*, is meant to capture and describe those dimensions of recording. At the same time, another subtitle could have been "A Critique of Music's Political Ecology". That would have underlined a connection to Marx's critique of political economy, which was not only about describing the conditions of capitalism. It was equally about diagnosing the assumptions of classical political economy that allowed the conditions of capitalism to become naturalized. *Decomposed* does not just describe the conditions of music's relations to ecology. The book also tries to say something about the conditions of musical thought and scholarship that have allowed certain aspects of music's reliance on resources and labor to be naturalized and concealed.

It is apparent that the modes of research and critique developed in *Decomposed* are applicable beyond recorded music. They extend to the entirety of the musical world and to sound culture more generally: touring, writing, publishing, instruments, the built environment, and so on. That was the starting point of *Audible Infrastructures*, which I edited with Alexandrine Boudreault-Fournier.

As the anthology developed, we saw that it was about more than ecological issues. The book became a more general conceptual and political exploration of music and sound in terms of their media infrastructures—which we defined in terms of the material, organizational, and ideological systems that facilitate three main phases in the social lives and social deaths of music's material culture: (a) resources and production, (b) circulation and transmission, (c) failure and waste. The goal was to understand how such infrastructures inflect and reflect aesthetic proclivities, material-environmental situations, and political-economic conditions in rich and poor places around the world.

What does this thinking ask of us? Where does it take us? For me, approaching music (and sound) in terms of political ecologies and media infrastructures starts by epistemologically breaking with the cultural force of an abstraction called "music."

"Music" can function as a label, in the old sociological sense of that word, meaning that what we think of as music is a consequence of classification rather than something inherent or es-

¹ We would like to thank Diana Pfeifle for her support in editing this interview.

sential to sound and practice. One of the prevalent understandings of music that circulates and exerts influence in our moment encourages us to see many humble things and ordinary people as peripheral to the musical world, or irrelevantly “nonmusical,” when they are actually and inescapably integral to that world. In other words, thinking in terms of political ecologies and media infrastructures asks us to understand everything that music and sound seem not to be as inseparable from what they are. This is a conceptual benefit, in that it allows us to construct our object of study with a greater degree of reflexivity. It is also a benefit of scope, in that such work enables us to paint a more complete picture of what it actually takes to make the musical world go round. But the advantages of this work go beyond conceptualization, completism, or how-it’s-made-ism. Looking at music’s supply chains, circulatory systems, and waste streams is a political decision. It is on these levels where we face some of the most urgent issues regarding the conditions of music, and the human condition more broadly.

Christoph Jacke: What has happened to those kinds of (research) areas since the publications?

Kyle Devine: That is not for me to say. In any case, my goal has not been to define or develop research areas. I have tried to ask critical questions about the musical world, to understand music as a problem.

I use “problem” not in the everyday sense that music is challenging or unwelcome, something we need to deal with or overcome. Rather, I am using the word more in the sense of a puzzle or equation. This is closer to how historians of science discuss problems, as arrangements of precepts and practices that decide the terms of their own engagement. That is, to define a problem is to determine the scope of its possible solutions. The preferred unit of analysis in this way of thinking is therefore not the solution to a given problem but, rather, the way a problem has been set up in the first place.

Music is a problem in the sense that it is an arrangement formed for us by history and society. It presents certain pre-authorized lines of inquiry. To take up such lines of inquiry in our research is always to risk holding up a mirror to music rather than shining a light into it. Yet if we work to problematize music on our own terms, it becomes possible to ask questions of it that do not have readymade answers—which is to open engagements with knowledge, truth, critique, and politics that may help to change the circumstances of, say, music’s place in an expansive and unsettling cobweb of labor and resources.

This is why I do not see political ecology or audible infrastructures as research areas. There is definitely important work to be done along these lines. But the meaning or value of such work will not be found in establishing the contours or boundaries of an approach or field of study. Rather, it will be found in figuring out what these ideas can achieve as modes of critical questioning and problematization.

Christoph Jacke: Connected with that and more general: What do you see as the crucial transformations (and their effects) of our societies? And the crucial persistence(s)?

Kyle Devine: If *Decomposed* shows that recorded music, even and especially in our digital moment, has human and environmental costs, then it is understandable to ask: What do we do about it? How to we improve things? How do we solve music’s environmental problems? What transformations are required?

These questions come up a lot. I have always known that I did not have the answers. It took time to figure out that I did not have to have the answers.

All throughout the musical world, people are working out their own answers to such questions. They are publishing journalism and reports that call attention to music's ecological associations. They are inventing recording formats made out of plant-based substances. They are developing listening devices powered by the sun. They are building instruments from responsible resources. They are blueprinting new concert architectures with lower emissions. And they are forming organizations that calculate and assess the environmental impact of the musical world writ large.

This constellation of activity is what I call the Great Recomposition. It is the empirical focus of the book I'm currently writing, *Recomposed*. The book is a critical study of how the musical world is transforming itself in response to climate crisis. This transformation is occurring, not just at the level of songs and styles, but also at the level of the general technical and social conditions through which musical culture expresses itself in the first place. While the transformation goes back to about the year 2000, it has gathered stronger momentum and achieved more definite solidity in the past couple of years.

All the elements of this transformation are capable initiatives being carried out by intelligent, well-meaning people. But the point of *Recomposed* is not to promote or celebrate such work. Neither, of course, is the idea to attack or dismiss it. Rather, *Recomposed* attempts to describe, understand, and evaluate the principles of thought and action that are guiding the musical world's transformative response to climate crisis. The goal is to put into conversation the concrete realities of the musical world and the critical requirements of interventionist thinking, so that they may work on one another—and work together—not to “solve” the climate crisis but, instead, to recompose how we think about the climate crisis as a problem in the first place, such that previously unimagined responses might be created. In other words, by entering this space of collision between the concrete and the critical, my hope is that *Recomposed* can serve as a partial user's guide for something that does not yet exist.

That is a tall order. I will try to illustrate something about it by looking at so-called sustainability, although many other avenues are possible (and I write more about them in the book). For example, what does it mean that carbon metrics feature so prominently in the political imagination surrounding climate crisis? Why is it that carbon auditing, including self-auditing, is seen as a go-to way of managing the crisis? What is the history (and what are the politics) of the conviction that the primary power of musicians, musical cultures, and musical forms is to raise awareness and redistribute sensibilities with regard to climate? What is the role that the term *crisis* plays in all this? This brings us to the heart of the argument I'm making in *Recomposed*: Severe as our climatic situation is, crisis designations (Roitman 2014) also function as labels that construct the realities they purport to describe and conceal the problems they purport to disclose. As such, it is advisable to direct some reactive effort away from the content of this crisis, toward the more basic forms of its existence—which are the economic arrangement (capitalism) and corresponding social architecture (class) that define the world today. Because if the climate crisis is treated only as a climate crisis, then the crisis of our planet cannot actually be addressed.

But I will focus here on sustainability because this is one of the most consistently and explicitly mentioned principles in the musical world's current response to climate crisis. The underlying assumption here is that solving music's environmental problems involves finding ways of making our current listening formation both more lasting and less resource intensive. The expectation is that musical production and consumption can go on in the ways we have become accustomed to—so long as we buy the right stuff, invent the right tech, impose the right regs, tap the right energy. In other words: How do we keep going along this path but in a less damaging way? Yet there is a more fundamental question that goes unasked: What is wrong with musical culture such that it takes a heavy toll on the planet and its people?

In the case of recording, a different approach can begin from a different question. Not *how do we make what we have got sustainable?* but *what exactly are we trying to sustain?* A little reflection suggests that what we want to preserve is a listening formation that has taken shape over the past 150 years in relation to the industrialization of recording and the individualization of listening, which have only intensified in the past twenty years with downloading and then streaming. This musical culture expects a kind of twenty-four hours a day, seven days a week, 365 days a year, all-you-can-eat buffet model of listening—at bargain basement prices. In other words, what we want, and what we expect to sustain, are the excesses and expansions of an economic system that is defined by particular forms of accumulation and growth as well as exploitation and inequality.² What we are trying to sustain, in other words, is capitalism.

This returns us to the issue of problems and solutions. As many people work to address music's environmental costs, I have come to see the fixit instinct at the core of this work—the impulse to immediately request and offer practical responses—as a type of solutionism that is part of the problem. If it is in the nature of solutions to accept terms that have been formed for them by the way a problem has been imagined, then the problem of music's sustainability not only accepts but doubles-down on our contemporary economic formation: Capitalism got us into this mess; capitalism will get us out of it. The difficulty here is that everything I read about climate crisis, from workaday public journalism to hardcore ecological socialism, says there are no ways out of the mess we are in that are compatible with capitalism.

Again, none of this is to say that the people and organizations driving music's current response to climate crisis aren't doing important work. They are. But it is to suggest that the transformation underway is not radical enough.

Radical, in the historical sense of the word, relates to the notion of roots. To suggest that the musical world's climate transformation needs to be more radical is simply to say that there are root issues that should be examined. I have mentioned sustainability as a form of solutionism that does not really get down to certain core issues. For example, running a streaming service on sunshine is a good idea. But this alone misses a bigger picture. The almost miraculous efficiency and abundance of streaming, along with the legitimate benefits of solar energy, are no match for the socioeconomic system that puts them to work.³

2 I use the phrase *particular forms of growth* deliberately. Although it has become common to hear about “de-growth” in mainstream liberal leftist climate discourse, there are strong arguments for the necessity of certain kinds of continued non-capitalist growth as well as against the politics of less that defines a lot of climate thinking (Phillips 2015, Huber 2022).

3 For a critique of the “bright green lies” surrounding issues such as renewable energy, albeit in a book that is dangerously misanthropic, see Jensen, Keith, and Wilbert (2021).

Maybe I can explain what I mean in another way, by taking an example from a different part of life. Consider dentistry. There are real social and health reasons to whiten teeth and fill cavities. Sometimes, though, people require root canals and tooth extractions. As much as polish and fillings serve their purposes, they are not adequate to situations that require removing nerves or pulling teeth. Similarly, the most prevalent ways of talking about climate solutions—and here music is only a microcosm of much wider difficulties—confuse cosmetic and maintenance procedures for radical and structural changes. Developments in the musical world that take capitalism and its class structure for granted may lead to real improvements in terms of carbon emissions and labor arrangements. Such work is currently widespread, exciting, and needed. But the people transforming our musical world in response to climate crisis may also problematize their cultural formation in ways that consider the need to uproot capitalism and class—and to build something better.

I have taken the long way around to answering your question. That is because addressing climate issues requires unlearning a lot of common sense—a job made doubly difficult by the ways that “music” as a label hides the far-flung material conditions through which this cultural field constitutes itself as a fact of life. Having done some of that work, I will try to answer a bit more directly. Knowing what we know about music’s exploitation of human and environmental resources, and knowing something about that world’s current efforts to address such issues, what do I see as the crucial transformation? Simple: the transformation of the transformation.

Christoph Jacke: “Solutionism”, to me, seems a big part of the problem, because economic solutions very often do not serve to make popular music or media cultures more sustainable in the first line, but effective, usable, and sellable. Coming back to *Recomposed*: Could you please give us some more details about the transformation of the transformation you are mentioning? Do you mean that the crucial transformations you are writing and talking about are transforming themselves? Could you describe this structure and process a bit closer?

Kyle Devine: It is an observable phenomenon that, in the past few years especially, the musical world has initiated a transformation of itself in response to climate crisis. The Great Recomposition is underway. I am not talking about musicians writing songs about climate change. Nor am I talking about artists using their voices, or celebrities using their platforms, to raise awareness. Those things are definitely happening. But something else is going on, too. At infrastructural levels, from recording formats and instruments to touring formations and funding bodies, the climate crisis has become a fundamental part of how the musical world is imagining, materializing, and arranging itself. Formats and tours market themselves as green or sustainable, while nonprofits and arts organizations offer themselves not just as arbiters and champions of cultural expression but as auditors and consultants of carbon emissions.

So goes the transformation I am observing. It seems not only sensible but laudable. What could be more uniformly positive than initiating sustainability campaigns and imposing carbon calculations on the musical world? After all, these are the best conceivable responses in many political circles and business sectors. What else could there be?

Real advances will emerge from this formation of imagination and action. But so long as “solutions” such as sustainability are saturated with a particular idea of economic growth—which is an unexamined truism that defines the common sense of our moment—then they ultimately will only ever be marketing tools that try to fight fire with fire. In other words, if the musical

world seeks to transform itself only along the lines of sustainability, then the sustainability of this world cannot really be addressed. Sustainability is, on some level, precisely that which is not sustainable.

This is part of what I mean when I say that the transformation itself requires transformation.

Christoph Jacke: How did it come that even Cultural, Media, or Popular Music Studies have not paid more attention on researching those negative aspects and effects of especially popular music industries and businesses like pollution, waste, labor in combination with different kinds of exclusions and inclusions? Maybe because it is a kind of a “dirty business” per se? (Do not get me wrong as I am a scholar and journalist of popular music and media.)

Kyle Devine: I will begin with your last two statements, which suggest that popular music might be an unavoidably dirty business but also that you do not want to be too negative, because you are professionally (and presumably personally) devoted to such music.

I actually do not think there is any contradiction between being drawn to popular music, on the one hand, and being repelled by its conditions of existence, on the other. In fact, I am convinced that the people who are most drawn to popular music as an object of affection should be the first to understand and improve the realities of resources and labor that energize this culture and provide its material form. Such realities are not simply “related” to popular music. Neither are they mere supports that are attached to a preexisting domain called popular music. Rather, they *are* popular music.

In terms of why some scholarly constellations have not focused on particular “negative aspects” of culture, media, and music, I still hesitate to think in terms of fields or research areas. In this case, I am reluctant because the kind of intellectual history that would be required to say something meaningful about these fields and their priorities is beyond our scope. (Such work, it seems to me, would have to reevaluate the affinity of the “cultural turn” to neoliberalism as well as what those formations have meant, not just for music and musicians, but for music research and music education writ large, since the 1970s; see Ritchey 2019, Valiquet 2020; see also Chibber 2022). Nevertheless, I have mentioned how the category of “music” presents itself to us in preconstructed ways—ways that have defined not only the borders of what we consider to be musical, but also where the boundaries of musical thought and scholarship have typically been drawn. Although certain kinds of work and certain kinds of stuff have fallen outside those confines of understanding, this does not make them any less constitutive of the realities of what it takes to produce and consume music in a field of attraction.

Since it can be counterintuitive to think of music in these terms, an example from another sphere may be helpful. Michael Stamm has written an outstanding history of the supply chains that underpinned the twentieth-century US newspaper industry. He encountered obstacles to understanding and unlit corners of discourse that parallel the ones I’m describing:

In many cases, historians of American journalism have written a history of the newspapers that they admire ... In doing so, they have forgotten that success in the business of selling printed newspapers was not just the result of publishing good journalism but also, and perhaps more importantly, the result of developing an industrial and organizational apparatus to manufacture and distribute journalism and advertising printing on sheets of paper made from trees. (Stamm 2018, 26–27)

Something similar applies to popular music.

Christoph Jacke: Thinking about *Recomposed*, could you give us some short examples of a more sustainable and “fair” way of producing, distributing, receiving, using and post-processing popular music as a whole way of life (see Jacke 2018)?

Kyle Devine: This is a good way to start wrapping up, because it exemplifies one of the thought-patterns I encounter in studying the musical world’s transformation in response to climate crisis. It goes like this:

Q: So, the musical world exploits resources and labor. What can we do about it? Can you provide an ecological to-do list or some quick examples of best practice?

A: I think the first step here should not be to answer those questions directly, but to ask some questions of the questions. When we pause in this way, it is possible to see that the *what do we do?* reflex is a well-meaning instinct that nevertheless contains some unhelpful assumptions about the problem we face. I think we need to redefine that problem, rather than providing solutions to a problem that has been badly defined for us. This is why, for example, I would rather talk about what sustainability takes for granted than to provide a list of “sustainable” solutions to music that take capitalism and class structure for granted.

Q: Right, gotcha. That’s very interesting... So, how about that list of things we can do to make music more sustainable?

That I encounter this pattern so frequently says something about my inability to communicate on these issues with clarity and concision. I am learning. But it also says something about how difficult it is to dislodge our default settings regarding climate change and solutionism.

Of course, as I have emphasized, the many people working toward green, sustainable, fair, and responsible popular music cultures are making real advances with records made from less toxic materials, with servers and stereos powered by the sun, with festivals with good public transportation, no single-use plastic, and edible plates, as well as with frank assessments and advice about greenhouse gas emissions—not to mention many other initiatives.

All of this will make a difference. But, on another level, much of our common sense and many of these initiatives are addressing the wrong problem, attempting to solve for the wrong variable. The goal in such activity is (explicitly and implicitly) to make our current capitalist arrangement a bit more “sustainable,” whereas I am suggesting that we need longer discussions and deeper reflections on which aspects of this arrangement are worth fixing in the first place.

How then do we make music more sustainable? How do we address music’s human and environmental costs? Answering those questions, for me, requires relearning how to pose them.

Sometimes people get frustrated with this focus on problems rather than solutions, with this emphasis on scientific reflexivity over the fixit reflex. They roll their eyes. They say I am being overly scholastic, not concrete enough. But what could be more concrete than learning?

Christoph Jacke: To be honest, I think you are realistic and not at all overly scholastic: I think, especially in Cultural Studies we should improve analyzing the culture of culture, so to say, which are the roots and crucial mechanisms of the collective interpretation slide(s) which we

call culture. And is it universal, or is it different models of reality and/or different slides of interpreting this? Anyway, coming back to your statement about (necessary, I would emphasize) reflexivity and sustainability: What exactly does sustainability mean (to you)? Where does it come from in popular music (industries)? I think, by the way, that people themselves, be it musicians, producers, promoters, journalists, or fans, have to kind of culturally transform...

Kyle Devine: It does not really matter what I think sustainability could or should mean. What matters is the work sustainability does—which is to operate as a euphemism that conceals contradictions and consecrates illusions. Sustainability masks the contradiction that inheres in the joint pursuit of ecological friendliness and certain types of economic growth. And it shelters the illusion that our warming world is primarily an engineering challenge, a market failure, or a knowledge gap with correspondingly benign technical, administrative, and cultural remedies. It hides the planetary factory (Dyer-Witthford 2018) that will be required do the heavy lifting in any green transition—which is to say that, while decarbonization is undoubtedly a pressing matter, there is also a centrifugal force whereby rich countries disburden themselves of the full costs of low-carbon energy, imposing those messy externalities of extraction and emission onto ever poorer people in evermore oppressed places. (That these sentences paraphrase, adapt, and expand Ivan Illich's *Energy and Equity*, from 1974, shows that we have been operating under similar contradictions and illusions for half a century.)

In terms of the idea that individuals need to transform if we are to effectively address climate crisis, there is truth to this. But we should be careful not to overestimate the differences that will come from lifestyle choices, personal development, and self-improvement regiments. This is easier said than done.

Every day, from all angles, we are exposed to ways of thinking that convert what were once considered political issues into personal ones, and which convert what were once considered social responsibilities into forms of self-reliance. This is part of a bigger picture that scholars talk about in terms of responsabilization. As a phenomenon, this solicitation of “the individual as the only relevant and wholly accountable actor” (Brown 2015, 133) is evident and troubling in relation to climate crisis. For example, there are longstanding, widespread, and duplicitous initiatives that figure everything from littering and recycling to carbon footprints as personal responsibilities.⁴ Such initiatives would have us swap structural changes for shopping carts.

The way people are encouraged to think about music in relation to environmental issues also follows this pattern of responsabilization. Listeners want to know which format is most ecologically sound for them to use. Musicians want to reduce their own carbon footprints. Those are understandable wishes. My hope is that the infrastructural transformation currently underway in the world of music represents a more collective, organized, and structural recomposition.

Christoph Jacke: From your point of view what is the most unsustainable and the most sustainable aspect of recent popular music?

Kyle Devine: The unsustainable aspect of everything, not just popular music, is capitalism.

4 In the 1970s, anti-littering campaigns were funded by major bottling and packaging interests. In 2005, the oil industry (BP in particular) worked to popularize the notion of a personal carbon footprint. In these cases, and many more, such public-relations and advertising campaigns work to shift a sense of duty onto individuals while the larger companies and political formations do little or nothing to change their own practices.

Christoph Jacke: Final and expectable question and talking about reflexivity (of pop): Do you know a pop song/track that specifically deals with green/fair pop music? And if so, could you please explain for readers who maybe do not know the song/track?

Kyle Devine: There are countless examples of environmental protest music, from classic songs about paving paradise to contemporary dances of “discobedience.” People are noticing these things and writing insightfully about them (e.g. Strong 2020).

My professional focus lies elsewhere, for several reasons. One of the unfortunate realities we face today is that forms of artistic critique, including ecological commentary through music, seem not to pose real challenges to the cultural logic (the new spirit) of capitalism that defines our conjuncture. And one of the disturbing realities of the climate crisis is that, while the kinds of critical awareness and affective investment that are fostered through artistic critique have never been higher, these forms of awareness and investment are not leading to collective action or change on the scales of strength or speed that are needed. This could be critiqued along the lines of philosophical idealism. It probably also has something to do with the issue that critical aesthetics and affective awareness can embody those values of individualism and self-expression that, although they may feel oppositional or transformative, are actually produced and accommodated by neoliberal capitalism. Put another way, it is possible to understand ecological artworks (and perhaps the wider environmental humanities) not as political critiques of climate crisis but, rather, as the situation of politics that the capitalist climate crisis itself is rendering aesthetic.

This is one reason why I treat the human and environmental politics of music in terms of what it is, rather than what it is about or how it sounds. I see a possible hope for the future in how the musical world is reorganizing itself at levels that are independent of particular artists, songs, genres, and their listeners. It is such activity, and potential hope, that I am writing about in *Recomposed*.

Christoph Jacke: Thank you so much for this inspiring interview, Kyle.

List of References

- Brown, Wendy. 2015. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.
- Chibber, Vivek. 2022. *The Class Matrix: Social Theory after the Cultural Turn*. Cambridge: Harvard University Press.
- Devine, Kyle. 2019. *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge: MIT Press.
- Devine, Kyle, and Alexandrine Boudreault-Fournier (eds). 2021. *Audible Infrastructures: Music, Sound, Media*. New York: Oxford University Press.
- Dyer-Witheford, Nick. 2018. “Struggles in the Planetary Factory: Class Composition and Global Warming.” In *Interrogating the Anthropocene: Ecology, Aesthetics, Pedagogy, and the Future Question*, ed. Jan Jagodzinski, 75–103. London: Palgrave Macmillan.
- Huber, Matthew. 2022. *Climate Change as Class War: Building Socialism on a Warming Planet*. London: Verso.
- Illich, Ivan. 1974. *Energy and Equity*. New York: Harper and Row.

- Jacke, Christoph. 2018. "Pop." In *The Creativity Complex: A Companion to Contemporary Culture*, edited by Timon Beyes and Jörg Metelmann, 201–206. Bielefeld: Transcript.
- Jensen, Derrick, Lierre Keith, and Max Wilbert. 2021. *Bright Green Lies: How the Environmental Movement Lost Its Way and What We Can Do About It*. New York: Monkfish.
- Phillips, Leigh. 2015. *Austerity Ecology and the Collapse-Porn Addicts: A Defence of Growth, Progress, Industry, and Stuff*. Washington: Zero Books.
- Ritchey, Marianna. 2019. *Composing Capital: Classical Music in the Neoliberal Era*. Chicago: University of Chicago Press.
- Roitman, Janet. 2014. *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Stamm, Michael. 2018. *Dead Tree Media: Manufacturing the Newspaper in Twentieth-Century America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Strong, Catherine. 2020. "Civil Disobedience: 'Bad Environmentalism,' Queer Time, and the Role of Popular Music's Past in Extinction Rebellion." *Social Alternatives* 39 (4): 5–11.
- Valiquet, Patrick. 2020. "Contemporary Music and Its Futures." *Contemporary Music Review* 39 (2): 187–205.

Kyle Devine, Dr., works as Professor in the Department of Musicology and the School of Environmental Humanities at the University of Oslo. He is currently Chair of IASPM-Norden. Before moving to Norway, Devine studied in Canada and Scotland and worked at City University of London as well as the University of Oxford. You can visit his webpage [here](#).

Christoph Jacke, Dr., is Professor of Theory, Aesthetics and History of Popular Music and course director of the BA and MA program in Popular Music and Media at the Department of Music at Paderborn University, Germany and has been Chair of IASPM D-A-CH (2016–2021). Homepage: www.christophjacke.de

Abstract (English)

In this interview, Kyle Devine and Christoph Jacke discuss how the worlds of popular music, and popular music research, are responding to climate issues. They touch on Devine's recent books, *Decomposed* (2019) and *Audible Infrastructures* (2021), as well as the book he is currently finishing: *Recomposed: Music Climate Crisis Change*. The discussion takes a critical, reflexive perspective in relation to several key issues in popular music's (and wider culture's) mainstream climate discourse: sustainability, solutions, crisis, capital, class structure, responsabilization, environmental humanities—even music as such. One of Devine's central points is that much climate thinking, and many responses to climate issues, actually keep the secrets they pretend to tell.

Abstract (German)

Im vorliegenden Interview diskutieren Kyle Devine und Christoph Jacke, wie sich die Welten von Popmusik und ihren wissenschaftlichen Erforschungen mit im weiten Sinne Klimafragen auseinandersetzen. Dabei werden Devines aktuelle Buchpublikationen *Decomposed* (2019) und *Audible Infrastructures* (2021) wie auch das demnächst zu publizierende Buch *Recomposed: Music Climate Crisis Change* zum Thema gemacht. Die Diskussion wird geprägt von einer kritischen, (selbst-)reflexiven Perspektive in Bezug auf einige Schlüsselthemen im Umfeld bekannter und etablierter Klima-Diskurse zu Popmusik und Kulturen: Nachhaltigkeit, Lösungen, Krisen, Ka-

pital, Klassen-Strukturen, Verantwortlichkeiten, Geistes- und Sozialwissenschaften und Umweltfragen sowie Musik selbst. Einer der zentralen Punkte in Devines Argumentationen ist die Beobachtung, dass viele Thematisierungen von Klimafragen oftmals die Geheimnisse, über die sie aufklären, eher noch verfestigen.

Proposal for Citation. Devine, Kyle and Christoph Jacke. 2022. "Sustainability, Solutionism, and the Problem of Music. Kyle Devine interviewed by Christoph Jacke." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/devine-jacke-sustainability>.

Wolf-Georg Zaddach

„Death of Mother Earth, Never a Rebirth“? Zum Verhältnis von Musik, Klimawandel und ökologischer Nachhaltigkeit

“The crux of the problem of climate change is how we, as human beings, relate to the environment.” (Analyo 2019, 17)

Einleitung

Als 1989 die US-amerikanische Thrash Metal-Band Metallica in ihrem Song „Blackened“ – nur eines von zahlreichen Beispielen der jüngeren Musikgeschichte (Ecowatch 2020, Meyen 2020; Reimer 2020) – Umweltverschmutzung, die Abholzung der Wälder und damit einhergehende soziale Probleme beklagten und vom „Death of Mother Earth“ sangen (Metallica 2021), war der Bericht *Our Common Future* knapp zwei Jahre veröffentlicht. In diesem Bericht der World Commission on Environment and Development, auch bekannt als *Brundtland Report* nach der norwegischen Vorsitzenden der Kommission, werden die Notwendigkeit von Nachhaltigkeit und Generationengerechtigkeit angesichts kritischer klimatischer und ökologischer Veränderungsprozesse hervorgehoben. Klar ist spätestens seitdem: Wohlstand, Lebensstil und Klimawandel sind stark miteinander verflochten. Die Verhinderung einer fortschreitenden Erderwärmung verlangt einen Wandel in allen Lebensbereichen, so auch aller mit Musik assoziierten Praktiken. Die Produktion und Rezeption, das Teilen und Verwahren, das Machen, Aufführen und Producing sind wie viele andere Praktiken des Lebensalltags mit vielfältigem und zum Teil enormen Ressourcenverbrauch, Umweltbelastungen und gar Tierleid verbunden.

Im Folgenden werde ich das Verhältnis von (populärer) Musik, Klimawandel und ökologischer Nachhaltigkeit näher untersuchen. Im Vordergrund sollen dabei Überlegungen zu Hemmnissen und Potentialen einer ökologischen Transformation stehen. Aus diesem Grund werden zunächst die gegenwärtige Situation des Klimawandels und der Biodiversität mit Blick auf die Auswirkungen insbesondere auf Deutschland referiert und Ursachen für die nur langsam vorschreitende ökologische Transformation erörtert. Daran anschließend soll eine Diskussion des gegenwärtigen Forschungsstandes zu Nachhaltigkeit und Musik die bisherigen Entwicklungen und Defizite offenlegen. Im abschließenden Kapitel sollen die Besonderheiten und Potentiale von Musik für eine Nachhaltigkeitswende näher untersucht werden und eine Perspektivenerweiterung durch Ansätze aus der jüngeren Ethik und Umweltphilosophie erfahren. Eine Argumentation wird sein, dass Musik wesentlich zur Transformation und Bewältigung beitragen kann und muss. Daran anschließend werden konkrete Handlungsempfehlungen für Forschung, Lehre und Wissensvermittlung entworfen, die insbesondere die Relevanz interdisziplinärer und interprofessioneller Kollaboration hervorheben.

Klimawandel, Verlust der Biodiversität und ökologische Nachhaltigkeit

“Although the debates as to when this era [of anthropocene] began have not been resolved, the consequences of the era are well documented: global warming, melting glaciers and pack ice, rising sea levels and acidification of the oceans, massive extinction of animal and plant species, declines in biodiversity, extreme and increasingly frequent weather episodes, forced migrations of humans, animals and plants, as well social crises.” (Ribac und Harkins 2020, 1)

Die konkreten Auswirkungen des so genannten Antropozäns, eine Bezeichnung für die vom Menschen dominierte geochronologische Epoche, stehen 2022 kaum noch zur Debatte (vgl. die kritische Widerlegung häufig auftretender relativierender Argumente: Gesang 2011, 18-47). Vielmehr müssen die gegenwärtigen und die prognostizierten klimatischen und ökologischen Entwicklungen als multiple Krise verstanden werden: Zunehmendes Extremwetter, der Verlust von Tier- und Pflanzenarten und letztlich tiefgreifende Veränderungsprozesse und Auswirkungen auf das alltägliche Leben werden zunehmend zur Lebensrealität vieler – ebenso wie die Erkenntnis, dass wir insbesondere im globalen Norden durch unsere Lebensweise fundamental dazu beitragen.

Der Klimawandel lässt sich zunächst als ein komplexes, naturwissenschaftlich erklärbares Phänomen beschreiben. Der Temperaturwandel der Erde stellt sich dann als ein sich über große Zeitdauern erstreckender Wechselprozess zwischen enorm heißen und enorm kalten Phasen dar, die wir als Warm- und Eiszeiten bezeichnen (Rahmstorf und Schellnhuber 2019, 17-22). Aktuell befindet sich die Erde in einer Aufschwung- bzw. Erwärmungsphase. Der wesentliche Unterschied gegenüber früheren Phasen liegt dabei in der Dynamik bzw. Beschleunigung, die auf einen fundamentalen Einfluss des Menschen zurückgeführt werden muss. Als wesentliche Ursache hierfür lassen sich sogenannte Treibhausgase wie CO₂ oder Methan benennen, die der Mensch insbesondere seit der industriellen Revolution und infolgedessen globalisierten Produktions- und Wirtschaftsprozessen in enormer Menge freisetzt. Diese Treibhausgase verbleiben sehr lange in der Atmosphäre, sodass sich die auf sie zurückführbare Erwärmung für Jahrhunderte bis Jahrtausende fortsetzen wird (Deutsches Klimakonsortium et al. 2021, 21). Zwar sind gegenüber dem Referenzjahr 1990 die Treibhausgas-Emissionen in Deutschland im Vergleichsjahr 2019 um 35,1% gesunken (Umweltbundesamt 2021a). Dennoch haben die Emissionen im weltweiten Verhältnis im gleichen Zeitraum gleichermaßen zugenommen (vgl. <https://ourworldindata.org/co2-emissions#global-co2-emissions-from-fossil-fuels>). Durch Abkommen der Weltgemeinschaft wie dem Kyoto-Protokoll von 1997 und den darauffolgenden wird zwar politischer Änderungswille signalisiert. Konkrete Maßnahmen, die den Zielen gerecht werden würden, hätten jedoch nicht unerhebliche Auswirkungen auf das alltägliche Leben nahezu aller, insbesondere in den post-industriellen Ländern Europas und Nordamerikas. Zu welchen dramatischen Konsequenzen ein sich fortsetzender Temperaturanstieg führen kann, versuchen Autoren wie James Lovelock (2010), David Wallace-Wells (2019) oder Mark Lynas (2020) eindrucksvoll zu vermitteln.

Der Klimawandel ist eng mit Praktiken des Konsums und Verbrauchs, der Mobilität sowie des Lebensstandards verbunden. Das Umweltbundesamt verortet den Konsum von Privathaushalten als eine der wesentlichen Triebkräfte von Emissionen, wobei die Kategorie „Freizeit, Unterhaltung, Kultur“ nach Ausgaben für Wohnen und Energie, Nahrungsmittel sowie Verkehr an der vierten Stelle steht. Die Ausgaben und damit auch die direkten und indirekten Umweltbelastungen steigen mit dem verfügbaren Nettohaushaltseinkommen (Umweltbun-

desamt 2021b). Zunehmend deutlich wird, dass der Pro-Kopf-Anteil an den Emissionen die soziale und ökonomische Ungleichheit widerspiegelt und weltweit ein unverhältnismäßig großer Anteil an Emissionen von dem wohlhabendsten 1% der Weltbevölkerung verursacht wird (Oxfam 2020). Unser gegenwärtiger konsumorientierter Lebensstandard ist also einer, der die natürlichen Ressourcen enorm stark ausbeutet, hohe Treibhausgasemissionen aufweist und Ökosysteme belastet und zerstört.

Stefan Rahmstorf und Hans Joachim Schellnhuber (2019, 55-78) liefern einen breiten Überblick über die Konsequenzen der Erderwärmung, die neben negativen Auswirkungen auf die Biodiversität, die Vielfalt der Ökosysteme und Arten sowie deren genetischer Vielfalt u.a. auch neue Krankheiten und gesundheitliche Beeinträchtigungen befördern. Bernward Gesang (2011, 36-38) verwies zudem bereits Anfang der 2010er auf die enormen sozialen Folgen in Form von Migrationsströmen, Verteilungskonflikten und potenziell gar Kriegen. Für Deutschland bereits absehbar sind eine deutliche Zunahme von Hitze und Starkregen, Dürren und Waldbrände, die Erwärmung der Flüsse, Binnenseen und Nord- und Ostsee sowie steigende Meeresspiegel (Deutsches Klimakonsortium et al. 2021). Die Erwärmung fällt im Vergleich zum weltweiten Durchschnitt und dem viel diskutierten 1,5 oder 2 Grad über dem vorindustriellen Zeitalter in Deutschland bereits höher aus. Der regelmäßig aktualisierte *Monitoring-Bericht zur Deutschen Anpassungsstrategie an den Klimawandel* (Umweltbundesamt 2019) verzeichnet daher detailreiche, teilweise tiefgreifende Auswirkungen auf die Wasser-, Wald-, Land- und Forstwirtschaft, das Bauwesen oder die Tourismuswirtschaft. Kultur und Musik spielen in dem Bericht zwar bisher nur eine nachgeordnete Rolle. Dennoch wird deutlich, dass Extremwetterlagen, regionale Unterschiede und der Anstieg von Höchsttemperaturen mit direkten gesundheitlichen Folgen zwangsläufig auch Auswirkungen beispielsweise auf die Durchführbarkeit und Gestaltung von Musikfestivals und Veranstaltungen sowie ferner dem Musiktourismus haben werden.

Ökologische Nachhaltigkeit und Transformation

Im *6th Assessment Report* des IPCC, der im April 2022 erschien, wird die Dringlichkeit von Maßnahmen und das Einhalten des im Pariser Abkommen festgelegten 1,5-Grad-Zieles besonders nachdrücklich und drastisch betont (vgl. IPCC 2022; United Nations 2021). Eine Analyse von 400 möglichen Szenarien zur Einhaltung des 1,5-Grad-Zieles kommt jedoch zu dem Schluss, dass mittlerweile nur eine geringe Anzahl dieser realistisch erscheint. Um das Ziel dennoch zu erreichen, sei ein umfassender Wandel in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft sowie dessen zeitlicher Inanspruchnahme von höchster Relevanz. Die Situation verlange „nothing less than deep societal and economic transformations“, wie die Autoren zusammenfassen (Warszawski et al. 2021, 13). Da nur eine umfassende Reduktion von Emissionen zu einem solchen Wandel beitragen kann, wird deutlich, dass auch der Kultursektor wesentlich dazu beitragen muss. Eine im April 2022 veröffentlichte Studie kommt zu dem Ergebnis, dass zumindest das 2-Grad-Ziel erreichbar zu sein scheint, wenn das Abkommen des Weltklimagipfels in Glasgow im November 2020 eingehalten wird (Meinshausen et al. 2022).

Die Diskussionen um und Forderung nach einer solchen Transformation sind dabei keineswegs neu und müssen keinesfalls nur zu positiven oder erwünschten Veränderungen führen (Becker, Bose, Dörre, Rosa und Seyd 2019, VI). Wie Frank Adloff und Sighard Neckel (2019, 173f.) verdeutlichen, zeichneten sich bisher insbesondere zivilgesellschaftliche Akteur*innen

als Träger*innen von Ideen einer sozial-ökologischen Transformation aus, wobei herkömmliche wirtschaftliche oder politische Konzepte oft als zu unzureichend angesehen werden. Auch wird dabei die grundlegende Funktionsweise der Wirtschaft, insbesondere dessen Wachstumspostulat, stark kritisiert und abgelehnt. Die zahlreichen Initiativen und Ansätze, die sich um Begriffe und Konzepte wie sozial-ökologische Transformation, Tiefenökologie, Ökofeminismus, Konvivialität, Commons, solidarische Ökonomie oder Postkapitalismus konstituieren, teilen vielmehr die Auffassung, dass „die natürlichen und sozialen Grundlagen des planetarischen Zusammenlebens nicht durch Prozesse einer weitergehenden Ökonomisierung von Nachhaltigkeit zu schützen“ sind (Adloff und Neckel 2019, 173). Diese und weitere alternative Wirtschaftskonzepte wie etwa des Postwachstums oder *degrowth* (vgl. Lexikon der Nachhaltigkeit 2021) werden jedoch bisher nur partikular erprobt und sind weit von einem politischen Konsens und einer umfassenden Anwendung entfernt.

Klaus Leggewie und Harald Welzer sprechen angesichts des Klimawandels, der Umweltprobleme sowie Energie-, Wasser- und Versorgungskrisen letztlich von einer „multiplen Krise“ (Leggewie und Welzer 2016, 20f.), die gleichermaßen biologisch und kulturell ist. Im Kern hänge sie mit der Wachstumslogik des gegenwärtigen Kapitalismus als kulturellem Modell zusammen. Dieses Modell sei an seine Grenzen geraten, wodurch „ein zentraler Mythos der westlichen Kultur in Bedrängnis [gerät] – die hybride Vorstellung, mit einer Welt tendenziell unaufhörlichen Wachstums die hinderliche Dimension der Endlichkeit überwunden zu haben“ (Leggewie und Welzer 2016, 20). Auch wenn der Club of Rome bereits in den 1970er Jahren die Grenzen des Wachstums thematisierte, sind bis in die Gegenwart die herkömmlichen Wirtschaftsmuster und damit verbundenen Denk- und Verhaltensweisen zu beobachten. Leggewie und Welzer beschreiben dies zum einen als ein Resultat von „Indolenz“: eine „ungebrochen riskante Denkform, zugunsten eines definierten Zweckes ‚beherrschbare‘ Schäden anrichten zu können und deren Behebung auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben“ (Leggewie und Welzer 2016, 21). Sie führen zudem weitere sozialpsychologische Ursachen an wie etwa kognitive Dissonanz und Dissonanzreduktion, die stark beeinflussen, was überhaupt wahrgenommen wird (Leggewie und Welzer 2016, 77ff.). Insbesondere die sicheren und komfortablen Lebensumstände in den westlichen Gesellschaften sorgten daher bisher dafür, dass „[wir] es uns [...] erspart haben, [uns] mit existentiellen Problemlagen der Gegenwart“ zu konfrontieren (Leggewie und Welzer 2016, 99). Ein höchst problematisches Resultat dieser Konfrontationsvermeidung stellt die Verneinung bzw. Negierung der Erkenntnisse der Klimaforschung in Teilen der Gesellschaft dar (vgl. Gesang 2011, 24-29; Rahmstorf und Schellnhuber 2019, 79-87), welche teilweise in der bewusst eingesetzten postfaktischen Relativierung der Klimaforschung und politischen Einflussnahme durch Konzerne und Lobbyismus seit den 1980er Jahren wurzeln (Rich 2019). Dies führt zu den alltäglichen, teilweise paradox widersprüchlichen Praktiken der modern-ausdifferenzierten westlichen Gesellschaften:

„Die Beharrungskraft des westlichen nicht-nachhaltigen Lebensstils resultiert eben daraus, dass globale Herrschaftsverhältnisse und imperiale Lebensweise – also der alltägliche und selbstverständliche Zugriff auf Waren, die mit billiger Arbeitskraft und billigen natürlichen Ressourcen andernorts hergestellt wurden – so tief in ihn eingelassen sind und kaum bemerkt werden.“ (Brand und Welzer 2019, 317)

Trotz fortlaufenden wissenschaftlich fundierten Mahnungen stellt sich so etwas wie ein genügsames Leben mit der bevorstehenden Katastrophe ein, die ab einem gewissen, aber eben noch als unbestimmt wahrgenommenen Punkt eine Transformation unserer Lebensweisen er-

zwingen wird. Nicht ohne Grund mahnen Ulrich Brand und Harald Welzer (2019, 317) an, dass der „Einfluss wissenschaftlichen Wissens auf die Bewältigung des Alltags [...] (besonders von Wissenschaftler*innen) stark überschätzt, die Bedeutung von Routinen, Habitus, situativen Anforderungen dagegen unterschätzt“ werde. Der Philosoph Timothy Morton (2013) beschreibt daher den Klimawandel und die damit verbundene Vermittlung von zahlreichen Daten und Fakten als „Hyperobjects“ – für viele Menschen nur kaum begreifbare Zahlen und zeitliche Dimensionen gepaart mit moralisierenden Appellen – während die Alltagsroutinen und -praktiken häufig davon entkoppelt zu sein scheinen. Aufgrund dessen plädieren Brand und Welzer für eine alternative Kommunikationspraxis, die verstärkt positive und ermutigende Beispiele und Lernprozesse einer Transformation vermitteln (Brand und Welzer 2019, 320). Ein solcher Wandel, der auch als „shift“ (Leggewie und Welzer 2016, 94) oder „loop“ (Morton 2016) beschrieben werden kann, wird zu einem wesentlichen Teil von Kultur getragen. Gerade hier liegt daher ein enormes Potential für Kunst allgemein und Musik im Besonderen, wie noch weiter unten diskutiert werden wird.

Forschung zur ökologischen Transformation und Nachhaltigkeit im Kontext von Musik

Das Verhältnis von Musikpraktiken und Klimawandel sowie ökologischer Nachhaltigkeit ist bisher verhältnismäßig wenig beforscht worden (vgl. Brennan und Devine 2020, 59), was u.a. damit zusammenhängen mag, dass sich der Einfluss des Machens, Hörens und Teilens von Musik auf den Klimawandel im Detail nur schwer ermitteln lässt.

Neben historisch ausgerichteten Studien, die beispielsweise die ökologischen Kosten und Auswirkungen der Tonträgerindustrie des 20. Jahrhunderts untersuchen (Devine 2019), entwickelte sich in der zweiten Hälfte der 2000er Jahre ein wachsendes Interesse an den gegenwärtigen musikwirtschaftlichen Prozessen im Kontext von ökologischer Nachhaltigkeit. Insbesondere in Großbritannien wurden erste wichtige Schritte zur Ermittlung von CO₂-Emissionen der Musikindustrie unternommen (Bottrill, Liverman und Boykoff 2010). Diese wegweisende Studie der Aktivist*innengruppe Julie’s Bicycle liefert eine verhältnismäßig detailreiche Emissionsermittlung, die als Grundlage für wichtige Handlungsempfehlungen herangezogen und als Anlass für eine fortlaufende wissenschaftliche Begleitung der Entwicklungen genutzt wird (Badiali 2020). Für die Musikwirtschaft in Deutschland, dies muss kritisch angemerkt werden, gibt es nach wie vor keine derart umfangreichen und vor allem belastbaren Erhebungen.

Angeregt von dieser Studie, die insbesondere dem Live-Sektor einen hohen Anteil an den Emissionen bescheinigt, konzentrierten sich Forschungsprojekte bisher vorrangig auf den Bereich der Live-Musik, bei dem innerhalb eines engen zeitlichen und räumlichen Rahmens eine große Anzahl von Menschen zusammenkommen und versorgt werden müssen – den Festivals (Singleton 2010; Mair und Laing 2012, 2013; van Berkel 2014; Glasset 2014; Brito und Terzieva 2016; Brennan et al. 2019; Dodds, Novotny und Harper 2020; Larasti 2020; Moro 2020). Diese Fallstudien dokumentieren oftmals ähnlich gelagerte Missstände, aber auch individuelle Lösungsansätze und deren Umsetzung und geben somit einen Überblick über wichtige Wandlungsprozesse in der Musikwirtschaft während der 2010er Jahre. Jacob Bilabel von der in Deutschland angesiedelten Green Music Initiative betont daher, dass Festivals als eine Art “Zirkeltraining für die offene Gesellschaft” und alternative Lebensweisen verstanden werden

können und „ideale Orte [darstellen], um den dringend benötigten gesellschaftlichen Wandel spielerisch zu erproben“ (Bilabel 2020, 60).

Eine Hürde in der Ermittlung der Emissionen und Entwicklung entsprechender Lösungsansätze stellt hingegen die enorme Ausdifferenzierung und Fragmentierung der komplexen Prozesse in der Musikwirtschaft dar. Dies wird bereits am Beispiel Festival deutlich: Die britische Initiative „The Show Must Go On“ (Badiali et al. 2020) differenziert ihre Analysen und entsprechenden Lösungsvorschläge nach den Bereichen Energie, Ressourcenverbrauch und Müll, Essen, Wasser sowie Reise und Transport. In der letzten Kategorie werden neben der Anreise der Fans und Bands ebenso die Anfahrts- und Transportemissionen der beauftragten Unternehmen vom Bühnenbau bis hin zum Catering zusammengefasst. Obschon die Studie positive Praxisbeispiele benennt, können viele Details nur schwer ermittelt werden. Im Bereich Bühnenbau etwa sind für eine Festival- oder Stadionbühne zahlreiche 40-Tonnen-Sattelschlepper und mehrere Dutzend Bühnenbauer*innen notwendig. Größere Unternehmen mit entsprechendem Umsetzungsdruck greifen dabei nicht selten auf arbeitsrechtlich fragwürdig abgesicherte Crews aus Südost- und Osteuropa mit hohem Fluktuationsgrad zurück, so dass zudem der Transport der Crews nicht selten einen zusätzlichen, hohen CO₂-Ausstoß bedeutet (Interview 1; vgl. auch Badiali et al. 2020, 96). Da der Effizienz- und Termindruck im Bühnenbau bisher kaum eine Berücksichtigung der CO₂-Emissionen zuließ, sind einer ökologischen Nachhaltigkeit wesentliche Schranken gesetzt, die möglicherweise, solange keine politischen Vorgaben hier wesentlich Einfluss nehmen, nur kaum oder nur zögerlich grundlegende Veränderungen zur Folge haben werden (Interview 1). Zugleich wird deutlich, dass sämtliche an komplexen kulturellen Events beteiligte Personengruppen einen Beitrag leisten müssten. Die COVID-19-Pandemie hingegen hat große Teile der Live-Industrie in Mitleidenschaft gezogen und wird vermutlich auch eine Nachhaltigkeitswende blockieren. Ein Paradox der kommenden Jahre könnte nämlich darin bestehen, dass die verbliebenen oder neu entstehenden Unternehmen zum Zwecke „der Gesundung“ besonderes Augenmerk auf herkömmliche, nach jetzigem Stand nur sehr eingeschränkt nachhaltige Wirtschaftlichkeit und Wachstum legen werden (Interview 2), eine entsprechende ökologische Transformation der Musikwirtschaft also hinausgezögert werden könnte.

Daran anschließend werden nun auch vermehrt die Auswirkungen von Touring-Aktivitäten untersucht (vgl. Brennan et al. 2019). So veröffentlichte jüngst das britische Tyndall Centre for Climate Change Research in Zusammenarbeit mit der Band Massive Attack eine weitere Studie. Die Autoren betonen, dass das Ziel von „super-low carbon“ für jeden Planungsschritt erreicht werden sollte – von der Streckenführung und den Verkehrsmitteln, bis hin zum Bühnenbild und der Werbung – und diese Prozesse ferner regelmäßig überwacht und überprüft werden müssen (Tyndall 2021, 3). Die Ausführungen verdeutlichen, wie umfassend und komplex entsprechende Anpassungen ausfallen müssten. Auch werden die verschiedenen beteiligten Berufsgruppen (Künstler*innen, Manager*innen, Promoter*innen) für verbesserte Transportmöglichkeiten für die Besucher*innen zur Verantwortung gezogen (Tyndall 2021, 13).

Ein wesentlicher Gewinn dieser zum Teil stark praxisorientierten, angewandten Forschung liegt in der Entwicklung von anwendbaren Tools und Handreichungen für nahezu alle Bereiche der Musikwirtschaft einschließlich der Musikkonsument*innen und einer entsprechenden Verbreitung dieser über Initiativen und Verbände. Wichtige aus der Industrie heraus entstandene Initiativen und Tools stellen der Music Climate Pact (<https://www.musicclimatepact>

[com/](#)) sowie der IMPALA Carbon Calculator dar (<https://www.impalamusic.org/carbon-calculator/>). Vermittler wie das Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit (<https://aktionsnetzwerk-nachhaltigkeit.de/>) entwickeln Vermittlungsformate für die Akteure in der Musikwirtschaft. Auch werden weiterhin notwendige Erhebungen bemüht wie etwa das Green Europe Experience (GEX)-Forschungsprojekt (<https://greeneuropeexperience.eu/>), welches in einem experimentellen Setting innovative Ansätze der so genannten ‚7 R‘ erprobt (Rethink, Reduce, Repair, Reuse, Refurbish, Recycle, Recover). Einzig der Bereich des Musikinstrumentenbaus scheint in diesen Handreichungen bisher vernachlässigt zu werden, was aufgrund der fundamentalen Abhängigkeit von Ressourcen wie Holz oder seltenen Erden für Steuerungschips überraschen mag (Brennan 2021, 44ff.). Allerdings entstehen auch hier mittlerweile Initiativen von etablierten Unternehmen sowie Start-Ups für nachhaltigen Instrumentenbau (vgl. auch Bates 2020).

Die Auswirkungen der Digitalisierung rücken ebenfalls vermehrt in den Mittelpunkt der Forschung. Bereits 2009 untersuchte eine Gruppe im Auftrag von Microsoft die ökologischen Kosten der verschiedenen Distributionswege von Musik und untersuchte dabei auch die zu der Zeit gängigen digitalen Formate und Möglichkeiten, wobei die Autoren bereits auf problematische Auswirkungen der sich zu der Zeit herausbildenden Streaming-Praktiken hinweisen (Weber, Koomey und Matthews 2009, II). Greenpeace (2017) veröffentlichte die Studie *Clicking Green*, in welcher der Energieverbrauch zahlreicher Unternehmen einschließlich der Streaming-Anbieter in Hinblick auf deren Energieverbrauch durchleuchtet wird. Die dazugehörige Website (<http://www.clickclean.org/germany/de/>) bewertet den Energiemix für Rechenzentren usw. mit einem Labelsystem, nach welchem die Musikstreaming-Anbieter bisher nur befriedigend bis mangelhaft abschneiden. Gerade die fortlaufende Weiterentwicklung von technologischen Ansätzen – die COVID-19-Pandemie hat auch für einen Sprung in der Entwicklung virtueller Formate der Musikrezeption und -vermittlung gesorgt¹ – und die sich wandelnden Rezeptionsweisen erfordern nahezu regelmäßige unabhängige Erhebungen zu Ressourcenverbrauch und Nachhaltigkeit. Wie Matt Brennan und Kyle Devine verdeutlichen (Brennan und Devine 2020, 52f.; Devine 2019, 129-164), hat der Wandel des Hörens von physischen Tonträgern zu hauptsächlich Streaming zwar zu einer deutlichen Reduzierung etwa des Plastikverbrauches geführt, zugleich aber zu einer Steigerung der ökologischen Kosten in Form von CO₂-Emissionen (vgl. auch Tomohiro und Wang 2021). Renee Obringer et al. (2021) verdeutlichen, dass die alltäglichen digitalen Praktiken – vom Musik- und Filmstreaming über Onlineshopping bis hin zu Videokonferenzen – nicht nur durch die Nutzungsdauer an sich, sondern auch durch neue technologische Entwicklungen und Formate zu einer enormen Steigerung von CO₂-Emissionen und Wasserverbrauch (zur Stromerzeugung und Kühlung von Servern) führen.

In Deutschland, wo Förderprogramme zunehmend auf Nachhaltigkeitsgrundsätze achten (vgl. <https://www.initiative-musik.de/foerdergrundsaeetze/>), stellt die Pilotstudie *Klimabilanzen in Kulturinstitutionen* der Kulturstiftung des Bundes (2021) und des Aktionsnetzwerks Nachhaltigkeit eine wichtige erste Arbeitsgrundlage dar. In dieser Studie erarbeiteten Experten gemeinsam mit 19 Kulturinstitutionen – Museen, Theatern, Bibliotheken, Gedenkstätten – individuelle Klimabilanzen. Dadurch konnten die einzelnen Institutionen erstmalig ihre jeweiligen Emissionsprofile ermitteln und gezielter Lösungsansätze verfolgen. Diese Initiative wird seit

1 In Deutschland etwa erprobt das Major Label Sony gemeinsam mit dem Softwareunternehmen Noys VR neue Konzertformate im Bereich der X-Reality, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=1EmUtCEue80&t=5s>.

Ende 2021 durch das Culture4Climate-Projekt (<https://2n2k.net/projekte/culture4climate/>) fortgesetzt und soll zu einer Verstärkung des Klima- und Umweltschutzes im Kulturbereich beitragen. In den Berichten aus den einzelnen Institutionen im Rahmen der Pilotstudie wird deutlich, dass eine entsprechende Kommunikation und Schulung der Mitarbeiter*innen für eine erfolgreiche Implementierung solcher Erhebungen – sie bedeuten einen nicht unerheblichen zusätzlichen Aufwand zum Alltagsgeschäft – hohe Relevanz haben. Dies verdeutlicht zugleich die große Bedeutung des Themas für entsprechende Ausbildungen und Studienangeboten, um angemessen auf zukünftige Aufgabengebieten und Anforderungen vorzubereiten.

Towards sustainable music:

Musik und die ökologische Transformation

Die zuvor diskutierte ausbleibende ökologische Transformation wurde u.a. mit den Bedingungen des Kapitalismus begründet. Zwar werden Alternativen zur Hyperkonsumgesellschaft und ihrer Warenästhetik in Ansätzen wissenschaftlich diskutiert und praktisch erprobt, allerdings ist bisher kaum abzuschätzen, ob und inwiefern dies zu größeren sozialen Bewegungen führen könnte. Es herrscht eine dystopische und konsumistische „Kultur der Zukunftsverhinderung“ (Brand und Welzer 2019, 55), dessen Wachstums- und Verbrauchslogik neben den zahlreichen Opfern der Tier- und Pflanzenwelt auch ebensolche von Umweltaktivist*innen und Indigenen – sogar durch Auftragsmorde – zur Folge hat (Global Witness 2021). Angesichts solcher existentiellen Bedrohungen erscheint es beinahe naiv, Kultur und Musik ins Spiel zu bringen. Dennoch wäre es wohl auch fehlgeleitet, die Stärke von Kultur herunterzuspielen, etwa, indem sie auf die desaströsen Konsequenzen unseres Konsumverhaltens in einer global vernetzten Wirtschaft unaufhörlich aufmerksam machen kann. Daher verweist auch der Rat für nachhaltige Entwicklung auf die wichtige Rolle von Kultur, ohne die „die Schaffung eines Bewusstseins zur Nachhaltigkeit in der Gesellschaft (...) nicht zu bewerkstelligen“ sei (Nachhaltigkeitsrat 2019). Dieser Diskurs reicht dabei bis weit in die 1990er Jahre zurück und wurde im deutschsprachigen Raum bereits Anfang der 2000er Jahre etwa durch Vertreter*innen der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. diskutiert, auch bereits mit der Notwendigkeit einer entsprechenden Transformation von Kultureinrichtungen (Kurt und Wagner 2002, 13).

Betrachtet man Kultur im weitesten Sinne, können kulturelle Formen, die alternative Lebensweisen vorleben und erproben, ein enormes Veränderungspotential entwickeln und dadurch Lebens- und Verhaltensänderungen attraktiv erscheinen lassen (Brand und Welzer 2019, 324). Gleiches gilt für „Geschichten vom gelingenden Leben“ (Brand und Welzer 2019, 327f.), die eine positive Strahlkraft und „Ansteckungswirkung“ aufbauen und somit eine größere Reichweite als moralisierende Appelle erreichen können (Brand und Welzer 2019, 328). Populäre Kultur hat durch die enorme globale Vernetzung und Relevanz im Leben vieler Menschen ein besonders großes Potential:

“Popular narratives constitute powerful tools that shape the sociocultural context of environmental change, influence policymaking and inform public understanding to considerable degrees. Narratives portraying future scenarios and environmental transformations are used and remediated through a multitude of popular communication venues.” (Christensen, Åberg, Lidström und Larsen 2018, 1)

Bisher waren diese Narrative zu einem erheblichen Teil von Dystopien geprägt (Christensen, Åberg, Lidström und Larsen 2018, 3), zu denken wäre hier etwa an den Katastrophenfilm oder etwa die mittels transgressiver Sounds vorgetragenen Anklagen des Extreme Metal (vgl. Radovanović 2021; Buckland 2016; <https://www.greenpeace.org/usa/10-essential-environmental-songs-for-the-metalhead-in-all-of-us/>). Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass nach wie vor ein enormes Potential für progressive oder gar visionäre Narrative unausgeschöpft bleibt. Die zahlreichen Beispiele aus der populären Musik (Ecowatch 2020, Meyen 2020; Reimer 2020) verdeutlichen ein wachsendes Bedürfnis, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Auch verwischen zusehends die Grenzen zwischen Musik und Aktivismus, denkt man etwa an den Appell der Sängerin Billie Eilish gemeinsam mit dem Schauspieler Woodrow Harrelson mit Millionen von Clicks auf YouTube („Our House Is On Fire“, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=cvIiZc6uAXA>) oder den Einsatz von Musik im Kontext von Fridays For Future-Demonstrationen, wie die Beispiele Brass Riot oder eine Gemeinschaftsproduktion von 25 jungen deutschen Künstler*innen zeigen („Fight Every Crisis“, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=-GdwV6khrE>).

Die Stärken von Musik liegen dabei insbesondere in den affektiv-emotionalen und sozialen Dimensionen und der Kraft, soziale und geographische Grenzen überwinden zu können. Die musikpsychologisch erklärbaren Formen der Emotionalisierung, Aktivierung und Überzeugung (Gabrielsson 2011) können dabei neue Perspektiven für eine diskursive und affektive Auseinandersetzung mit der Krise und Transformation bieten. Josh Wodak (2018) verweist beispielsweise auf den Wissenschaftsjournalisten Andrew Revkin, der 2013 ein Folk-Blues inspiriertes Singer-Songwriter-Album veröffentlicht hat. Revkin, selbst langjähriger Klima-Journalist, hebt die in der Verarbeitung der Klimakrise für ihn maßgebende Unterscheidung von Vermitteln („conveying“) und Kommunizieren („communicating“) hervor: Während Letzteres Informationen und Daten liefert, ist Musik darüber hinaus in der Lage, eine Idee, einen Eindruck, eine Wahrnehmung oder ein Gefühl unmittelbar zu vermitteln (Wodak 2018, 64).

Auch die verschiedenen partikularen Gemeinschaften, die sich um gewisse Genres, Stile und Formen bilden, entwickeln eigendynamische Diskurse und Ästhetiken, die potenziell auch zu einem kritischen Umweltbewusstsein weit über lokale Grenzen hinweg beitragen können. Insbesondere aufgezeichnete, verfügbare und häufig auch durch Multimedialität (Musikvideos, Cover, Fotos, etc.) gerahmte Musik kann als transnationales Phänomen einen Zusammengehörigkeits- und Verantwortungs-Sinn evozieren, sich selbst als Teil einer zunehmend bedrohten “global biosphere“ zu verstehen (Dibbon 2017, 166; Halfwerk 2021). Zugleich kann Musik durch die affektiv-ästhetischen und sozialen Dimensionen sowohl des Musikhörens als auch des Musikmachens einen Gruppenzusammenhalt und die Entwicklung sozialer Kreativität unterstützen und somit eine gewisse Widerstandsfähigkeit fördern (Kagan und Kirchberg 2016). Lokale Communities können sich u.a. über gemeinsame Musikpraktiken helfen, Klimawandel-bedingte Traumata zu verarbeiten und sich an ungewisse Bedingungen anzupassen (Wolcott 2016, 8).²

2 Ein Beispiel hierfür sind etwa die “Shower Songs“, die während des von enormer Wasserknappheit geplagten südafrikanischen Sommers 2018 populär und notwendig wurden: Über das Radio verbreite Songs südafrikanischer Musiker*innen von max. 2 Minuten Länge, um die Duschzeit zu reduzieren und ein Gefühl der Solidarität, Gemeinschaft und Krisenbewältigung zu stiften; das Beispiel verdeutlicht allerdings zugleich die Grenzen von Musik: Sobald die Krise überwunden war, verloren die Songs ihre Wirkung und verschärfte sich die soziale Ungleichheit sogar, indem Reiche wieder ihre Swimmingpools befüllen durften, während Ärmere neue, mit Mengenkontrolle und Abschaltssystem versehene Wasserzähler bekamen (vgl. *Die Zeit*, Nr. 49, 28.11.2019, 2f.).

Dennoch muss auch betont werden, dass die Ambivalenz und potenzielle Mehrdeutigkeit von Musik nicht unterschätzt werden darf. Letztlich können diese ebenso zur Aufrechterhaltung und Verstetigung von nicht-nachhaltigen Weisen beitragen (Wolcott 2016, 2), was bereits in der Beibehaltung der bisherigen Rezeptions- und Produktionsmuster geschehen würde. Ferner kann ein „Delegieren“ des Verantwortungsbewusstseins und der Handlungsänderung eine passive, rein konsumistische Rezeptionshaltung verstetigen, die eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem unbequemen Thema den Künstler*innen überlässt (DVSM 2021, 13; vgl. auch Pfaller 2008).

Auf dem Weg zu einer gelingenden ökologischen Lebensweise mit Musik

Welche Perspektiven für die Herausbildung ökologisch nachhaltiger Musik ließen sich nun skizzieren? Zunächst lässt sich festhalten, dass insbesondere populäre Musik spätestens seit den 1960er Jahren zu einem enorm wichtigen zeitgeschichtlichen Reflexionsraum geworden ist, in welchem gesellschaftliche Debatten aufgegriffen und verhandelt werden. Darüber hinaus überschneiden und ergänzen sich künstlerische Verarbeitungsformen zusehends mit Aktivismus und Vernetzung, wie am Beispiel von Fridays For Future in Deutschland deutlich wird (Linsmeier 2021), die nicht selten die Entwicklung von Lösungsansätzen zum Ziel haben. Zu nennen wären hier NGOs- und NPOs wie Music Declares Emergency (<https://musicdeclares.net>), Julie's Bicycle, Musicians For Future oder das ClimateMusic Project. Im deutschsprachigen Raum haben sich in den 2010er Jahren mehrere Initiativen gegründet, die sich teilweise zum Ziel gesetzt haben, konkrete und praktikable Lösungsansätze zu erarbeiten (Sounds for Nature Foundation e.V., Green Music Initiative, vgl. auch DVSM 2021). Dabei ist ein allmähliches Konvergieren des neuen, krisenbewussten Wissens in etablierte wirtschaftliche Strukturen zu beobachten, so etwa, wenn der Verband unabhängiger Tonträger (VUT) die sehr umfang- und detailreichen Handreichungen der Music Declares Emergency-Initiative in deutscher Übersetzung zur Verfügung stellt. Ebenso übernehmen Festivals vermehrt Ideen und Ansätze, wobei hier allerdings immer wieder auch kurzfristig ausgerichtete Wirtschaftlichkeitsüberlegungen eine Rolle spielen (Interview 2).

Ohne diese mehr als notwendigen Schritte herabwürdigen zu wollen, muss dennoch über die konkreten kulturellen Ursachen einer bisher geringen Nachhaltigkeit von Musik nachgedacht werden. Matt Brennan betont:

„A world where music does not have an environmental impact is a world without music. [...] However, if we are to have any hope of addressing the challenge of climate change, we urgently need to become more mindful of the cost of the whole range of consumption behaviours that we usually take for granted, including our participation in music.“ (Brennan 2021, 38)

Der Vorschlag Brennans eröffnet die Perspektive auf eine grundlegendere Diskussion um unser Selbstverständnis und unsere kulturellen Praktiken. Hier kann der Ansatz weiterhelfen, den Klimawandel kulturgeschichtlich zu erforschen und zu begreifen. Wie der Historiker Wolfgang Behringer (2020) überzeugend verdeutlicht – auch wenn ich einigen seiner Ableitungen und insbesondere der Empfehlung zur Gelassenheit (Behringer 2020, 288) nicht folge –, sind Kulturtechniken und Praktiken nicht selten auch in Reaktion zum Klima entstanden

und haben sich entsprechend gewandelt. Die kulturgeschichtliche Perspektive ermöglicht uns dann auch eine weitere Ebene der Selbstreflexion hinsichtlich unserer alltäglichen Praktiken und deren Einfluss auf den Klimawandel. Dabei wird deutlich, dass Musik als kulturelle Praxis grundsätzlich paradox ist: Als Teil unserer Kultur ist sie gleichermaßen an der Abspaltung und Objektifizierung der Natur beteiligt (gewesen), die für ein *mindset* des Ge- und Verbrauchens letzterer fundamental ist. Zugleich kann Musik durch ihre diskursiv-reflexive und affektive Kraft wesentlich zu einem Wandel dieses *mindsets* beitragen. Verdeutlicht man sich diese Mehrdeutigkeit, muss man allerdings zwangsläufig auch die Verflechtung von Musik mit anderen Praxiskomplexen anerkennen, insbesondere denen der Kommodifizierung von Musik (Taylor 2016). Eine kritische Frage müsste dann etwa darauf abzielen, inwiefern eine auf Konsum ausgerichtete Musikwirtschaft, die zudem auf Künstler*innen einen hohen Anpassungsdruck an Selbstvermarktungs- und Selbstausbeutungspraktiken ausübt (Dumbreck 2016; Paulus 2019; Zaddach 2019), ohne Wachstumslogik funktionieren kann. Nimmt man die kulturgeschichtliche Herangehensweise in den Blick, die einen steten Wandel bescheinigt, ließe sich fragen, welche der gegenwärtigen Praktiken der Musikwirtschaft in ihrer derzeitigen Form noch erhaltenswert erscheinen und welche sich wandeln müssen.

Eine solche Diskussion setzt allerdings eine ethisch informierte Sichtweise voraus, will man nicht auf die herkömmlichen eindimensionalen Marktlogiken des Erfolges und der Exklusion zurückfallen. Zwar ließe sich argumentieren, dass für eine grundlegende Transformation die materielle Basis und Konsumhaltung und schließlich deren Ressourcenverbrauch in musikalischen Praktiken hinterfragt werden müsste. Allerdings würde dies die Frage außen vorlassen, welche Rolle und Bedeutung der Musik in der Gesellschaft beigemessen wird und inwiefern Unterschiede zwischen Musik und anderen Wirtschaftsgütern bestehen. Dabei müssten sowohl die positiven als auch die negativen Auswirkungen mitgedacht werden. Die Übertragung von Ansätzen aus anderen Wirtschaftsbereichen auf die Musik, wie etwa die stärkere Konzentration auf lokal verfügbares im Lebensmittelhandel, würde eine differenzierende Perspektive auf gelingende ökologische Lebensweisen mit Musik verhindern. Während etwa die Beschränkung auf lokalen Konsum von Lebensmitteln ein Lösungsansatz sein kann, erfüllt Musik für uns weitaus tiefgreifendere Funktionen. Würden wir uns im Konsum von Musik ausschließlich auf lokale Angebote beschränken, verweigern wir uns „the positive contributions of modernity, the very ones that have enabled us to connect to the world, to others, to other lands“ (Ribac und Harkins 2020, 15) – und somit der beschriebenen Verbundenheit mit anderen Regionen der Welt und deren Menschen.

Die Perspektive auf verantwortungsvolle Lebensweisen mit Musik lässt sich durch jüngere Beiträge um Ökologie und Ethik erweitern und bereichern. Neben grundlegenden Fragen der Generationengerechtigkeit, nachhaltigen Entwicklung und Fragen der politischen Verantwortung und Ungleichbehandlung (Gesang 2011; Attfield 2014) sind für den Kontext von Musik insbesondere Ansätze interessant, die eine Verbindung zu alltäglichen Praktiken herstellen. So spricht sich Wilhelm Schmid (2008, 25) etwa für eine „planetarische Lebensform“ aus, die von einer „Sorge für das Leben auf dem Planeten, die im Interesse des Selbst und seiner Sorge um sich liegt“, getragen wird. Schmid formuliert hierfür eine Reihe von Ansätzen eines ökologischen Lebensstils als Konsequenz eines „freien Lebens, dem das Individuum aus Gründen der Klugheit die Form gibt, ökologischen Zusammenhängen Rechnung zu tragen und sich selbst in sie einzugliedern“ (Schmid 2008, 67). Andreas Weber plädiert in *Indigenialität* dafür, die beziehungsvolle Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit der durch und durch lebendigen

Umwelt und Natur wiederzuentdecken (Weber 2018, 57-60). Corinne Pelluchon entwirft eine „Ethik der Wertschätzung“, die einen reflexiven und kritischen Umgang mit sich selbst und der eigenen Umwelt zum Ziel hat und über die Erkenntnis der Koexistenz und Verbundenheit mit allem uns Umgebenden zu umsichtigeren Handlungsweisen und Verantwortungsbewusstsein führen kann (Pelluchon 2019, 2020a, 2020b). Auch Pelluchon erkennt eine starke Verbindung zwischen *aisthesis* und einer entsprechenden Wertschätzung, so dass eine Kopplung von alltäglichen Praktiken wie das Musikhören mit dem Wissen um deren Auswirkungen auf Natur und Ökologie und somit ein tatsächlicher Wandel dieser Praktiken im Sinne der Wertschätzung möglich erscheint. Ferner hat eine internationale Gruppe von vornehmlich Geistes- und Sozialwissenschaftler*innen, zu denen auch Pelluchon gehört, mit dem *konvivialistischen Manifest* eine umfassende und tragfähige Vision entwickelt, die sämtliche Gesellschaftsbereiche tangiert. Kunst und somit Musik wird hier als wichtiger Entfaltungs- und Kommunikationsraum einer in partikularen und pluralen Formen getragenen „Kunst des Zusammenlebens“ aufgefasst (Die konvivialistische Internationale 2020, 39, 56). Ludwig Siep (2004, 241, 254-267) formuliert ferner das Prinzip der „Mannigfaltigkeit der Kulturen und fairen Voraussetzungen ihrer Entwicklung“ sowie der natürlichen Mannigfaltigkeit, die beide einen Eigenwert haben. Angesichts der hohen Dynamik in der Herausbildung neuer kultureller Formen gegenüber biologischen Arten entsteht allerdings eine besondere Verantwortung des Menschen für gerechte Lebens- und Entfaltungsbedingungen alles Lebendigen (Siep 2004, 240). Dies schließt zugleich die fairen Voraussetzungen für entsprechende Entwicklungen in der Zukunft ein.

Gemeinsam ist all diesen Ansätzen, dass sie die im westlichen Denken tief verankerte Auftrennung von Natur und Kultur zu überwinden versuchen, so dass wir uns selbst samt all unseren kulturellen Praktiken als Teil von komplexen Ökosystemen verstehen können. Musik hat dann das Potential, als Resonanz- und Erfahrungsraum dieser ökologisch-kulturellen Verfasstheit eine Wirkung zu entfalten. Insbesondere aufgrund der sinnlich-affektiven Unmittelbarkeit der Welt- und Selbsterfahrung durch Musik wird deutlich, dass diese nicht nur durch direkte Emissionsverminderung, sondern auch über die ästhetische Dimension einen wesentlichen Beitrag zur ökologischen Transformation beitragen kann (vgl. Brady 2016).

Aus diesen allgemeinen ethisch-ökologischen Überlegungen sowie den vorangestellten Erörterungen zum Forschungsstand und der ausbleibenden ökologischen Transformation ergeben sich nach meiner Meinung folgende Diskussions- und Handlungsansätze für den Kontext von Musik:

1. Forschung zu den konkreten Emissionen und Verbräuchen aller beteiligten Praktiken (Live-Industrie, Musikproduktion, Distribution und Konsumtion) muss zur selbstverständlichen Reflexionspraxis werden. Erst mit regelmäßig aktualisierten und transparent kommunizierten Daten, die möglichst von unabhängigen Institutionen erhoben werden, können konkrete „Umweltverantwortlichkeiten“ (Ribac und Harkins 2020, 14) jenseits des Fokus auf einzelne Personen ermittelt, kontrolliert und notfalls kritisiert werden. Zugleich können konkrete und detailgenaue Informationen zu den Emissionen auf der individuellen Ebene zu Verhaltensänderungen führen.
2. Eine Debatte um Nachhaltigkeit von Musik sollte nicht zu einer Benachteiligung von einzelnen Musikkulturen, Genres oder Szenen führen. Vielmehr wird deutlich, dass diese Form der selbstkritischen Reflexivität gleichermaßen in all diesen partikularen Vergemeinschaftungsformen wirksame Relevanz erfahren sollte. Eine milieu-, lebens-

stil- und kulturspezifische Aushandlung scheint gar eine Voraussetzung für eine gesellschaftlich umfassende Transformation. Konkret hieße das etwa, dass sich Initiativen und Akteure innerhalb dieser verschiedenen Vergemeinschaftungsformen formieren und als Ansprechpartner*innen, Stichwortgeber*innen und „Nachhaltigkeits-Advokaten“ (vgl. <https://www.ourars.org/>) agieren. Musikszene können hierfür entsprechende Resonanzräume darstellen, um neue Ansätze des Wiederverwendens und Reduzierens, des Reparierens und Instandsetzens, des Recyclens und Verwertens zu erproben. Kritisch angemerkt werden muss allerdings, dass selbst innerhalb von spezifischen Szenen oder Jugendkulturen unterschiedlichste und widersprüchliche Sichtweisen vorhanden sein können und somit eine politische Verklärung des Themas stattfinden kann.

3. Ökologisch-ethische Überlegungen zu musikalischen Praktiken müssen sich auch mit möglichen Grenzen und konkreten Einschränkungen auseinandersetzen. Es ist eine unbequeme Erkenntnis, dass eben nicht nur die Treibhausgasemissionen oder der Energie- und Wasserverbrauch auf Festivals und Konzerten reduziert werden müsste, sondern gleichermaßen die Bereiche des Recordings, der Medien und Abspielgeräte, der digitalen Infrastrukturen und die mit diesen in Verbindung stehenden Praktiken – letztlich “the entire infrastructure of professional music“ (Ribac und Harkins 2020, 14) – auf den Prüfstand gestellt werden müssen. Zu dieser Perspektive gehört auch die Einsicht, dass die Vielfalt und Pluralität der musikalischen Praktiken zu einem besonderen Teil auf einer materiellen Verfügbarkeit zu erschwinglichen Preisen, der stetigen Weiterentwicklung von technologischen Formaten und Massenproduktion basieren. Sollten in den kommenden Jahrzehnten aufgrund einer ausbleibenden Transformation die volkswirtschaftlichen Kosten der Klima- und Biodiversitätskrise immer belastender werden, ist es durchaus denkbar, dass Gesetze und Regeln die kulturelle Vielfalt, etwa die Festivalkultur oder den Musiktourismus, weitaus stärker einschränken müssen. Ferner ist es denkbar, dass in einem „Parlament der Dinge“, wie es Bruno Latour formulierte und es bereits in einigen Ländern wie Ecuador praktiziert wird, auch Ökosysteme als rechtliche Personen anerkannt werden und entsprechend für einen gerechten Umgang vor Gericht eintreten können (vgl. Ribac und Harkins 2020, 9; Morton 2019, 121ff.). Skandale etwa, wie um das illegale Schlagen von Tropenhölzern für den Gitarrenbau, könnten somit zukünftig stärker sanktioniert werden und die Industrie zum Umdenken – auch hinsichtlich fragwürdiger (post-)kolonialer Praktiken – zwingen. Auch für Deutschland wird in Teilen bereits ein gesetzgeberisches Eingreifen gefordert, so etwa eine gesetzliche Pflicht zu Emissionskonzepten von Veranstaltungen (Bilabel 2020, 63).
4. Ökologische Nachhaltigkeit, Klimawandel und die Verflechtung mit und Abhängigkeit von der Biosphäre müssen stärker in der musikbezogenen Forschung und Lehre verankert werden. Forschung muss dabei stärker interdisziplinär, interprofessionell und kollaborativ ausgerichtet werden (Bieler et al. 2020, 88), um einer Fragmentierung der Wissenskulturen und -kontexte entgegenzutreten und zugleich praktische Lösungsansätze zu begleiten und zu erproben. Ein vielversprechender und beispielgebender Forschungsansatz stellt etwa die so genannte ‚Ecomusicology‘ dar (Allen 2011, 2019; Pedelty 2012), die sich mit so verschiedenen Aspekten wie Umweltbedrohungen, Umwelt-/Klima-Aktivismus, Tiere und Musik bzw. Sound (Zoomusicology), der Überlieferung von ökologischem Wissen durch Musik sowie Diskursen in den Kultur-, Sozial-, Bio- und Umweltwissenschaften auseinandersetzt. Ein enormes Potential steckt dabei

meiner Meinung nach in der Zusammenarbeit von Künstler*innen und Wissenschaftlicher*innen (vgl. Kagan 2015; Pedelty et al.2020), insbesondere in Form von kollaborativer künstlerischer Forschung (Artistic Research) als neuem Forschungsfeld (vgl. Zaddach 2021).

5. Es sollten neue Formen der Lehre, Wissenschaftskommunikation und -vermittlung zur Förderung des „In-Beziehung-Tretens“ mit der Umwelt (Pfleiderer und Rosa 2020, 6f.) über und durch Musik und Sound verstärkt entwickelt und erprobt werden (vgl. Kagan 2011, 67f.). Hierbei kann auf Ansätze aus der akustischen Ökologie, Umweltdidaktik oder der Citizen Sciences sowie konkrete Methoden wie Hörpfade, Soundwalks oder Field Recordings zurückgegriffen werden (Maeder 2017; „Sounding Soil“ <https://www.soundingsoil.ch/>). Zudem müssen entsprechende Inhalte insbesondere in Ausbildungen zum Musik- und Kulturmanagement selbstverständlicher Teil des Curriculums werden. Auch muss die Musikpädagogik das Thema insgesamt stärker in Unterrichts- und Vermittlungskonzepten verankern, wie es etwa die Initiative Musik-Klima (<https://musik-klima.de/>) demonstriert.

Fazit

Während die eingangs zitierten Metallica in dem Song „Blackened“ den Tod der „Mutter Erde“ beklagen und keine Besserung erkennen können, gar vom Endpunkt der Evolution sprechen (Metallica 2021), lassen sich seit der Veröffentlichung des Songs 1988 zwar hauptsächlich problematische, aber auch verhalten optimistische Entwicklungen beobachten. Betrachtet man die derzeitigen Bestandsaufnahmen der Klima- und Umweltforschung, wird deutlich, dass ein enormer Handlungsbedarf auf allen Ebenen des alltäglichen Lebens besteht und Klimawandel und Verlust der Biodiversität wesentliche zukünftige gesellschaftliche Herausforderungen darstellen. Das Machen, Hören und Teilen von Musik als alltägliche Praktiken für viele Menschen sind hier nicht ausgenommen. Eine Bestandsaufnahme konnte zeigen, dass einerseits zwar erste wichtige Schritte der Erforschung und praktischen Umsetzung vorgenommen wurden, andererseits allerdings nach wie vor große Länderunterschiede vorherrschen und einige Bereiche völlig vernachlässigt sind.

Musik als kulturelle Praxis verlangt nach einer differenzierenden Betrachtung gegenüber anderen Lebens- und Wirtschaftsbereichen. Hierzu wurde eine Perspektivenerweiterung durch jüngere Ansätze aus der Ethik und Umweltphilosophie herangezogen. Es konnte gezeigt werden, dass Kultur und insbesondere Musik eine besondere Funktion für nachhaltige Gesellschaften einnehmen können: Einerseits bieten die zahlreichen ausdifferenzierten Praktiken des Hörens, Machens und Teilens von Musik viele Möglichkeiten zur Reduktion von Treibhausgasemissionen und Ressourcenverbrauch. Zum anderen hat Musik das Potential als Resonanz- und Erfahrungsraum zu fungieren und über die sinnlich-affektive Unmittelbarkeit der Welt- und Selbsterfahrung einen wesentlichen Beitrag zur ökologischen Transformation beizutragen.

Grundsätzlich lässt sich zusammenfassen, dass die Popular Music Studies und Musikwissenschaft zu einer selbstverständlichen Analyse und Reflexion der ökologischen Kosten und Auswirkungen der vielfältigen Prozesse von Produktion, Rezeption und Mediation von Musik übergehen müssen und dabei (mehr) Interdisziplinarität und Interprofessionalität auch in

Richtung der Bio- und Umweltwissenschaften anstreben sollten. Eine umfassendere wissenschaftliche Begleitung von nun zügig einzuleitenden Transformationsprozessen der Musikwirtschaft ist essenziell. Darüber hinaus sollten entsprechende Perspektiven auf Ökologie, Klimawandel und Kultur selbstverständlicher Bestandteil der Curricula sowohl in künstlerischen, wissenschaftlichen als auch berufsvorbereitenden Studiengängen werden.

Post Scriptum

Musik, das sollte der Aufsatz verdeutlichen, kann ein wichtiger Brückenbauer zwischen Wissenschaft und Gesellschaft sein, ja, selbst ein bedeutsames Feld des Aktivismus und der Reflexion und somit eine wichtige Triebkraft für eine Transformation darstellen. Zugleich stellt die Klima- und Biodiversitätskrise unsere kulturellen Muster des Musik Machens und Hörens grundlegend in Frage. Die Musikpraktiken stehen daher paradigmatisch für vielfältige Veränderungen eines notwendigen Transformationsprozess, der als Einschnitt, gar Verlust von Lebensqualität wahrgenommen werden könnte. Die kontinuierliche Auseinandersetzung und Reflexion – durchaus auch im Sinne einer Verarbeitung – sind daher essentiell, und können zugleich durch Musik unterstützt werden. Ziel der Auseinandersetzung mit dem Klimawandel ist letztendlich, wie es der buddhistische Mönch Bhikkhu Analayo treffend formuliert: „minimizing harm and ensuring, to the best of our ability, the sustainability of life on this planet“ (Analayo 2019, 15).

Interviews

Interview 1: Interview mit einem anonymen Interviewpartner in verantwortlicher Position in der internationalen Bühnenbau-Branche, Berlin, 19.02.2021.

Interview 2: Interview mit einem anonymen Interviewpartner in verantwortlicher Position eines international agierenden Labels, Berlin, 01.02.2021.

Quellenverzeichnis

- Adloff, Frank und Sighard Neckel. 2019. „Modernisierung, Transformation oder Kontrolle? Die Zukünfte der Nachhaltigkeit.“ In *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*, herausgegeben von Karina Becker, Sophie Bose, Klaus Dörre, Hartmut Rosa und Benjamin Seyd, 167-180. Wiesbaden: SpringerVS.
- Allen, Aaron. 2011. “Ecomusicology: Ecocriticism and musicology.” *Journal of the American Musicological society*, vol. 64(2011): 391-394.
- Allen, Aaron. 2019. “‘A stubbornly persistent illusion?’ Climate crisis and the North, Ecomusicology and Academic Discourse.” *European Journal of Musicology*, vol. 18/1 (2019): 16–35.
- Analayo, Bhikkhu. 2019. *Mindfully Facing Climate Change*. Barre/Mass.: Barre Center for Buddhist Studies.
- Attfield, Robin. 2014. *Environmental Ethics*. 2. Ausgabe. Cambridge: Polity Press.
- Badiali, Chiara et al. 2020. *The Show Must Go On. Environmental impact report for the UK festival and outdoor events industry. Update 2020*. https://www.vision2025.org.uk/wp-content/uploads/2021/06/SMGO_Report_2020_Update.pdf.

- Bates, Eliot. 2020. "Resource ecologies, political economies and the ethics of audio technologies in the Anthropocene." *Popular Music*, vol. 39/1: 66–87. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000564>.
- Becker, Karina, Sophie Bose, Klaus Dörre, Hartmut Rosa und Benjamin Seyd. 2019. „Editorial.“ In *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*, herausgegeben von Dens. V-X. Wiesbaden: SpringerVS.
- Behringer, Wolfgang. 2020. *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. 9. Ausgabe. München: dtv.
- Berkel, F. van. 2014. *Researching environmental sustainability at music festivals. A Dutch case*. Cardiff University & Radboud University Nijmegen.
- Bieler, Patrick, Milena D. Bister und Christine Schmid. 2020. „Formate des Ko-laborierens: Geteilte epistemische Arbeit als katalytische Praxis.“ *Berliner Blätter* 83/2020: 87-105.
- Bilabel, Jacob. 2020. „Feiert die Energiewendel.“ *Enorm* 1/2020: 58-63.
- Brady, Emily. 2016. "Aesthetic Value, Ethics and Climate Change." *Environmental Values*, vol. 23/5 (October): 551-570. <https://doi.org/10.3197/096327114X13947900181112>.
- Brand, Ulrich und Harald Welzer. 2019. „Alltag und Situation. Soziokulturelle Dimensionen sozial-ökologischer Transformation.“ In *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*, herausgegeben von Karina Becker, Sophie Bose, Klaus Dörre, Hartmut Rosa und Benjamin Seyd, 312-332. Wiesbaden: SpringerVS.
- Brennan, Matt und Devine, Kyle. 2020. „The cost of music.“ *Popular Music*, 39(1): 43-65.
- Brennan, Matt, Jo Collinson-Scott, Angela Connelly und Gema Lawrence. 2019. "Do music festival communities address environmental sustainability and how? A Scottish case study." *Popular Music*, 38(2): 252-275. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000035>.
- Brennan, Matt. 2021. "The Environmental Sustainability of the Music Industries." In *Cultural Industries and the Environmental Crisis*, herausgegeben von Kate Oakley und Mark Banks, 37-50. Wiesbaden: SpringerVS. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49384-4_4
- Brito, M.P. de und L. Terzieva. 2016. "Key elements for designing a strategy to generate social and environmental value: A comparative study of festivals." *Research in Hospitality Management*, 6(1): 51-59.
- Buckland, Peter Dawson. 2016. "When all is lost: thrash metal, dystopia, and ecopedagogy." *International Journal of Ethics Education* 1(2016): 145-154. <https://doi.org/10.1007/s40889-016-0013-z>.
- Christensen, Miyase, Anna Åberg, Susanna Lidström und Katarina Larsen. 2018. "Environmental Themes in Popular Narratives." *Environmental Communication*, 12:1: 1-6.
- Deutsches Klimakonsortium. 2021. *Was wir heute übers Klima wissen. Basisfakten zum Klimawandel, die in der Wissenschaft unumstritten sind*. <https://www.klimafakten.de/sites/default/files/downloads/waswirheuteuebersklimawissen2021final.pdf>.
- Devine, Kyle. 2019. *Decomposed: the political ecology of music*. Cambridge: The MIT Press.
- Dibbon, Nicol. 2017. "Music and Environmentalism in Iceland." In *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, herausgegeben von Fabian Holt und Antti-Ville Kärjä, 163-184. Oxford: University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190603908.013.9>.
- Die konvivialistische Internationale. 2020. *Das zweite konvivialistische Manifest. Für eine post-neo-liberale Welt*. Bielefeld: transcript.

- Dodds, Rachel, Michelle Novotny und Silvie Harper. 2020. "Shaping our perception of reality: sustainability communication by Canadian festivals." *International Journal of Event and Festival Management*, 11(4): 473-492.
- Dumbreck, Allan und Gayle McPherson. 2016. *Music Entrepreneurship*. London: Bloomsbury.
- DVMS. 2021. *Roundtable Musik(wissenschaft) in Zeiten des Klimawandels Forschungsgruppe Musik und Intermedialität des DVSM e.V.* https://jimdo-storage.global.ssl.fastly.net/file/63de9bb9-8e45-4167-bb84-1a95836e40a9/DVSM_Roundtable_Musik%20und%20Klima_final.pdf.
- Ecowatch. 2020. *10 Musicians Taking on the Climate Crisis*. <https://www.ecowatch.com/musicians-taking-climate-crisis-2645219076.html?rebelltitem=3#rebelltitem3>.
- Gabrielsson, Alf. 2011. *Strong experiences with music: music is much more than just music*. Oxford: University Press.
- Gesang, Bernward. 2011. *Klimaethik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Glasset, Matthew. 2014. *Greening The Festival Industry: Using the Triple Bottom Line. Approach to Promote Sustainability in Music Events*. Qualifikationsarbeit, University of Colorado, Boulder.
- Global Witness. 2021. *Last Line Defence. The industries causing the climate crisis and attacks against land and environmental defenders*. http://docs.dpaq.de/17940-embargoed_and_confidential_-_last_line_of_defence.pdf.
- Halfwerk, Wouter. 2021. "Nature's Music: Sonic Methodologies in the Study of Environmental Biology." In *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, herausgegeben von Michael Bull und Marcel Cobussen. 75-92. New York: Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501338786.ch-004>.
- IPCC. 2022. *Sixth Assessment Report*. <https://www.ipcc.ch/assessment-report/ar6/>.
- Kagan, Sacha und Volker Kirchberg. 2016. "Music and sustainability: organizational cultures towards creative resilience – A review." *Journal of Cleaner Production* 135/2016: 1487-1502.
- Kagan, Sacha. 2011. "Aesthetics of Sustainability: A Transdisciplinary Sensibility for Transformative Practices." *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, vol. 2: 65-73.
- Kagan, Sacha. 2015. "Artistic research and climate science: transdisciplinary learning and spaces of possibilities." *Journal of Science Communication* 14 (1): C07.1-C07.8.
- Kurt, Hildegard und Bernd Wagner, Hrsg. 2002. *Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit*. Essen: Klartext.
- Larasti, Anindya Kenyo. 2020. "Environmental Impacts Management of the Coachella Valley Music and Arts Festival." *Tourisma: Jurnal Pariwisata* 2(2): 56-72. <https://doi.org/10.22146/gamajts.v2i2.56851>.
- Leggewie, Claus und Harald Welzer. 2016. *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*. 3. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer.
- Lexikon der Nachhaltigkeit. 2021. „Alternative Wirtschafts- und Gesellschaftskonzepte“, <https://www.nachhaltigkeit.info/artikel/alternative-wirtschafts-und-gesellschaftskonzepte-1907.htm>.
- Linsmeier, Felix. 2021. „Nach der Krise ist vor der Krise“. *Fridays For Future im Spiegel Populärer Musik in Deutschland*. Staatsexamensarbeit, Hochschule für Musik Würzburg.
- Lovelock, James. 2010. *The Vanishing Face of Gaia. A Final Warning*. New York: Penguin.
- Lynas, Mark. 2020. *Our Final Warning: Six Degrees of Climate Emergency*. New York: HarperCollins.
- Maeder, Marcus. 2017. *Kunst, Wissenschaft, Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*. Bielefeld: transcript.

- Mair, Judith und Jennifer Laing. 2012. "The greening of music festivals: motivations, barriers and outcomes. Applying the mair and jago model." *Journal of Sustainable Tourism*, 20(5): 683-700. <https://doi.org/10.1080/09669582.2011.636819>.
- Mair, Judith und Jennifer Laing. 2013. "Encouraging pro-environmental behaviour: the role of sustainability-focused events." *Journal of Sustainable Tourism*, 21(8): 1113-1128.
- Metallica. 2021. Lyrcri zu "Blackened", auf ...*And Justice for All* (1988), <https://genius.com/Metallica-blackened-lyrics>.
- Meinshausen, Malte, Jared Lewis, Christophe McGlade, Johannes Gütschow, Zebedee Nicholls, Rebecca Burdon, Laura Cozzi und Bernd Hackmann. 2022. "Realization of Paris Agreement pledges may limit warming just below 2 °C." *Nature* 604 (2022): 304–309. <https://doi.org/10.1038/s41586-022-04553-z>.
- Meyen, Ferdinand. 2020. *Wie schreibt man einen guten Song über die Klimakrise?*, <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/wie-schreibt-man-einen-guten-song-ueber-die-klimakrise-100.html>.
- Moro, Alberto. 2020. *The impact on festival's loyalty from co-creating festival's sustainability*. Qualifikationsarbeit, Católica Lisbon Business and Economics. https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/31228/1/152118230_Alberto%20Moro_DPDEFA.pdf.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world*. Minnesota: University Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Morton, Timothy. 2018. *Ökologisch sein*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Nachhaltigkeitsrat. 2019. *Kultur und gesellschaftlicher Wandel*, <https://www.nachhaltigkeitsrat.de/nachhaltige-entwicklung/kultur-und-gesellschaftlicher-wandel/>.
- Obringer, Renee, Benjamin Rachunok, Debora Maia-Silva, Maryam Arbabzadeh, Roshanak Nateghi und Kaveh Madani. 2021. "The overlooked environmental footprint of increasing Internet use." *Resources, Conservation and Recycling*, 167(April 2021). <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2020.105389>.
- Oxfam. 2020. *Confronting Carbon Inequality. Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery*, <https://oxfamlibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621052/mb-confronting-carbon-inequality-210920-en.pdf>.
- Paulus, Aljoscha. 2019. „The Dark Side of the Musicpreneur. Über Probleme einer neoliberalen Perspektivierung musikalischer Arbeit und die Frage nach kollektiven Widerstandspotenzialen“ *Zeitschrift für Kulturmanagement* 1/2019: 129-157.
- Pedely, Mark. 2012. *Ecomusicology: rock, folk, and the environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pelluchon, Corinne. 2019. *Ethik der Wertschätzung. Tugenden für eine ungewisse Welt*. Darmstadt: WGB.
- Pelluchon, Corinne. 2020a. *Wovon wir leben: Eine Philosophie der Ernährung*. Darmstadt: WGB.
- Pelluchon, Corinne. 2020b. *Manifest für die Tiere*. München: Beck.
- Pfaller, Robert. 2008. *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Pfleiderer, Martin und Hartmut Rosa. 2020. „Musik als Resonanzsphäre.“ *Musik & Ästhetik*, 95(Juli 2020): 5-36.

- Radovanović, Bojana. 2021. “Extreme Aound, ‘extreme’ lifestyle? Investigating Cattle Decapitation’s stance on the human impact on the environment and animal rights.” *Studia Polensia*, 10/2021: 43-58. <https://doi.org/10.32728/studpol/2021.10.01.03>.
- Reimer, Nick. 2020. „How do we sleep while our beds are burning?“ – Die Klimakrise in der Pop- und Rockmusik. <https://www.klimafakten.de/meldung/how-do-we-sleep-while-our-beds-are-burning-die-klimakrise-der-pop-und-rockmusik>.
- Ribac, Francois und Paul Harkins. 2020. “Popular Music and the Anthropocene.” *Popular Music* 39/1: 1–21. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000539>.
- Rich, Nathaniel. 2019. *Loosing Earth*. Berlin: Rowohlt.
- Schmidt, Wilhelm. 2008. *Ökologische Lebenskunst: was jeder Einzelne für das Leben auf dem Planeten tun kann*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Siep, Ludwig. 2004. *Konkrete Ethik. Grundlagen der Natur- und Kulturethik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Singleton, Derek. 2010. *Carrying the Tune of Sustainability Addressing Climate Change in Creative Ways*. https://www.oxy.edu/sites/default/files/assets/UEP/Comps/2010/Singleton_Carrying%20the%20Tune%20of%20Sustainability.pdf.
- Taylor, Timothy D. 2016. *Music and Capitalism*. Chicago: University Press.
- Tomohiro, Tabata und Tse Yu Wang. 2021. “Life Cycle Assessment of CO2 Emissions of Online Music and Videos Streaming in Japan.” *Applied Sciences*, 11(9): 3992. <https://doi.org/10.3390/app11093992>.
- Tyndall. 2021. *Super-Low Carbon Live Music: a roadmap for the UK live music sector to play its part in tackling the climate crisis*. <https://documents.manchester.ac.uk/display.aspx?DocID=56701>.
- Umweltbundesamt. 2019. *Monitoringbericht 2019 zur Deutschen Anpassungsstrategie an den Klimawandel*. https://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/1410/publikationen/das_monitoringbericht_2019_barrierefrei.pdf.
- Umweltbundesamt. 2021a. *Treibhausgas-Emissionen in Deutschland*. <https://www.umweltbundesamt.de/daten/klima/treibhausgas-emissionen-in-deutschland#emissionsentwicklung>.
- Umweltbundesamt. 2021b. *Einkommen, Konsum, Energienutzung, Emissionen privater Haushalte*. <https://www.umweltbundesamt.de/daten/private-haushalte-konsum/strukturdaten-privater-haushalte/einkommen-konsum-energienutzung-emissionen-privater#konsumentausgaben-der-privaten-haushalte-steigen>.
- United Nations. 2021. *Secretary-General’s statement on the IPCC Working Group 1 Report on the Physical Science Basis of the Sixth Assessment*. <https://www.un.org/sg/en/content/secretary-generals-statement-the-ipcc-working-group-1-report-the-physical-science-basis-of-the-sixth-assessment>.
- Wallace-Wells, David. 2019. *The Uninhabitable Earth: Life After Warming*. New York: Penguin.
- Warszawski, Lila et al. 2021. “All options, not silver bullets, needed to limit global warming to 1.5°C: a scenario appraisal.” *Environmental Research Letters* 16 (2021): 1-14. <https://doi.org/10.1088/1748-9326/abfeec>.
- Weber, Andreas. 2018. *Indigenialität*. Berlin: Nicolai.
- Weber, Christopher L., Jonathan G. Koomey und H. Scott Matthews. 2009. *The Energy and Climate Change Impacts of Different Music Delivery Methods*. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.582.9279>.
- Zaddach, Wolf-Georg. 2019. „Sind wir bereit für eine Musikwirtschaft 5.0? Ein Essay zu gegenwärtigen Problemstellungen und zukünftigen Herausforderungen.“ *Zeitschrift für Kulturmanagement*, 1/2019: 143-158. <https://doi.org/10.14361/zkmm-2019-0108>.

Zaddach, Wolf-Georg. 2021. „Artistic Research in der populären Musik? Zu den Potentialen und Herausforderungen einer künstlerischen Musikforschung für die Popular Music Studies.“ *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* 19(2021): 1-28. <http://www.gfpm-samples.de/Samples19/Zaddach.pdf>.

Wolf-Georg Zaddach (*1985), Dr., studierte Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Neuere Geschichte an der Hochschule für Musik Weimar und der Universität Jena sowie Jazzgitarre an der VOS Prag/Tschechien (mit David Doruzka). Seit 2011 lehrt und forscht er in den Bereichen Populäre Musik, Jazz und Musikwirtschaft an der Leuphana Universität Lüneburg (seit 2021), dem BIMM Berlin (seit 2017), der Hochschule für Musik Weimar (2011-2021), und der Popakademie Baden-Württemberg (2019-2021).

Abstract (Deutsch)

Der Artikel diskutiert das Verhältnis von Musik, Klimawandel und ökologischer Nachhaltigkeit. Dabei werden zunächst die gegenwärtigen Entwicklungen des Klimawandels und der Biodiversität mit Blick auf die Auswirkungen insbesondere auf Deutschland referiert und Ursachen für die nur langsam voranschreitende ökologische Transformation erörtert. Daran anschließend soll eine Diskussion des gegenwärtigen Forschungsstandes zu Nachhaltigkeit und Musik die bisherigen Entwicklungen und Defizite offenlegen. Im abschließenden Teil werden die Besonderheiten und Potentiale von Musik für eine Nachhaltigkeitswende näher untersucht und eine Perspektivenerweiterung durch Ansätze aus der jüngeren Ethik und Umweltphilosophie unternommen. Abschließend werden konkrete Handlungsempfehlungen skizziert.

Abstract (English)

The article discusses the relationship between music, climate change, and ecological sustainability. First, the current developments of climate change and biodiversity with a particular view to the effects on Germany are reported and causes for a slow ecological transformation are discussed. This will be followed by a discussion of the current state of research on sustainability and music, which will reveal developments and deficits to date. In the final section, the special features and potentials of music for a sustainability transformation are examined in more detail and a broadening of perspectives is undertaken through approaches from recent ethics and environmental philosophy. Finally, concrete recommendations for action will be outlined.

Zitiervorschlag. Zaddach, Wolf-Georg. 2022. „„Death of Mother Earth, Never a Rebirth?‘ Zum Verhältnis von Musik, Klimawandel und ökologischer Nachhaltigkeit.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online unter <http://www.vibes-theseries.org/zaddach-death-of-mother-earth>.

Thorsten Philipp

Spaceship Earth and its Soundscapes. Latency Problems of International Ecological Conflicts in Pop Music

What kind of confrontational power does pop music exert on the processing of global ecological conflicts? What role does it play in making societies care about environmental ethics and in raising ecological awareness? These and similar questions arise when it comes to clarifying the chances and limits of sustainability communication in times of major global challenges. A debate surrounding these aspects could start with the question of the musicians' or performers' *intentions* and then amount to attributing an environmental agenda to individual artists by taking into account their song lyrics, their appearance, and their will for political change as expressed via the media. Such an approach seems tempting, but presupposes a linear sender-receiver model, according to which the sender has a *message* for their listeners. The assumption that ecological motifs in song lyrics can be attributed to ecological sensitization on the artists' part overlooks the fact that environmental conflicts permeate a society's *entire* discourse, and that they cannot be avoided due to their cultural dominance. Given their ubiquity, ecological problems more or less inevitably evoke a strong response and find an outlet in pop music. Environmental conflicts tend to remain unresolved for long periods and are therefore present not only in social settings of conflict and mediation (Nill 2013, p. 127), but even in areas that appear apolitical on the surface or – like pop music – belong to a society's *pre-political arena*. Environmental conflicts thus determine not only the consciousness of societies, but also the subconscious, i.e., the hidden, non-negotiated conflict constellations of social life.

Pop music, in regard to its relationship with ecology, is then less a space of activity or agitation for managing political interests than a public sounding board for conflict processing. Research is therefore required less on the intentions of the music's creators, performers, or producers and any supposed political effects, but rather on the unresolved, partly unspoken, non-negotiated dynamics of conflict within a society and its *latent structures*. According to German systems theorist Niklas Luhmann, latency is the possibility of "observation what others *cannot* observe" (Luhmann 2000, p. 94). Ever since modernity, Luhmann argues, a kind of public communication evolves, in which the observer seeks to know more about the observed object by exploring its deeper and hidden layers: in psychoanalysis, in the nineteenth century novel as well as in other areas of artistic production, cultural practices arise which illuminate latent structures of personalities – even though the respective individuals, real or fictitious, are not aware of them themselves (Luhmann 1990, p. 668). These techniques of "observing observation" (Luhmann 2000, p. 94) hold the opportunity to uncover the observed actors' differentiation strategies, but also to detect latent structures and mechanisms which are not being processed in discourse, and to ask why they remain in latency (Luhmann 2005, p. 336). This basic premise raises the question to what extent pop music can be tapped as a sounding board for the communicative processing of latent social conflicts demanding negotiation.

Of course, ecological questions by no means operate entirely on a latent level, as shown by intense debates in politics and media. At the same time, however, they entail subordinate conflicts of social justice unequally and insufficiently represented in public discourse (Scheidel

et al. 2020). So, in the complex nexus of environmental and climate-related conflicts, can pop music describe anything those involved in it may not see themselves? In order to explore this question, this paper takes an analytical look at the treatment of sustainability theories in pop music: theories developed since the 1960s in the context of the Spaceship Earth metaphor. In doing so, (1) the spaceship metaphor's significance for sustainability theories is explained, (2-4) its use in pop music is demonstrated with musical examples, and (5) its continuation in the form of the Gaia hypothesis is traced along the lines of its interpretations in pop music in order to (6) venture a summary analysis. The number of musical contributions to this topic is broad and covers many genres, regions and language areas. The following selection of songs is subjective, neither complete nor representative. It attempts to explore central latency problems by discussing popular Western examples which appear particularly dense in their way of prominently processing discourse characteristics. Starting with a glimpse at a 1980s example from Germany, which on the surface still seems absorbed by the fascination of space travel, the analysis continues with the processing of alienation of the space age by the British band Gorillaz. After a glimpse on the miniaturization of earth images by Lil Dicky, the overview ends with discussing the works on the Gaia hypothesis by Björk, James Taylor and OneRepublic.

The Astronaut's Perspective and Planetary Thinking

Since the end of the 1960s, the Spaceship Earth metaphor has been a pithy and pop-culturally productive image in Western industrial societies to reflect the ecological question's central conflict constellations. The phrase is a direct result of space travel to the moon and early photographic images of Earth made in the course of manned missions. Media coverage of space exploration and especially the photographs *Earthrise* by Apollo 8 (1968) and *Blue Marble* by Apollo 17 (1972) were significant for the global environmental movements in multiple ways. Thanks to them, Earth became visible and observable. At the same time, the images of Earth provided an aesthetic stimulus for thinking and speaking in planetary (truly global) categories. Far more than any technological innovation, they changed collective consciousness and brought about an objective perspective on both planet and humanity. By encouraging a holistic view of environmental problems and making boundaries perceivable to the observer, they also established a synoptic *overview effect*. Frank White, for example, seized by optimism due to his own observations during a cross-country flight starting from Washington, D.C., stated: "People who live in space will take for granted philosophical insights that have taken those on Earth thousands of years to formulate" (White 2014, p. 2). Confidence in this change of consciousness was regarded by leaders of the discourse as a first step towards building a "universal civilization" (White 2014, p. 172).



Figure 1: *Earthrise* (Apollo 9), 1968
© Wikimedia Commons



Figure 2: *Blue Marble* (Apollo 17), 1972
© Wikimedia Commons

Earth – until Copernicus the center of the universe, then merely one planet among many others – “was now again something unique in the cosmos: something at once beautiful and vulnerable” (Radkau 2014, p. 93). From that point on, the astronaut’s perspective became an elemental concept of environmental policy, reinforcing thinking in both large-scale cycles and systemic contexts (Sachs 1994, p. 81) as well as managerial approaches – especially since numerous environmental problems (ozone depletion, climate change, forest dieback, etc.) became apparent in their consequences and observable in their interferences only by use of satellite-based monitoring. Satellite pictures in particular established the notion that the environmental question could only be conceived from a global perspective (Radkau 2008, p. 291).

On a theoretical level, the trope of Spaceship Earth was processed by Barbara Ward (1966) and refined in *Only One Earth*, a volume coauthored with René Dubos (Ward and Dubos 1972). The manifesto *The Economics of the Coming Spaceship Earth* by Quaker Kenneth Boulding (Boulding 1968) sparked a particularly strong reaction in pop culture: a paper oriented toward economics and developed in the intellectual sphere of Herman Daly’s *Steady State Economy* (Daly 1973).

Richard Buckminster Fuller's *Operating Manual for Spaceship Earth* (Fuller 1969) achieved similar success. Fuller, through his experience on Navy warships in 1916, was inspired by the idea of a global management of the 'spaceship'. In his reflections on how to solve the environmental problem and ensure humanity's survival, he put his trust not so much in politics as in STEM and design subjects (Anker 2007, p. 424).

The spaceship metaphor was based on the earlier trope of the boat in which all humans sit together. It referenced one of the popular metaphors for the principle of solidarity, supplemented, however, with the technological dimension of space travel, the optimistic idea of technological practicality and scientific discovery, humanity's conquest of space, and the limits of the planetary system. By interweaving traditional and progressive figures of thought, it established itself as a myth of bridging differences and reconciling opposites (Höhler 2006, p. 47).

Disoriented Space Travel and Technical Failure: Peter Schilling

Both the astronaut's perspective and the spaceship metaphor were used to great media effect on the German and international public in the music of Peter Schilling. In his fusion of science fiction, planetary thinking, and pictures of space, he illustrated the ecological awareness emerging throughout society in the 1980s. The short-lived *Neue Deutsche Welle* had already passed its zenith when Schilling, with his song *Major Tom (Coming Home)*, became (along with Nena) one of only two of its representatives to reach the Top 20 Billboard 100 in 1982 (Longerich 1989, p. 224). The German-language version, *Völlig losgelöst*, occupied No. 1 of the German charts for eight weeks. Schilling's synth-pop song, a reference to David Bowie's tragic artistic figure *Major Tom (Space Oddity, 1969)*, was still largely devoted to the fascination of space travel and the mysteries of the universe. At the same time, it brought to the fore the problem of unfeasibility and technical failure. The mission of Schilling's fictitious Major Tom – like Bowie's – is beset by irreversible complications: The astronaut looks down at the shimmering blue Earth to which he will never return. Space has become his new home: "Now the light commands / This is my home / I'm coming home."

On the same, allusively titled album *Error in the System*, Schilling develops the spaceship metaphor even further, taking a much more skeptical view of the future. *The Noah Plan* (German-language version: *Die Wüste lebt*), a nervous, short-winded, and ironically twisted critique of civilization (Meier 2000, p. 51), already implicates the ecological catastrophes of the 1980s: "A million years have come and gone / the Earth is shifting toward the sun / synthetic atmosphere is lost / and forces the computers off", the spoken intro tells us. The German-language version, from which the song was translated into English, even describes Earth as an active agent: „Nach vielen Tausend Jahren hat / Die Erde nun den Menschen satt / Sie gibt die Atmosphäre auf / Und schaltet die Computer aus“ ("After many thousands of years / the Earth is now fed up with humankind / it gives up the atmosphere / and switches the computers off" Translation T.P.). The loss of technological control causes seismic and climatic chain reactions which prelude the climate alarm of the 2000s: "Alarmsignal, die Sonne brennt / Heißer als man sie kennt" ("Alarm, the sun burns / Hotter than we know it", translation T.P.). The song's lyrics and rhyme scheme are rather simplistic, and Schilling's tonal allusion to the aesthetic of space travel – an acoustic quote of the famous whistle of astromech droid R2-D2 from the film epic *Star Wars* – is a comparatively shallow reply to David Bowie's artistically psychedelic sounds

in *Space Oddity*. In his song *Terra Titanic (Lost in the Sea)*, released two years later, Schilling depicts a doomed voyage on an arctic ocean. Here, he ties the global perspective on planet Earth to the historic tragedy of RMS Titanic's sinking in 1912. Despite warnings of sonar and radar, the collapse of civilization is inevitable: "Like a crystal cathedral afloat on the tide / Comes a mountain of ice on the course to collide / While passengers sleep thinking God's on their side". Morse signals animate the soundscape, while Schilling's high-pitched and signal-like voice in the chorus supports the alarm rhetoric, and synthesizers and guitars mechanically drive the rhythm forward. Ocean liner and space ship are one: "S.O.S. if you can".

Planetary Disorientation and Littering: Gorillaz

Spaceship metaphors, planetary limits, pessimism about the future, and conflicts resulting from limited carrying capacity are motifs that pervaded two concept albums by the British virtual cartoon band Gorillaz, founded in 1998 by Blur singer Damon Albarn and cartoonist Jamie Hewlett. Invisible in the background of the four fictitious band members 2D (vocals and keyboard), Murdoc Niccals (bass), Noodle (guitar), and Russel Hobbs (drums) are changing lineups of musicians and producers. Damon lent his voice to the character of 2D and thereby remained disguised but still recognizable, both present and hidden as a rock star (Pattie 2007, p. 157). What set Albarn and Hewlett's project apart was not only their development of hybridity, but also their subversive critique of the pop music industry's cult of personality, with a propensity for degrowth and skepticism about progress added into the mix. Repeatedly, Albarn had contributed views critical of technology, and hinted at criticism of the pop star's iconic status as well as the pop music industry in general (Richardson 2005, p. 3). The Gorillaz' environmentally aware contributions are noteworthy, too, in terms of their treatment of planetary perspectives. By virtue of its creative framework, the band nonetheless demonstrates a critical distance from the pop music industry's logic of the capitalist exploitation, which envelopes it. Since Albarn's cartoon band seems to subvert celebrity performance, it can be viewed as a plea in favor of artistic freedom and as a protest against the constraints imposed by the market (Rambarran 2016, p. 159 f.).

Albarn and Hewlett had already published a successful studio album, selling over six million copies, when they released their second album, *Demon Days*, in 2005. The album is a strikingly collaborative work, produced with artists such as De La Soul, Neneh Cherry, Ike Turner, Shaun Ryder, and Dennis Hopper, and it broke new ground in storytelling. Albarn connected the songs through a narrative framework, while Jamie Hewlett and his agency Zombie Flesh Eaters created the visual illustrations for the music videos and album cover. *Demon Days* allegorically tells of a journey into the night, which is how Albarn conceived the current state of human history (Perez 2005). On the surface, Hewlett's cartoons suggest cheerful, childish entertainment, and even the sound evokes a facile, if somewhat melancholy, lightheartedness. The song lyrics, however, unmoved by the acoustic feel-good atmosphere, prove to be a rejection of any frivolous culture of fun, and even the album title toys with a metaphor of dread. "Are we the last living souls?", Albarn writes right in the album's opening song.

Spaceship discourse and the problem of there being no Planet B are already overtly present in the title of the song *Every Planet We Reach is Dead*. The song lyrics' associations seem abstract at first glance, but more and more they introduce a distinct environmental meaning as well

as a tableau of lethargic disorientation: “I lost my leg like I lost my way / So no loose ends / Nothing to see me down / How are we going to work this out?” The sun is veiled, the view of the future obscured, the path of self-destruction – despite enduring love – inevitable. The narrator sings as a dreamer and leads us down into their hidden innermost self: “I love you / But what are we going to do?”, they ask their counterpart – planet Earth? Life on the planet, however, is corrupted to the core: in the eponymous song, the company Feel Good Inc. dazzles the city-dwellers with feel-good messages from which there is no escape. In the song *Fire Coming Out Of The Monkey’s Head* on the same album, actor Dennis Hopper, using sprechgesang, narrates a tragic story, disguised as a childish fairy-tale: how the merry and innocent Happyfolk people are subjugated by a nameless enemy in disfiguring disguise: “There were no screams, there was no time / [...] There was only fire, and then ... nothing.” Here, there is no more talk of a spaceship, but Happyfolk’s rather spiritual und holistic unity with nature discreetly alluded to the Gaia hypothesis derived from Spaceship Earth theories, which will be discussed later.

Miniaturization and Celebrity Performance: Lil Dicky

In condensed and simultaneously distorted form, the Spaceship Earth motif returns in the elaborate 2019 production *Earth* by US actor and satirist David Andrew Burd, aka Lil Dicky. The artist had already attempted to combine hip-hop with comedy in previous productions. His efforts to keep an ironic distance from masculine and misogynistic forms of rap had provoked polemical criticism (Robinson 2018). *Earth* – following in steps of the 1985 charity song *We Are The World* – turned out to be an extravagant celebrity show, featuring pop icons such as Justin Bieber, Ariana Grande, Snoop Dog, Shawn Mendes, Miley Cyrus, Katy Perry, Ed Sheeran, and the Backstreet Boys. Lil Dicky had successfully sought funding from the Leonardo DiCaprio Foundation to finance his project, and all royalty payments, according to the artists’ own account, were to be returned to the foundation (Wolfson 2019).

The song’s musical structure is easy: linear rhythm and harmonic progression, as well as a lack of modulations, dissonances, and changes in tempo facilitate a sing-along catchiness following the nursery rhyme aesthetic. Instrumentation and percussion borrow from indigenous sounds (marimba, bongos) and acoustically allude to the discourse surrounding wilderness and colonial folklore, which has proved particularly productive for the environmental discourse (Radkau 2014, p. 172; Callicott 1998). The song achieves momentum only by adding or taking away instruments, whose intensity also signifies the environmental themes: the term ‘Earth’ always comes at the first beat and at the keynote. The lyrics, too, adhere to utmost clarity: plain sentence structure, grammar, and diction emphasize the song’s resemblance to a nursery rhyme. It begins with a seemingly casual spoken introduction by Lil Dicky, which already references central motifs of the astronaut aesthetic: “I’m a human, and I just wanted to, you know, for the sake of all of us earthlings out there, just wanted to say: we love the Earth, it is our planet.” Humans are introduced as “earthlings” and defined in terms of belonging to the planet. The rest is a succession of animal and plant species introducing themselves along stereotypical lines using coarse language: Justin Bieber appears as a monkey, Ariana Grande follows as a zebra, Halsey as a baby lion, Snoop Dog as a marijuana plant, Charlie Puth as a giraffe, Miley Cyrus as an elephant, Lil Yachty as a human papilloma virus HPV, etc. The focus is on the common declaration of the chorus: “We love the Earth” – the parallels to *We Are The World* are unmistakable in structure, tempo, objective, and conative function.



Figure 3: Lil Dicky: Earth (film still)

Source: Youtube, https://youtu.be/pvuN_WvF1to

The music video, too, is dominated by planetary aesthetics. Its central narrative is designed as an animated film. A live-action prologue first shows how quarreling children meet the real-life Lil Dicky in the street and – after he points out their littering – get into a partly crude dispute with him. When one of the boys opens a mysterious book that has fallen out of an overturned garbage can, the actual main part of the music video begins. An animated cartoon depicts world history as a book: humanity’s upright gait, growing mountains of trash, a conversation on Mount Everest. Lil Dicky, who, in the animation, is clad only in a loincloth and equipped with a spear, uses minimization throughout his lyrics: pony replaces horse, infant monkey replaces monkey, etc. Stuffed animals serve as objects of identification. In the film’s final part, the spaceship becomes the central topos: Lil Dicky’s voice, in the manner of a radio call, now sounds distorted: “I hope it’s not a simulation”. Leonardo DiCaprio appears on board the Titanic and – in a blatantly obvious allusion to the spaceship metaphor – finally gets beamed onto a spaceship (which, however, is not Earth).

Gaia and Ecosystem-based Thinking: James Taylor, Björk, and OneRepublic

The spaceship metaphor proves even more fruitful when it first encounters, in the 1970s, the burgeoning concept of ecosystems, which made the cycles of water, energy, carbon, oxygen, minerals, and other matter objects of research. This is, in turn, the starting point for the concept of the biosphere. Pictures of Earth taken from the astronaut’s perspective as well as the new overview effect provide a crucial basis for the development of a hypothesis according to which Earth is to be understood as a total and closed living organism. The Gaia hypothesis, informed mainly by the work of biophysicist and physician James Lovelock and biologist Lynn Margulis (1998), emphasizes the permanent activity of organic processes. All living organism form a unity in planetary interaction. Life itself, from this perspective, is conceivable only as planetary coexistence, as mutual relatedness of all vital processes. Life is collective community.

As part of his research for NASA during the 1960s, Lovelock had pursued an answer to the question which criteria other planets must meet in order to be habitable to humans. The astronaut's perspective provided him with stimuli: "When I first saw Gaia in my mind, I felt as an astronaut must have done as he stood on the Moon, gazing back at our home the Earth. The feeling strengthens as theory and evidence come in to confirm the thought that the earth may be a living organism" (Lovelock 1988, p. 205). The space age permits, for the first time, comparative perspectives on different planets and their potential for human life. Thus, the question of what specifically distinguishes Earth from other planets arises. The astronaut's perspective on Earth also provides Lovelock with access to what he calls "planetary biology" (Lovelock 1988, p. 29), because from its vantage point, indicators of a common destiny for all living beings seem obvious. For Lovelock, Gaia was "the name of the Earth seen as a single physiological system, an entity that is alive at least to the extent that, like other living organisms, chemistry and temperature are self-regulated at a state favorable for its inhabitants" (Lovelock 2000, p. 11).

In his writings, however, Lovelock looks at the Earth less as from an astronaut's, than from a physician's, perspective: the planet is his "patient" (Lovelock 2000, p. 18), and geophysiology ("Earth medicine") as a holistic systems science of living organisms is his medical discipline. According to Lovelock, Gaia creates conditions favorable to life vis-à-vis changing internal and external conditions. She actively regulates environmental conditions to counteract chemical equilibrium. Humans, however, behave like cancer cells (Lovelock 2000, p. 154), and humankind is a disease that interferes – through technology and industry – with Gaia's homeostatic mechanism. There are four possible outcomes: "destruction of the invading disease organisms; chronic infection; destruction of the host; or symbiosis – a lasting relationship of mutual benefit to the host and invader" (Lovelock 2000, p. 153). Gaia is no longer just a planetary metaphor nor is it a divinization of nature, but rather a scientific concept (Latour 2015, p. 31): a medical system definable in terms of systems theory. For a later publication, Lovelock had a dark red image of the Earth put on the cover (Lovelock 2009), reshaping the planetary image with cautionary associations of blood, heat, and alarm.

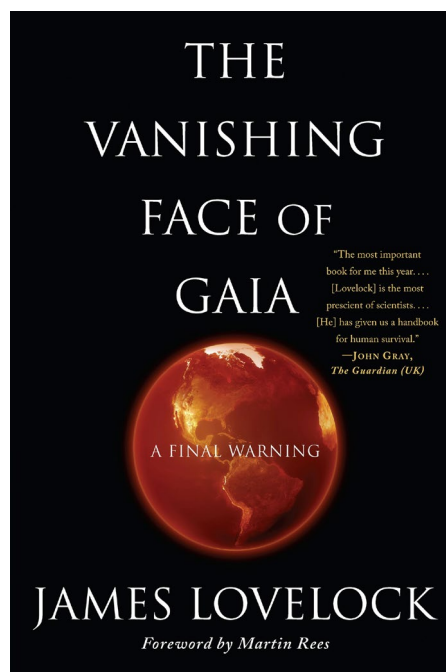


Figure 4: James Lovelock, *The Vanishing Face of Gaia*, book cover
© Basic Books

Even in the form of its prototypes, the Gaia hypothesis already received considerable reception in pop culture. Tropes and narratives from those prototypes were constantly recombined in art and literature. Thus, they found their way back into the environmental movements and continue to shape them to this day – far beyond what their originators expressed or intended. This also created new audiences and recipients who carried on the narratives (Pak 2016, p. 215). James Cameron's 2009 Hollywood blockbuster *Avatar*, for example, eloquently intertwined Gaia, nature worship, spirituality, and the predominant social concerns about climate change and global environmental degradation.

Gaia motifs penetrated pop music beginning in the 1990s. James Taylor e.g. seized on Gaia in the title of a narrative song in 1997. In it, Old Testament motifs, modern critiques of civilization, apocalyptic thinking, and contemporary images of metropolitan New York were intertwined and given an ecological perspective. A catchy melody and straightforward harmonic progression characterize Taylor's typical singer-songwriter style. In the background, Branford Masalis' saxophone solos accentuated the musical narrative, and meditative wind chimes, floating synthesizer sounds and extensive background vocals surround Taylor's solo voice with spherical sound. Lyrically, the song turned out to be a direct speech to Gaia, a prayer for protection from anthropogenic environmental destruction: „Someone's got to stop us now, save us from us Gaia, no one's got to stop us now,“ the background choir sings ominously during the bridge. Only spirituality and prayer offer a way out: „Pray for yourself and for God's sake, say one for me, poor wretched unbeliever.“ The spiritual movement behind Gaia does not lead to knowledge of God (Holden 1997), but leaves the searcher as „a poor, wretched unbeliever.“ Obviously, the song reproduces holistic eco-theological theories in which Gaia becomes a cosmic network in God's relationship to nature and humanity (Primavesi 2000). Taylor regarded his album *Hourglass* as a collection of “spirituals for agnostics” (Ribowsky 2016, p. 282).

In a far more richly allusive fashion, Icelandic artist Björk incorporated rudiments of the Gaia hypothesis into her song *Earth Intruders*, lead single on her sixth studio album, *Volta* (2007), co-produced by Timberland. The song combines motifs and themes from indigenous aesthetics with catastrophe, alarm, and hunting tropes. Not for the first time, nature is the artist's basic, central, recurring theme; a theme combining classical tropes like solace, artistic inspiration, immediacy, and wilderness with a contemporary islandic awareness of nature (Dibben 2013, p. 55). The song and the land grab it describes are disorderly, without strategy, unsystematic – unlike the spaceship aesthetic's technicism: “I tried to edit it afterwards to fix it and make logic out of it, [...] but it's just like chaos,” the singer confessed about her poetic work (Barton 2014). There are no impediments, the advance is open and fast – “Feel the Speed” – a vague confession of guilt is all that remains: „Forgive us, tribe“. For the artist, nature is a network of values and the space of action for a movement of religious search beyond organized social communities: „Nature is our chapel,“ Björk replied in an interview when asked about the status of religion in Icelandic society (Gunnarsson 2004). Her fifth studio album, *Medulla* (2004), already is a largely spiritual and ecofeminist reflection on the physicality and origin of humanity in the natural world.

In the artist's appropriation of Gaia, paganism and Nordic myths of nature (Faulhaber 2008, p. 91) blend with the ecologically inspired critique of religion. The intrusion of alien invaders onto the globe as recounted in the song's lyrics brings us back to Lovelock's diagnosis that Gaia suffers from “people plague” (Lovelock 2000, p. 153). These reflections on unity and

nature are consistently accompanied by the artist's public activism in favor of environmental protection. By creating a unifying perspective, they also identify the protection of Icelandic nature with the protection of Icelandic cultural identity (Dibben 2013, p. 70). In an article in 2005, the artist criticized the Icelandic government for its massive expansion of aluminum smelting in ecologically sensitive areas of Iceland (Björk 2008).

The connection of Gaia tropes with international climate politics also emerged around the documentary film *An Inconvenient Sequel: Truth to Power* (2017). In it, Nobel Peace Prize laureate Al Gore resumed his on-screen plea for international climate politics, which he had launched in 2006 with the blockbuster *An Inconvenient Truth*. Ryan B. Tedder, lead singer of the U.S. pop-rock band OneRepublic, formed in 2007, wrote the film's title song. *Truth to Power* is a serene pop ballad with unobtrusive instrumentation and a classical song structure, using elements from Soul and Gospel. Its focus is on the vocals and its title alludes to the idiom "speaking truth to power". The lyrics, however, tell us about truth turning to power, broaching the real opportunity for the truth to take over. Continuing the premises of the Gaia hypothesis, the song is made up of a poetic but disenchanting speech given to humanity by the personified Earth: "If you could see me / the way I see you / If you could feel me / the way I feel you / You'd be a believer." The elegiac invitation to change our perspective remains in a subjunctive conditional. What is clearly addressed is the dimension of faith and spirituality; and the gospel sound which contextualizes the vocals infuses the planetary perspective with both a cry of alarm and a hopeful departure – just as crucial here as in Al Gore's film. The film poster is thoroughly dedicated to the metaphor of Spaceship Earth: it depicts a stylized hourglass with the globe – Blue Marble – melting in the upper glass and flowing down into the lower glass as a rain of ash falling onto a dystopian industrial silhouette.



Figure 5: Al Gore, *An Inconvenient Sequel*, film poster
© Paramount Pictures

In pop music, the artistic treatment of Gaia tropes and the personification of an organic, feeling Earth capable of suffering and viewed from the astronaut's perspective turns out to be a particularly productive topos when dealing with environmental conflicts. Connections with

alarm and warnings of danger are especially obvious, for example, in the 2007 hip hop song *S.O.S. (Mother Nature)* by U.S. rapper William James Adams alias will.i.am. Connections with apocalyptic scenarios of extinction, for example, in the 2012 song *Dark Days* by Australian metalcore band Parkway Drive or in the cynical *Abschied* (2020) by Berlin punk band Die Ärzte: “*Los komm, wir sterben endlich aus, denn das ist besser für die Welt.*” (“Come on, we’re finally dying out, as it’s better for the world,” translation T.P.). The topos also reached the opulent symphonic rock of Sarah Brightman, who in her 2008 song *Running* attempted an impassioned hymn of environmental rescue in support of “Gaia’s green and blue”.

Pop Music as Latency Space:

The Spaceship as a Resonating Body of Environmental Conflicts

The overview shows that the artistic treatment of the spaceship metaphor and its continuation through the Gaia hypothesis in pop music reveals several latency problems inherent to many environmental issues. Schilling’s songs of the 1980s already show the extent of the world’s disenchantment by space photography, as the mysteries of orbit and Earth were subjected to a sober, objective photographic imaging. In this way, not only desertification, loss of forests, light pollution, and the state of the ozone layer could gradually be analyzed, but space travel starkly exposed that another planet for the survival of humankind was out of the question. The idea and shape of a *Planet B* – as it appeared distinctly in Schilling’s work – were subject of expensive research by NASA during the 1960s (Sachs 1994, p. 83), and they subsequently penetrated popular culture. Here, Earth and environmental problems were viewed through the dispassionate lens of technicism only: as remote mathematics rather than with emotion and concern.

In the early phase of space travel, tensions between the perceived omnipotence of natural and technical science on the one side and the fragility of human existence on the other side dominate not only thought, but also pop music. The conative character of the spaceship metaphor implicitly suggests that all people are affected in the same way by environmental changes and have caused them to the same extent. And contrary to what the metaphor suggests, there is no congruence of interests aboard the spaceship: the severe conflicts between global South and North, and between social groups, but also the different levels of exposure and vulnerability remain hidden – as does the fact that international institutions have not so much relieved the burden on the environment as enforced a technical, managerial access to planetary resources (Köhler 2016, p. 248).

The latency problem in Lil Dicky’s song, like in many others, lies in a depiction reduced to one-sidedness as well as in the simplifying elements inherent to the spaceship metaphor: Aboard Lil Dicky’s spaceship all passengers (be they human or animal) are equal. Any disparities between perpetrators and victims of environmental destruction are leveled and ignored. The community idea obscures causal connections and prevents any attribution of responsibility. The equality of those affected – held up as a prerequisite for solidarity – is but fiction and deception. Simultaneously, pop music caters to neo-Malthusian fears of a “population bomb” (Ehrlich 1968) by ascribing a scientifically determined carrying capacity to the spaceship: it assumes a “natural” – but in fact Darwinian – limit to the number of passengers. Schilling’s *The Noah Plan* inconspicuously reproduces the spaceship metaphor’s latent problem. There is not enough room for all the species aboard the lifeboat, even though Schilling creates an ad hoc

utopia at this very point of his narrative: “Everyone that’s coming / Has been safely brought on board.” According to the logic of *Lifeboat Ethics* (Hardin 1980) and the planet’s carrying capacity (Hardin 1976), salvation aboard the ark can be offered only to those deemed relevant enough to be saved (Höhler 2015, p. 95).

In terms of its theoretical treatment, and also its pop musical presentation, the spaceship metaphor tacitly represents an anthropocentric idea of colonial conquest. How deeply its reception in popular music stays rooted in the Western dogma of progress, how quickly it can take on not only neo-colonialist, but even racist features is made clear by Lil Dicky: his animated alter ego swings through the music video, clad in a loincloth, blatantly alluding to literary and film character Tarzan. The *Tarzan syndrome*, a topos that appears throughout Western cultural production and also in Lil Dicky’s video, consists of a white male foreigner explaining the environment to indigenous people and keeping them safe. By virtue of his civilizational superiority, he gains mastery over the jungle, without having to learn anything from the native population (Haslam 2015, p. 85-87). With his dream of the beloved planet, Lil Dicky also reaches nationalistic dimensions, when he emphatically interjects, “We love you, India, / We love you, Africa / We love the Chinese,” and finally, apparently alluding to the darkest chapter of German history, “We forgive you, Germany.” Who exactly is meant by “we” is unclear. Heir of a neo-colonial tradition of conquest and overconfidence, Lil Dicky’s song unwillingly unveils a core latency problem of the spaceship trope: the Western explanation of the world is real, whereas other cultural logics remain obsolete. Its cultural counterpart is developed by Afrofuturist attempts to rewrite the history of progress, to picture “black utopias” (Zamalin 2018) and to dismantle the hierarchies of modernity by favoring a mythological Afrocentric perspective: Sun Ra’s legendary vision of the “The Black Man in the Cosmos” (1971), Parliament’s *Mothership Connection* (1975), using gospel traditions to illustrate Africa as the “motherland” of humanity (Steinskog 2018, p. 203), or Kode9’s *Memories to the Future* are just some of numerous Afrofuturist examples to redesign the narration.

The miniaturization of human-nature relationships in Lil Dicky’s and similar pop musical expressions of the planetary perspective – in the French-speaking world, for example, through Dominique Demey’s pedagogical songs, or, in Great Britain, through Ellie Goulding’s opulent soundtracks – seem to promise didactic capital in terms of education for sustainable development. But on closer inspection, it touches on another problem of latency that is reinforced by the spaceship metaphor’s communitarian impetus: As objects of communication, Lil Dicky’s minimized models of juvenile animals express rather human than animal characteristics. Cows and monkeys are able to speak, love, or forgive; zebras and lions can instruct, ask questions, or make jokes.

In terms of latency, the spaceship’s miniaturized natural world reflects human ambivalence in an environment increasingly perceived as dysfunctional. Nature narratives continue the anthropomorphic stories about animals and the environment present in Bernhard Grzimek’s documentary films as well as in Dian Fossey’s love for gorillas: her desperate struggle to protect the mountain gorillas received a particularly strong response in pop culture, and even became a Hollywood success with *Gorillas in the Mist* in 1988 (Radkau 2014, p. 187-188). Like in animal films, the representation of animals in pop music appears suitable, at first glance, for conveying messages of nature conservation and environmental protection to a broad audience with sometimes divergent and even contradictory interests. On the surface, Lil Dicky’s animat-

ed Spaceship Earth helps transform the cause behind the protest in a way that makes it tenable across large groups of a population. However, it remains a problem that it entrenches alienated understandings of animals and nature. These do not represent nature, but rather social needs and societal structures within a superstructure of technicism, and thus cannot protect nature either. Aboard Lil Dicky's spaceship, children learn less about animals and plants than they do about themselves and social narratives.

Finally, pop music using the astronaut's perspective on planet Earth points to one more latency problem of the spaceship metaphor: control. When Fuller states – similar to what Sido and Andreas Bourani suggest in their German song *Astronaut*, released in 2015 – that we are all astronauts (Fuller 1969, p. 46), one question remains, after all: who is the captain of our ship? Who decides and who carries out? To steer a spaceship according to democratic rules appears unrealistic. Is the spaceship in the end a betrayal of the great promises of modernity: participation and integral development for all people? Or, asked from an Afrofuturist perspective: "Isn't the unreal estate of the future already owned by the technocrats, futurologists, streamliners, and set designers – white to a man – who have engineered our collective fantasies?" (Dery 1994, p. 180). Obviously, the spaceship trope needs counter-histories (Steinskog 2014, p. 4) to realign it from the experience of a globally marginalized and oppressed public and to liberate it from technological determinism (Zamalin 2018, p. 144). The narrative practices of Afrofuturism, which emerge in parallel with their sister genre science fiction, offer inspiration in all popular genres (Lavender 2019: 2): Musical contributions from Broken Beat e.g. redefine the narration of space travel and rhythm science by surpassing colonial and capitalist thinking patterns and designing an optimist future of multi-ethnic conviviality and high affinity for technicism (Alisch and Maier 2019, p. 139).

Despite this problem of latently perpetuating colonial ideas of conquest, the Spaceship Earth metaphor and its extension towards Gaia have an integrative effect: particularly the treatment of the Gaia hypothesis by James Taylor, Björk, and OneRepublic make it clear that conveying holistic understandings of nature, apart from Christian narratives, is popular because it is connective to spirituality, agnosticism, and esotericism. Additionally, it can be connected to other contentious topics such as sexuality and gender roles. Furthermore, it is compatible with the postulate of advocacy and alliance, which has always been productive in environmental ethics (Nielsen 2017): nature speaks to humans, Gaia can act, Gaia sends messages. However, the presupposed dualism humans-nature, which is an explicit goal to overcome of the singer Björk, renders a nuanced attribution of responsibility impossible.

In sum, the musical examples show how the astronaut's perspective and its continuation through the Gaia hypothesis tend to relativize the real diversity of ecology. Instead, they explain its richness from a single, dominant paradigm of perception. In any case, the astronaut's view demands a *selection*, as it relies on biophysical functions and scientific knowledge in the Western tradition (Köhler 2016, p. 249). It thereby perpetuates colonial patterns of thought. Through its function as an alarm call (Philipp 2021), Spaceship Earth, when used in pop music, accentuates perceived time pressure. Concurrently, it makes it difficult to think about possible solutions in a nuanced, sophisticated way.

The ecological discourse which emerges from pop music is therefore by no means a message, a committed statement, or an appeal by singers or songwriters to their audience. It is rather a sounding board for latent, unresolved conflicts contained within the dispute about sustaina-

bility, nature conservation, and environmental protection: disparity in affectedness and vulnerability, structures of dependency and dominance in the wake of colonial and nationalist exploitation, negation of responsibility through indiscriminate use of metaphors, and trivialization of nature and the environment. From a political science perspective, it is high time to comprehensively evaluate pop music soundscapes and their inherent conflicts.

List of References

- Alisch, Stefanie, and Carla J. Maier. 2019. "The Sound of Afrofuturism." In *We Travel the Space Ways: Black Imagination, Fragments, and Diffractions*, edited by Henriette Gunkel und karalynch, 133–149. Bielefeld: transcript.
- Anker, Peder. 2007. "Buckminster Fuller as Captain of Spaceship Earth." *Minerva* 45 (4): 417–34.
- Barton, Laura. 2014. "I Had a Little Bit of Cabin Fever." Accessed June 4, 2022. <https://www.theguardian.com/music/2007/apr/27/popandrock3>.
- Björk. 2008. "After Financial Meltdown, Now It's Smeltdown." *The Times*, October 28, 2008, 28.
- Boulding, Kenneth Ewart. 1968. "The Economics of the Coming Spaceship Earth." *Beyond economics: essays on society, religion, and ethics*, 275–87.
- Callicott, J. Baird (ed.). 1998. *The great new wilderness debate*. Athens, Ga.: University of Georgia Press.
- Daly, Herman E. 1973. "The Steady-State Economy: Toward a Political Economy of Biophysical Equilibrium and Moral Growth." In *Toward a Steady-State Economy*, edited by Herman E. Daly, 149–74. San Francisco: Freeman.
- Dery, Mark. 1994. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose." In *Flame wars. The discourse of cyberculture*, edited by Mark Dery, 179–222. Durham, NC: Duke University Press.
- Dibben, Nicola. 2013. *Björk*. London: Equinox.
- Ehrlich, Paul R. 1968. *The Population Bomb*. New York: Ballantine.
- Faulhaber, Edwin F. 2008. "Communicator Between Worlds: Björk Reaches Beyond the Binaries." Electronic Thesis, Bowling Green State University. Accessed June 4, 2022. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1219186474.
- Fuller, Richard Buckminster. 1969. *Operating Manual for Spaceship Earth*. Mattituck, NY: Aeonian.
- Gunnarsson, Valur. 2004. "Waving a Pirate Flag." Accessed June 4, 2022. <https://grapevine.is/mag/feature/2004/08/20/waving-a-pirate-flag/>.
- Hardin, Garrett. 1976. "Carrying Capacity as an Ethical Concept." In *Lifeboat Ethics: The Moral Dilemmas of World Hunger*, edited by George R. Lucas, and Thomas Ogletree, 120–37. New York: Harper & Row.
- Hardin, Garrett. 1980. "Lifeboat Ethics: A Malthusian View." In *Dialectics of Third World Development*, edited by Ingolf Vogeler and Anthony Souza, 171–85. Montclair: Allanheld, Osmun.
- Haslam, Jason. 2015. *Gender, Race, and American Science Fiction: Reflections on Fantastic Identities*. Hoboken: Routledge.
- Höhler, Sabine. 2006. "Raumschiff Erde. Eine mythische Figur des Umweltzeitalters." In *Beam us up, Boulding! 40 Jahre "Raumschiff Erde"*, edited by Sabine Höhler and Fred Luks, 43–52. Karlsruhe: Vereinigung für Ökologische Ökonomie.

- Höhler, Sabine. 2015. *Spaceship Earth in the Environmental Age, 1960-1990*. London: Pickering & Chatto.
- Holden, Stephen. 1997. "A Troubadour from the 70's in Search of Serenity." *The New York Times*, July 18, 1997. Accessed June 4, 2022. <https://www.nytimes.com/1997/05/18/arts/a-troubadour-from-the-70-s-in-search-of-serenity.html>.
- Köhler, Bettina. 2016. "Raumschiff Erde." In *Wörterbuch Klimadebatte*, edited by Sybille Bauriedl, 245–51. Bielefeld: transcript.
- Latour, Bruno. 2015. "Waiting for Gaia: Composing the Common World through Arts and Politics." In *What is cosmopolitical design? Design, nature and the built environment*, edited by Albená Yaneva und Alejandro Zaera, 21–33. Farnham: Ashgate.
- Lavender, Isiah. 2019. *Afrofuturism rising: The literary prehistory of a movement*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Longerich, Winfried. 1989. „Da Da Da“: Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Lovelock, James E. 1988. *The Ages of Gaia*. New York: Norton.
- Lovelock, James E. (1991) 2000. *Gaia: The Practical Science of Planetary Medicine*. Revised edition. New York: Oxford University Press.
- Lovelock, James E. 2009. *The Vanishing Face of Gaia: A Final Warning*. New York: Basic.
- Luhmann, Niklas. 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas. 2005. *Social Systems*. Translated by John Bednarz, Jr. with Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press.
- Margulis, Lynn. 1998. *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*. New York: Basic.
- Meier, Andreas. 2000. *Politischer Wertewandel und populäre Musik*. Münster: Lit.
- Nielsen, Larry A. 2017. *Nature's Allies: Eight Conservationists Who Changed Our World*. Washington, DC: Island Press.
- Nill, Jan. 2013. "Innovation dynamics as lever for adaptive long-term policies: An evolutionary approach." *Long-term governance for social-ecological change*, edited by Bernd Siebenhuner and Michael Pregernig, 127-146. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Pak, Chris. 2016. *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Pattie, David. 2007. *Rock Music in Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Perez, Rodrigo. 2005. "Cartoon Gorillaz Put a Muzzle on Danger Mouse, Damon Albarn." Accessed June 4, 2022. <https://www.mtv.com/news/1gxpdp/cartoon-gorillaz-put-a-muzzle-on-danger-mouse-damon-albarn>.
- Philipp, Thorsten. 2021. "Der Sound der Katastrophe: Popmusik als Resonanzraum ökologischer Krisen." *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 34 (2). Accessed June 4, 2022. <https://forschungsjournal.de/fjsb-plus/philipp>.
- Primavesi, Anne. 2000. *Sacred Gaia: Holistic theology and earth system science*. London/New York: Routledge.
- Radkau, Joachim. 2008. *Nature and Power: A Global History of the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Radkau, Joachim. 2014. *The Age of Ecology*. Hoboken: Wiley.

- Rambarran, Shara. 2016. "'Feel Good' with Gorillaz and 'Reject False Icons': The Fantasy World of the Virtual Group and Their Creators." In *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, edited by Sheila Whiteley and Shara Rambarran, 148-65. New York: Oxford University Press.
- Ribowsky, Mark. 2016. *Sweet Dreams and Flying Machines: The Life and Music of James Taylor*. Chicago: Chicago Review Press.
- Richardson, John. 2005. "'The Digital Won't Let Me Go': Constructions of the Virtual and the Real in Gorillaz' 'Clint Eastwood'." *Journal of Popular Music Studies* 17 (1): 1-2.
- Robinson, Peter. 2018. "Lil Dicky and the Truth About Comedy Rap – It's Tricky!" Accessed June 4, 2022. <https://www.theguardian.com/global/2018/apr/13/lil-dicky-interview-comedy-rap-rapper-freaky-friday-big-shaq-lonely-island>.
- Sachs, Wolfgang. 1994. "Der Blaue Planet: Zur Zweideutigkeit einer modernen Ikone." In *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, edited by Joachim Wilke, 75-93. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- Scheidel, Arnim, Daniela Del Bene, Juan Liu, Grettel Navas, Sara Mingorría, Federico Demaria, Sofía Avila, Brototi Roy, Irmak Ertör, Leah Temper und Joan Martínez-Alier. 2020. "Environmental conflicts and defenders: A global overview." *Global environmental change: human and policy dimensions* 63, 1-12. Accessed June 4, 2022. <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2020.102104>.
- Steinskog, Erik. 2017. *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*. Cham: Springer.
- Ward, Barbara. 1966. *Spaceship Earth*. New York: Columbia University Press.
- Ward, Barbara, and René J. Dubos. 1972. *Only One Earth: The Care and Maintenance of a Small Planet*. New York: Norton.
- White, Frank. 2014. *The Overview Effect*. Third edition. Reston: American Institute of Aeronautics and Astronautics.
- Wolfson, Sam. 2019. "From Baboon Raps to Extinction Gongs: Can Climate Art Save the World?" Accessed June 4, 2022. <https://www.theguardian.com/culture/2019/jul/20/from-baboon-raps-to-extinction-gongs-can-climate-art-save-the-world>.
- Zamalin, Alex. 2019. *Black Utopia: The history of an idea from black nationalism to Afrofuturism*. New York: Columbia University Press.

Discography

- Björk. 2007. Earth Intruders. *Volta*. One Little Indian TPLP460CD.
- David Bowie. 1969. Space Oddity. *Space Oddity*. Philips SBL 7912.
- Die Ärzte. 2020. Abschied. *Albaum – Musik, die Bäume pflanzt*. Trikont US-0516.
- Dominique Dimey. 2008. Merci à ma planète. *Touche pas à ma planète*. Naïve 3298493181550.
- Ellie Goulding. 2019. In This Together. *Our Planet (Original Soundtrack)*. Decca 4818023.
- Gorillaz. 2005. Every Planet We Reach Is Dead. *Demon Days*. Parlophone 07243 873838 1 4.
- Gorillaz. 2005. Fire Coming Out of the Monkey's Head. *Demon Days*. Parlophone 07243 873838 1 4.
- Gorillaz. 2005. Last Living Souls. *Demon Days*. Parlophone 07243 873838 1 4.
- Kode9 + The Spaceape. 2006. *Memories Of The Future*. Hyerdub HYPCD001.
- James Taylor. 1997. Gaia. *Hourglass*. Columbia CK 67912.

- OneRepublic. 2017. *Truth To Power*. Interscope.
- Parliament. 1975. *Mothership Connection*. Casablanca CBLA 71013.
- Parkway Drive. 2012. *Dark Days*. *Atlas*. Epitaph 87230-2.
- Peter Schilling. 1982. Major Tom (Völlig losgelöst). *Fehler im System*. WEA 24.0026-1.
- Peter Schilling. 1982. Die Wüste lebt. *Fehler im System*. WEA 24.0026-1.
- Peter Schilling. 1983. Major Tom (Coming Home). *Error In The System*. WEA 24-0213-1.
- Peter Schilling. 1983. The Noah Plan. *Error In The System*. WEA 24-0213-1.
- Peter Schilling. 1985. Terra Titanic (Lost To The Sea). *Things To Come*. Elektra 9 60404-1.
- Sarah Brightman. 2007. *Running*. EMI. 5099 9 507963 2 8.
- Sido feat. Andreas Bourani. 2015. *Astronaut*. Urban 0602547440174.
- Sun Ra. 1973. *Space Is The Place*. Blue Thumb BTS 41.
- USA For Africa. 1985. *We Are The World*. Columbia. US2-05179.
- will.i.am. 2007. S.O.S. (Mother Nature). *Songs About Girls*. Interscope 1747675.

Thorsten Philipp, Dr., political scientist and romance scholar, is lecturer at the Leuphana University Lüneburg, the University Passau and the Baden-Württemberg Cooperative State University. As a member of the president's staff at TU Berlin, he is in charge of promoting transdisciplinary didactics and transformative education projects at the crossroads of university and society. His research explores pop music as a resonance space of sustainability communication.

Abstract (English)

While the political dimension of pop songs is often discussed through the songwriters' intentions, this article explores music as a resonance body of *latency*: Can pop songs describe hidden societal structures and political dynamics that remain invisible in politics, particularly in environmental conflicts? Focusing the ecological metaphor "Spaceship Earth", its narration in pop culture and its continuation through the Gaia hypothesis, this article uses prominent pop music examples to show that virulent, but mostly unspoken and unresolved aspects of environmental conflicts – unequal vulnerabilities, hierarchies and inequitable responsibility attribution – are continuously processed, distorted and condensed in pop music.

Abstract (Deutsch)

Obwohl die politische Dimension von Popmusik häufig anhand der Intention ihrer Urheber diskutiert wird, wertet dieser Artikel Musik als Resonanzraum der *Latenz*: Kann Musik verborgene gesellschaftliche Strukturen und Dynamiken beschreiben, die in der öffentlichen Politik nicht artikuliert und bearbeitet werden? Entlang der Metapher „Raumschiff Erde“, ihrer Abbildung in der Popkultur und ihrer Weiterverarbeitung durch die Gaia-Hypothese zeigt der Artikel anhand exemplarischer Musikbeispiele, dass virulente, aber unausgesprochene und ungelöste Aspekte von Umweltkonflikten – darunter Ungleichheit in der Vulnerabilität, unfaire Praktiken der Responsibilisierung – popmusikalisch verarbeitet werden und verdichtet oder verzerrt Gestalt gewinnen.

Proposal for Citation. Philipp, Thorsten. 2022. "Spaceship Earth and its Soundscapes. Latency Problems of International Ecological Conflicts in Pop Music." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/philipp-spaceship-earth>.

Oliver Zöllner

Reconstructing Future Visions from the Past: Pop Music Imagining Digitization and Cybernation¹

Introduction

Today, much of pop music, from its production to social practices of usage, is obviously based on digital technology and gadgetry. And yet it is astounding that only relatively few pop music tracks, or rather their producers, actually seem to deal with the topic of digitization. This article therefore attempts to have a closer look at how pop music has negotiated early impacts of information technology and computerization—or what we today call (in partly overlapping terms) digitization, robotization and artificial intelligence (see Coeckelbergh 2020; Müller 2021). What imaginations vis-à-vis digitization processes are discernible in pop music records? A particular emphasis will be on the utopian and/or dystopian orientation of pop musical works with regard to the onset of digitization and what was once fashionably called “cybernation” (McLuhan 1964, 347), or the implementation of computerized automation processes.

In particular, the article will identify and analyze popular musical productions from the late 1960s throughout the 1990s, roughly those defining three decades that paved the way for what we now experience as the culture, economy, technology, and politics of digitality (see Stalder 2016). Thus, the article will give an outline of the development of arguments surrounding these phenomena, largely focusing on the textual and sonic components of relevant pop musical tracks and/or albums, and their wider cultural context (see Machin 2010). However, as part of the material product bundle that customers were able to buy in stores, the article will consider cover artwork as well, at least in passing. Needless to say, what follows will be a) more or less experimental and cursory, i.e., attempting to discuss the feasibility of its argument, and b) work from the vantage position of hindsight that, written decades after the release of the musical works under scrutiny, sees intricate meaning and makes “connections and comparisons” (see Bayly 2004) where contemporaneous actors once possibly could not—a standard problem of historiography and macro-level cultural analysis.

Records as Documents of a Historical Situation

Outside of live performances, popular music is handed down and distributed by way of documents, i.e., through recorded discs, tapes, data files, sheet music, or filmic recordings. Like any work of art, records capture the mood of their contemporaneity. They are of the day and for the day, but at the same time, their contents fixed for posterity, records transport messages to the future in which they can eventually be dug up as records of the past. The question posed by Mark Greif, “How should it really ever be possible for pop music to incarnate a particular

1 The author would like to thank the two anonymous reviewers for their helpful criticism and suggestions, not all of which could be incorporated here for reasons of space and scope. This would have to be dealt with in a book. The author is particularly grateful to one reviewer for pointing out three albums that otherwise would have been overlooked, or had been omitted from the draft manuscript.

historical situation?" (Greif 2016, 100), remains valid and will inform this article throughout. Outcomes, however, will be tentative at best.

From the perspective of the sociology of knowledge, pop records may be read as documents, or texts, of their own process of formation in a specific historical or social situation. Following up on the general approach of Ralf Bohnsack's (2011) documentary method, which is modelled after Karl Mannheim's (1936) concept of the sociology of knowledge and art historian Erwin Panofsky's (1955) iconographical–iconological method of interpretation, it can be posited that human-made artifacts reflect the cultural moods, practices, and orders of power that had been suffusing a society at a given moment in time—ideas, ideologies, discourses, fashion, design and gadgetry trends, modes of behavior, fears, hopes, and utopias, or the conspicuous lack of them. Mannheim places special emphasis on the figuration of utopias, or "situationally transcendent ideas" that include "not only wish-projections" (Mannheim 1936, 237) but, in a reverse perspective, projections of fear and fright as well. We may well call the latter dystopias, or negative utopias. The focus of this article will be on such projections, as flimsy as they might indeed be.

As the aim of this article is to point out and scrutinize the utopian and/or dystopian orientation of works of pop music, it will be important to remind ourselves of the fact that their elements of meaning—contained in musical and sonic properties, lyrics, sleeve artwork, liner notes, video images, etc.—are not necessarily out in the open; rather, we need to understand them as manifestations of "underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion [...] condensed into one work" (Panofsky 1955, 30). Panofsky calls these elements "symbolical" values "which are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express" (ibid., 31). It is in that 'something else' that a new or redefined worldview appears. From the perspective of the sociology of knowledge, therefore, it is the researcher's task to "determine when and where the world presented itself in such, and only in such a light to the subject that made the assertion, and the analysis may frequently be carried to the point where the more inclusive question may be answered, *why* the world presented itself in precisely such a manner" (Mannheim 1936, 296).

Taking up this cue, we might say that pop music records can be analyzed as documents of an essence of their producers' worldview in the first place, their social milieu, or the period in which production had taken place, even though typically the producers will not be consciously aware of this worldview while simply doing their job. As so often these dispositions may only become apparent in retrospect by way of a reconstruction: when revisiting albums years or even decades after their commercial release. The order that then reveals itself in hindsight is compatible with the concept of habitus that Pierre Bourdieu elaborated in partial recourse to, *inter alia*, Mannheim and Panofsky. It is to be understood as an analysis of the structural and framework conditions of particular actors, and their actions, in society (Bourdieu 1989, 169–74; Bohnsack 2011, 30–33). Society inscribes itself into the habitus with all its mostly unconscious and often unquestioned patterns of behavior and evaluation. Habitus is a form of embodied social dispositions (Bourdieu and Wacquant 2013, 160; Bourdieu 1989, 467) which appears as both the producer and product "of a modus operandi that is based on atheoretical knowledge [...] of *incorporated*—so to speak: *automated*—practical action" (Bohnsack 2018, 207). This modus operandi needs to be excavated, extricated and explicated, not unlike the work of

an archaeologist, by employing reconstructive methods of the social sciences that seek to dig up, as it were, documents from the past and interpret them with the help of today's knowledge.

The sample of tracks and albums used for this article mainly relies on a database search employing the social networking and e-commerce site Discogs.com (2021) using keywords such as "digital," "digitization," "cyber," "computer," "robots" and variants thereof. The sample is neither representative nor fully exhaustive. Taking into account pop artists only, it excludes fringe acts and avant-garde works for reasons of attempting to focus on popular imaginations. Oversights may not be ruled out entirely as not all releases inherently relevant for this article will necessarily show up in a keyword-based query.² By the same token, the author has been able to identify relevant works based on personal knowledge gained from 40+ years of serious record collecting and its related social practises of sharing information (see Bartmański and Woodward 2015; Shuker 2010).

In presenting its line of argumentation, the article proposes four phases of pop music's coverage of digitization and cybernation: an early phase (*ca.* 1967-77) which seemingly laid the grounds for a largely dystopian perspective; a subsequent phase of pop music's ambivalent visions of possible digitized futures while early home computers were gradually becoming household items (*ca.* 1978-82); followed by more than a decade of largely dystopian perspectives taking root in pop music (from *ca.* 1982 well into the 1990s); the century eventually ending in a spirit of dystopian vagueness as to pop music's dealings with the large-scale spread of computers, the Internet and other digital tools after *ca.* 1995. Over the course of its presentation, the analysis will concentrate on four exemplary works of pop music—concept albums by the Alan Parsons Project, Kraftwerk, and Radiohead—and look at how these productions organize their imaginations of the impacts of digitization and cybernation, what they focus on, how they formulate their arguments, and what their legacies are. However, to ground these documents in the wider discursive trajectory of the field, the article will reference other thematically relevant albums or tracks and, if appropriate, literary and filmic sources as well.

Pop Music Dealing with Digitization

Overview

Digitization can be easily identified as one of the defining processes of high modernity and a subsequent technology-infused "metamodernism" (van den Akker and Vermeulen 2017), or "high-speed society," characterized by acceleration processes (see Rosa and Scheuerman 2008). After the introduction of early prototypes of computers in the 1940s, data processing and attached processes of automation, or cybernation (McLuhan 1964, 347), developed into a staple motif of science-fiction literature and movies from the 1950s onwards. They became a visible reality with large-scale applications of automated work processes in the 1960s and the (still limited) arrival of early home computers in the 1970s (see Balzer 2019, 414), later to become more widespread. The Internet, a network of interconnected servers, was launched ex-

2 Discogs.com is not meant to be a research tool and its search functions have flaws. In addition, visual components of albums such as cover artwork are not searchable at all. On the other hand, the database's algorithmic structure yielded relevant hits previously unknown to the author. To what degree these search results would be reliably replicable on third-party computers, however, remains to be seen.

perimentally in the late 1960s, only to gain large-scale attention and to become a market force in the mid-1990s. In its transmogrification as the World Wide Web it has been revolutionizing the way we live, work, shop, interact, and define ourselves over the course of the past 20 to 25 years (see Castells 2010; Gardner and Davis 2013; Puschmann and Pentzold 2021; Stalder 2016). Digital technology has, over time, also profoundly changed the ways in which music is being produced, distributed, and consumed. The invention of the analog synthesizer in the 1960s, followed by sequencers and fully digital instruments in the 1970s, paved the way for various genres of electronic pop music (see Pinch and Trocco 2002; Stubbs 2018).

A considerably large share of popular music these days actually never leaves digital circuitry: from its recording on a data-storage system using digital instruments and sound-processing tools via its all-digital mixing and mastering through its platform-based selling or sharing all the way to its consumption via smartphones and other computerized gadgets, large or small (Bartmański and Woodward 2015, 102; Eriksson et al. 2019). But how has pop music envisaged these cultural trends in the heyday of its industry when selling large numbers of physical units—records and tapes—was still the norm (Bartmański and Woodward 2015, 15–20), and when the disruptive threats of digitization seemed almost unthinkable? This timeframe—roughly speaking, the late 1960s throughout the 1990s—may be called the early phase of popular ideas about digitization. One might expect to find a vast body of works dealing with these topics in pop music, but actually that is not the case, and most of these works are vague in their treatment of the matter, as will be shown. This is of course only surprising when viewed from the vantage perspective of later decades—the now widely established and popularized concept of “digitization” simply was not as firmly rooted back then as it is now.

The early Years: Dystopia in Formation (1967–77)

This article’s journey through pop music’s subdued awareness of (what we today call) digitization starts in 1967. Jefferson Airplane, on their second album *Surrealistic Pillow*, appear as one of the first rock acts to mention digitization, at least in passing. The lyrics to the album’s final track, “Plastic Fantastic Lover,” contain the lines “Data control and IBM / Science is mankind’s brother” in the context of a rather psychedelic critical reflection on modernity and progress as was *en vogue* at the time. Technology corporation IBM (*International Business Machines*) was perceived to be at the forefront of technological innovation then, for good or bad, and had a few years earlier been popularized by one of Marshall McLuhan’s deadpan observations that were to become part of the canon of media studies: “When IBM discovered [...] that it was in the business of processing information, then it began to navigate with clear vision” (McLuhan 1964, 8). A theorist warmly received by the hippie movement (Perry 1984, 262), McLuhan inspired, and continues to inspire, speculative thinking about technology. In cinemas worldwide around that time, computer “HAL” (just a one-letter shift from “IBM”) was plotting to exterminate humans in the movie *2001: A Space Odyssey* (1968). Artificial intelligence appeared to be working against humanity then. It is hardly surprising that David Bowie’s astronaut persona “Major Tom” was encountering a lone death in space (on “Space Oddity,” 1969) just as, in real life, men were walking on the moon. What frontiers could be reached thence? The sentiment of a technological tipping point was exploited by duo Zager and Evans’ 1969 hit “In the Year 2525 (Exordium & Terminus),” a song topping the charts around the time of the Apollo 11 moon landing, which somehow marked a peak of technological bravado (see Balzer 2019, 11–29). The Who’s creative mastermind Pete Townshend was developing a science-fiction rock opera

at the time, “Lifehouse,” that was set to feature a kind of matrix or universal grid which “could be plugged into and which could connect individuals from across the globe. It was the sort of idea [World Wide Web inventor] Tim Berners-Lee would develop 20 years later in reality” (Buckley 2012, 163; see also Wilkerson 2009, 146–152). Two songs from the abandoned project, “Baba O’Riley” and “Won’t Get Fooled Again,” eventually released on the album *Who’s Next* (1971), featured minimalistic keyboard-based arpeggios as intros that sound as if they had been generated by an early computer (see Pinch and Trocco 2002, 293). Set against lyrics dealing with youthful revolt, directionlessness and defeat, they feel like a utopian idea turned negative. Two years later, the Who would claim that “in the battle on the streets / You fight computers and receipts” (“Helpless Dancer”), this time on their rock-operatic interpretation of dissociative identity disorder and social struggle, *Quadrophenia* (1973). It seems like the overall view towards new technologies was caught between the hopeful and the frightful.

Remnants of late 1960s psychedelic technological utopianism, however, can be found on German synthesizer pioneer Klaus Schulze’s all-instrumental album *Cyborg* (1973), a forerunner of progressive electronic music. The title distinctly quotes the idea of technologically enhanced human beings (cybernetic organisms) earlier popularized in science-fiction stories. “As the album title suggested, Schulze saw himself as a man-machine playing a hybrid of acoustic and electronic music” (Adelt 2016, 103). The musician had in fact been inspired by Frank Herbert’s (1966) science-fiction novel, *Destination: Void* (see Lux 2020, 66). Schulze’s *Cyborg* consists of four pieces filling one album side each and has been aptly described as “esoteric music of pulsing twittering electronics” (Freeman and Freeman 1996, 169). The album’s liner notes refer to “a half electronic, half organic existence, [...] waiting at the gates of the acoustic psychotropic drug for the millennium of its birth!” (trans. O.Z.)—at a time when such psychedelic phantasmagoria was already outmoded. However, the album title’s semi-reference to cybernetics is instructive. This discipline strongly emphasized control and communication: two contextually synonymous terms that continue to shape information technology to this day (Stalder 2016, 83).

While the incorporated stance towards technology, communication and control remained in the realm of hippie-utopianism on Schulze’s *Cyborg*, and was decidedly adversarial on the Who’s *Quadrophenia*, it clearly veered towards Orwellian dystopianism on the Alan Parsons Project’s album *I Robot*, released in 1977, the year of the consumer-market launch of the first home computers. A varied work of progressive, at times discoey rock with symphonic leanings, this release was their first album referencing topics of technology and control. The title is a nod to Isaac Asimov’s (1950) famous short-story novel *I, Robot* but steers clear of the literary work’s original storyline—hence the omitted comma. Title and cover art suggest a focus on robotization, as do the album’s liner notes: “The story of the rise of the machine and the decline of Man [...] and a warning that his brief dominance of this planet will probably end, because Man tried to create Robot in his own image.” In today’s terminology, the songs “look at the danger that may lie behind the uncontrolled development of artificial intelligence” (Ferrua 2015, 81; trans. O.Z.). With data processing already in widespread application and computers beginning to enter offices and homes, robots and computerization were widely debated topics in the 1970s (see Bjørn-Andersen 1980; Mowshowitz 1980; Mumford and Sackman 1975). Popular works of fiction such as by Asimov, Herbert, Aldous Huxley (1932) and George Orwell (1949) had been obviously mined for storylines as well.

Upon closer inspection of the lyrics, the *I Robot* album deals with aspects of a digitized environment that in the early 21st century have become part of mainstream academic debate, such as questions of free communication (“Breakdown”) or thought control and surveillance by unnamed powers that be (“Some Other Time,” “Don’t Let It Show”). The robotic vocoderized vocals on “The Voice” with their Orwellian Big Brother motif is telling in this respect: “Before you run and hide / He’s gonna get you / You got no choice.” A similar topic is addressed by the song “I Wouldn’t Want to Be Like You” where the lyrical perspective meanders between the point of view of a machine talking to a man and that of a man talking to a machine (Ferrua 2015, 85). On *I Robot* we find early lyrical imaginations of the World Wide Web or social-networking sites and their exploitation of personal data in the song “Some Other Time”: “Like a mirror held before me / Large as the sky is wide / And the image is reflected / Back to the other side // Could it be that somebody else is / Looking into my mind?”. These visions of digitization, transformed into rather pompous rock music, reek of dystopia but remain textually ambivalent and vague. Music critic Robert Christgau (2003) pointedly formulated he “might agree that the way this record approximates what it (supposedly) criticizes is a species of profundity if what it (supposedly) criticized was schlock.” We may conclude the critic sighed at the record’s fuzzy superficiality and pretentiousness in its treatment of its subject matter.

I Robot has deeper pop musical traces, though. The opening title track “shares some similarities to Pink Floyd’s ‘The Great Gig in the Sky’ from *Dark Side of the Moon*” (Houle 2013; italics added), an album that was engineered by Alan Parsons (Ferrua 2015, 33, 85) and can be interpreted as a musical reflection of modern life, human existence, madness, dying, and annihilation (see Auxier 2007; Johnston 2007). The gloomy choir near the finale of *I Robot*, on “Total Eclipse,” seems to be “employed to create a stark effect that feels more lifted out of [the movie] *The Exorcist* than science-fiction” (Houle 2013; italics added). It has a forerunner in *Atom Heart Mother* (1970), another Pink Floyd production that Alan Parsons (co-)engineered (Ferrua 2015, 25). The choir from this album’s eponymous side A suite (in its sections “Mother Fore” and “Remergence”) is distinctly referenced by *I Robot*’s “Total Eclipse,” an orchestrated piece with avant-garde leanings. In 1997, a very similar choir motif will be intricately quoted on Radiohead’s album *OK Computer* (see below). Radiohead thus create a musical narrative link to previous productions by other bands.

I Robot’s track “Nucleus,” on the other hand, is “a picturesque piece of analog keyboards, the ones used here were precursors to the digital samplers of the 1980s, washing chords over each other as though waves were crashing down on a beach” (Houle 2013). Similarly, the vocoderized vocals on “The Voice,” already a gizmo in 1970s disco music, prefigured the Auto-Tune sound that started to make inroads into music production in the late 1990s. In a way, *I Robot* connects the dystopian visions of earlier science fiction with later digital sounds (and much later discourses on digital surveillance and control), although sonically the album remains mostly rooted in 1970s modes. The melodramatic, high-concept song production aptly reflects intense fears of domination and control by high technology that were widespread at the time (see Bjørn-Andersen 1980; Mowshowitz 1980; Mumford and Sackman 1975 or, in a German context, Michel and Spengler 1981). The Alan Parsons Project release may be identified as an example of pop music trying to come to terms with conflicts and transformational processes that in their time were often debated under the discursive auspices of fright and gloom; hence its dystopian habitus.

The dystopian disposition embodied by *I Robot* is also exhibited in the almost simultaneous release by hard rock band Queen, *News of the World* (1977), whose cover artwork features the painting of a huge robot chasing, frightening, hurting and killing humans—a close reworking of a 1954 British sci-fi magazine cover by the original illustrator Frank Kelly Freas who thus reinvigorates a “death of humanity” motif (Jaccoud 2019, 136). The tight and intense production mode of the songs reveal the sense of urgency that is similarly present on *I Robot*. However, since none of the Queen album’s lyrics deal with robotization or related ideas at all, this work can easily be identified as a prime example of pop music’s mostly graphic exploitation of a topic that seemed *de rigueur* at the time. In a similar vein, the cover of Black Sabbath’s (1976) album “Technical Ecstasy” features artwork showing two robots copulating on an escalator, another example of contemporary “schlock” exploitation of the robotization topic without further pondering.³ The setting was thus prepared for synthesizer and electronica pioneers Kraftwerk to pick up on these threads. And amidst the peak of rockist culture, the disco wave, and the countervailing phenomenon of punk that were, in different ways, defining pop music at the time, they did.

Ambivalent Visions: Pop Music imagining the Future (1978–82)

German band Kraftwerk’s claim to fame in previous years had been musical explorations of technology and modernity, among them motorways, energy, and railway transportation. On their album *The Man-Machine* (1978),⁴ released in a phase of pop music’s post-disco and post-punk renewal (see Reynolds 2005; Stanley 2013, 481–501), hopes of a more comfortable and convenient modernity, largely relieved of the necessity of manual work, meet up with fears of a dehumanized and totalitarian future. “Kraftwerk’s *Man-Machine* coincided with a particularly high tide of anxiety” vis-à-vis humankind and machines (Stubbs 2018, 231–232).

Three of the six tracks on the album, “Kraftwerk’s artistic centrepiece” (Schütte 2020, 114), most obviously reference the man-machine theme in their lyrical coverage. The opening track, “The Robots,” sets the tone for the rest of the album. The music sounds “like a transcription of a Fernand Léger picture, with its clockwork whirrs and shamelessly visible circuitry” (Stubbs 2018, 226). In the song’s intro and in its bridge, one can hear a machine-like Russian-language interjection, “Ja tvoj sluga / ja tvoj rabotnik” (“I am your servant / I am your worker”). With this motto, also printed on the back of the record sleeve designed in the style of Soviet Constructivism of the 1920s, *The Man-Machine* finds its central theme: an elaboration of the modern condition—robotization and technological progress—in a retro-futuristic setting with visions of futures past (see Schütte 2020, 120–125). In the rather simple, catchy refrain “We are the robots” and the lines “We are programmed just to do / Anything you want us to,” a replacement of the band members by robots is already programmatically apparent. In fact, from 1978 onwards, the group increasingly used robot-like dummies as stand-ins for themselves at their concerts and PR events and virtually perfected this in the following decades, using their dummies as a key brand element. Indeed, Kraftwerk has long since advertised itself as kind of a man-machine that merges humans and technology. The unresolved question of “The Robots” thus is that of the existential mind–body dualism addressed in the lyrics: what is the relationship between human being and the machine? Who is the robot? Who is whose servant? (see

3 I am indebted to one anonymous reviewer for pointing out this album.

4 This article will only take into account the English-language versions of the Kraftwerk albums dealt with here, largely ignoring the fact that German (and sometimes additional) language versions were and are available as well. Parts of the following paragraphs have been loosely adapted from Zöllner 2018.

Zöllner 2018). The speech-synthesized vocals and the machine-like pulsating rhythmic structures of the music provide only few clues.

Another track on the album, “Metropolis,” almost all-instrumental save for an intonation of this one word, glides on with pulsating, repetitive rhythms. It refers to the 1927 German movie of the same name that by then had become a classic. As a dramatic *mise-en-scène* of industrial modernity and an imaginable dystopian future, the film had addressed the possible replacement of humans by machine beings, and the manipulation of humanity (see Nida-Rümelin and Weidenfeld 2018, 61–63; Schütte 2018). Humanoid machines appear as an exploration of the deep-seated fears of technological and social upheaval and dehumanization (see Minden and Bachmann 2000). The track thus serves as another retro-futuristic reference looking at possible futures yet to arrive from the vantage point of a fictitious past.

Kraftwerk’s album closes with its title track, “The Man-Machine,” which repeats the lines “Man-machine, semi human being / Man-machine, super human being / The Man-Machine” with Ralf Hütter’s synthesized vocals stacked over syncopated synthesizer and sequenced rhythmic patterns. Vocally a machinated doo-wop, this track captures the past—the 1950s and 1960s—while pointing to the future (see Buckley 2012, 131). The lyrical arrangement focuses on a “hybrid creature” whose “ontological status lies in an ‘unnatural’ intersection between [...] animate and inanimate, organic and inorganic” (Schütte 2018, 105; trans. O.Z.). The man-machine appears as a new category of beingness. It is not yet clear whether it will remain a controllable thing or grow beyond man as an *Überding* (super thing), eluding human control and ultimately dominating humanity.

The question of how this figuration might evolve remains topical. At its core, the unresolved nature of the questions of domination and dominion forms the habitus of this pop cultural document that negotiates a link between past and present. The ambivalence towards man-machines expressed by the music and the lyrics is in part negatingly dystopian, in part affirmatively utopian. Incorporated by the musicians into their performances and their self-representation, this habitus appears deeply ingrained into an artistic examination of processes of modernization, digitized automation, and social change. This pop cultural product is thus easily recognizable as a document and a narrative into which contemporary hopes and fears about the relationship between man and machine were prominently inscribed around 1978. As such, this document is obviously still relevant in the present, more than 40 years later. The album remains a cornerstone of electro/synthpop and has inspired varied offspring (see Pattie 2011; Stanley 2013, 513–519).

A whole range of acts took up this concept. British Kraftwerk aficionados Joy Division explored the concept of digitality in their post-punk song “Digital” (on the compilation *A Factory Sample*, 1979) only a year later. It seems to draw on a mathematical reading of the word, where “digital” points at patterns of binary digits, lyrically mirroring the distance between the narrator and somebody else—possibly a reflection of the lyricist’s mental instability (“The fear of whom I call, every time I call / [...] I feel it closing in, as patterns seem to form / I feel it cold and warm, the shadows start to fall”).

Similar themes of estrangement can be found on synthpop trio Tubeway Army’s album *Replicas* (1979) which, against a backdrop of seemingly Kraftwerk-inspired sounds (see Buckley 2012, 145), fantasizes about mergers of human and machine beings, replicant-like androids,

technological anxiety, and alienation. Its lyrics are partly based on a science fiction novel by Philip K. Dick (1968) that a few years later would inspire the movie *Blade Runner* (1982). The album's two opening tracks in particular focus on the problem of communication and companionship in a world shaped by technology, much of it sounding like musings about the Internet and social-networking sites of later years. In "Me, I Disconnect from You", the (male) first-person narrator is "waiting by the screen" and "can't recognise [his] photograph" which leads to an estrangement from himself, his disconnecting; he begs to not being "turned off" by the technological self-device. This theme is further developed in "Are 'Friends' Electric?" where, set in a gloomy existentialist mood underpinned by a bittersweet limping synthesizer melody, the narrator bemoans the loss or impossibility of friendship in modernity: can people be shut off, as it were, like electric devices? Friends are constantly referred to in inverted commas, as scare-quote "friends," not unlike the idea of surrogate online companions of later decades (see Turkle 2011; Fuchs 2017, 33–64; Zuboff 2019).

In 1980, the American synthpop band Units took up this thread on their album *Digital Stimulation*. Contemplating the artificiality of modern living conditions and other urgencies, the title track introduces the by now pressing issue of online stalking ("He put the information in the firm's computer / Comparative analysis, he thought he knew her / [...] But afterwards he realized there's no gratification / Without digital stimulation"). By then, alienation and a sense of dread seem to have firmly taken root in pop music's dealings with digitization—at a point in time when digital devices were increasingly being embedded in music production (see Pinch and Trocco 2002, 316–17; Balzer 2021, 300). Testimony to the latter trend is Klaus Schulze's 1980 album *Dig It*, the first electronic album produced almost all-digittally (see Lux 2020, 176–179; Wonneberg 2022, 90). The title of its opening track, "Death of an Analogue," seems like a programmatic statement. A vocoderized voice proclaims: "Analogue is dead / Digital is an automat / [...] One bit for you, one byte for me / [...] What's it like? / It's alright." It feels like ushering in and embracing a new era.

Themes pertaining to life in digitality reached a new high watermark when Kraftwerk revisited their earlier work *The Man-Machine* that had been a source of inspiration for many a performer (see Pattie 2011) and followed up with their seminal album *Computer World* (1981). Jocular in some tracks ("Pocket Calculator"), mostly deadpan in others ("Computer Love," "Home Computer," "It's More Fun to Compute"), this album offers a sonic and lyrical exploration of the digital age from start to end and "predicted the technological future that is our digital present with surprising accuracy" (Schütte 2020, 145)—at a time when only some 621,000 home computers were in use in the United States (Buckley 2012, 164), not to speak of European countries. Kraftwerk's *Computer World* has strongly influenced the sound of 1980s synthpop, electro-funk and subsequent techno and electronic dance music genres of the 1990s and beyond (see Albiez 2011; Toltz 2011); moreover, it may be contended that this album, with all its electronic whizzes and whirrs, has provided an aural archetype of what digitality seems to sound like, as it were.

The album's opening title track, without further ado, proposes an interpretive frame for the emerging data-driven world by listing institutions of state and business power: "Interpol and Deutsche Bank / FBI and Scotland Yard." In decades to come, some of these name checks would need to be replaced by other institutions (most likely *Alphabet*, *Meta*, the *National Security Agency*, and others), but Kraftwerk's dry analysis aptly summarizes what the 'computer world' is about: "Business, numbers / Money, people." It is a crisp prediction of the data econ-

omy and the “surveillance capitalism” (Zuboff 2019) of later days. The track “Numbers,” a “pumping proto-techno” piece (Schütte 2020, 144), reinforces the global nature of this nascent power structure by contrapuntally vocalizing numerals one through eight in various languages, adding friction and suspense, whereas the segueing closing track of the vinyl version’s side A, “Computer World 2,” a reworking of the album’s opener, delivers a calmer, harmonically balanced musical vision of the effects of home computing and the emergent global datasphere. The song, however, “dissolves into some sort of frightening new space” by having various tracks of computerized voices read out something that resembles “an anarchy of binary code” (Buckley 2012, 167). It sounds sinister indeed.

Computer World’s side B offers three thematic narratives that in 1981 sounded like fancy stories from the future but have by now largely come true. First of these is a musing on (what today is called) online dating, “Computer Love.” What is now a common practise for many—“data dates” as the lyrics call them—seemed like a far-fetched fantasy in 1981. The song anticipates the emptiness of modern life and sentiments of unfulfilled romantic longings in the verse lines “I don’t know what to do, I don’t know what to do / I need a rendezvous, I need a rendezvous.” The gadget making such interactions possible finds coverage in the subsequent song, “Home Computer.” With only two lines of lyrical content (“I program my home computer / I beam myself into the future”), sung against a background of relentless, unforgiving rhythmic and melodic structures, the track conveys the drudgery of sitting at home and feeding something into a technical device, but also points out the positive returns one may earn from this, namely being able to imagine alternative futures or designs for living.

The album closes with a track in which only one line is enunciated by a computer voice: “It’s More Fun to Compute”—tellingly the only track that has an English title even on the album’s German version, *Computerwelt*. It seems like Kraftwerk really wanted to make this one point clear. This is a statement, though one cannot be sure about its sincerity given the band’s playful treatment of the computerization topic throughout this album—and the fact that it was recorded solely “with analogue equipment, but this only underlines its visionary power” (Schütte 2020, 146). The title probably references a 1960s pinball machine that lured prospective players with the inscription “It’s more fun to compete!”⁵ If we follow this line of interpretation, Kraftwerk’s song title juxtaposes a core mantra of capitalism and the developing era of home computing, thus foreshadowing the development of the digital age. The album’s stance toward digitality is, however, somewhat ambivalent: “lost on many was that the album was as much a warning about the dangers of a ‘computer world’ as it was a celebration of the micro-technology that had brought computerisation into people’s everyday lives” (Bussy 1993, 114). But listening to *Computer World* decades later, “we hear the visionary image of a bright future that our present reality has never managed to live up to” (Schütte 2020, 147), as one commentator notes. The album somehow predicted “accurately that surveillance culture is here to stay” (Buckley 2012, 165). Kraftwerk’s perspective on technology, despite their fascination with it, seems to be underpinned by a “kind of melancholia” and “a romanticism and poetic transfiguration of the developments in technology and information sciences” (Leloup 2021, 24; translation O.Z.) that is still lingering on.

Later in 1981, the Police’s highly successful album *Ghost in the Machine* seemingly mimicked *Computer World*’s perspective on computerization. However, it did so mainly via its title and

5 A photograph of a pinball machine with this inscription, taken in 1960s West Berlin, is documented in Larsson 1998, 157. It is likely that this appliance was available in West Germany as well when Kraftwerk band members were in their youth.

sleeve art, the latter showing the three band members' heads as stylized pocket calculator-inspired display graphics on the front cover and close-up photos of a circuit board on the inner sleeve. The album's title seems to reference Arthur Koestler's (1967) eponymous philosophical work on mind-body dualism, a theme already implicitly picked up by Kraftwerk on *The Man-Machine* three years earlier. Yet it appears as a perfect fit for the decade of peak angst—with its widespread fears of war, nuclear annihilation, economic decline, deindustrialization, environmental destruction, and technologically enhanced state surveillance—that was just starting to unfold (see Balzer 2021, 22). Against this backdrop, the Police's album is more about a rising consciousness of globalization and "Spirits in the Material World," as phrased in one of the songs, than truly about digitization. The track "Rehumanize Yourself" appears as a critique of the degrading effects of technology already touched upon by Kraftwerk's *Man-Machine* album. Only one track on the Police release seems particularly prescient about future impacts of an interconnected digital world. The urgently repeated chorus of "Too Much Information" stipulates the idea of a world coming closer together but not sharing much in the way of useful knowledge: "Too much information running through my brain / Too much information driving me insane." Social media users of later decades will be reminded of this long-established media cliché by the popular short-hand moniker "TMI." Or, to put it bluntly, "Computers Are Stupid," as Spliff opined on their album *85555* (1982), obviously placing undeserved mental capacities onto a technical device, thus shunning further debates.

The Firm Grip of Dystopianism (1982 into the 1990s)

The 1980s were a key decade for the widespread implementation of digital technology both in music production, distribution and society at large (see Castells 2010, 5–13; Denk 2002; Nassehi 2019, 72–77). 1982 saw the market launch of both the Commodore C64, one of the first affordable and popular home computers, and the compact disc (CD), a digital data carrier that was meant to phase out the vinyl record which had been introduced in the late 1940s (see Bartmański and Woodward 2015, 6; Byrne 2013, 129; Devine 2019, 81–128; Lux 2020, 176). At least throughout the 1980s, CDs felt like tokens of high technology. However, surprisingly few pop music productions at the time covered the transformative process towards digitality that was unfolding.

Electro-funk pioneer George Clinton had little to say regarding digitality in the lyrics to the title song of his album *Computer Games* (1982) whose line "May I invade your space?" was probably influenced by experiences of contemporary screen games and, in a wider sense, the exploration of new frontiers. Around the same time, the Alan Parsons Project reiterated their *I Robot* perspective on surveillance and control by machine entities on the eponymous title track of their 1982 album *Eye in the Sky*, one of the first albums to point out, on its liner notes, that it had been mixed and mastered digitally. Again, the lyrical treatment of the topic, partly drawing on a sci-fi novel of the same name (see Dick 1957), is rather vague: "I am the eye in the sky, looking at you / I can read your mind." In the words of the composer/producer, the song deals "with the fact that we can never feel comfortable, we will always be watched. [...] There is no such thing as privacy anymore" (Alan Parsons quoted in Ferrua 2015, 135; trans. O.Z.). Amidst a general climate of Orwellian Big Brother anticipation and dread—the year 1984 of *Nineteen Eighty-Four* fame was nearing—US band Styx, on their rock-operatic album *Kilroy Was Here* (1983), had a hit with "Mr. Roboto," a commentary on digital technology, robotics, fears of globalization and surveillance, and the modern condition ("You're wondering who I

am [Secret, secret, I've got a secret] / Machine or mannequin / With parts made in Japan / I am the modern man"). Styx at first present the hegemonic view favoring technology ("I'm not a robot without emotions / I'm not what you see / I've come to help you with your problems / So we can be free / [...] I need control / We all need control") before they eventually debunk this sloganeering as deceitful and point out its inherent dangers in the form of a morality tale ("The problem's plain to see / Too much technology / Machines to save our lives / Machines dehumanize"). Where Kraftwerk may have been ambivalent, Styx were straightforward in their dystopian vision. But apart from this influential pop musical statement, it could be argued that the technological advancements of digitization were becoming so commonplace during the 1980s that they turned into a proverbial elephant in the room: conspicuous and looming large for all to see but unspeakable and thus overlooked—or at least this is how it appears in hindsight.

Synth pop outfit *Orchestral Manœuvres in the Dark's* album *Dazzle Ships* (1983) is telling in this respect. Inspired by camouflage paint patterns on World War I ships and for the most part dealing with analog tools and technologies (telegraphs, telescopes, radio signals), and incorporating a few hints at modern science ("Genetic Engineering"), this album full of bleak melancholy is dazzling in more ways than one: it is almost in denial of digitization which was already firmly establishing itself at the time—not least in the music industry where, in addition to the introduction of the CD, new digital production tools had started to change the course of business. The *Dazzle Ships* liner notes refer to "ROBOTICS a SCIENCE / *frankenstein's* monster," though no further explanation is given. Expressing a retro-futurism not unlike the one Kraftwerk had displayed on *The Man-Machine* five years earlier, with all its yearnings for eras past, and despite its almost ostentatiously modernist stylistic appearance, *Dazzle Ships* seems like a commentary on its contemporary present, which was a time of increasing conservatism and nostalgia in Western politics as well as in pop music and other cultural domains (see Balzer 2021, 284). With McLuhan (1964, 43) we may interpret this negligence of the present as a "blocking of perception" in the context of "irritating pressures" in an "overheated" debate, struggling to come to terms with innovation. "So it is in our social lives when a new technology strikes [...]" (ibid., 67).

In philosophical terms we might call this elephant-in-the-room avoidance of directly addressing transformational processes a form of passive nihilism. The latter can be defined as a habitus of negation and denial of essential aspects of human life or social organisation—such as when new technologies arrive in the present that might most likely have an impact on the way people think, live, and work in the future. Avoiding such reflections, as necessary as they might be, is akin to seeing "in the future the past of the present," which in turn is tantamount "to let the future become the past without ever having been present," as Nolen Gertz (2018, 15) puts it. On the other hand, musicians and music producers surely cannot be expected to act as analytical futurologists. Jazz/funk artist Herbie Hancock was almost a clairvoyant in this respect when he released his Album *Future Shock* in 1983, the title referencing Alvin Toffler's (1970) famous book of the same name that, in an almost McLuhanite way, dealt with the stress caused, both on individual and societal levels, by technological change and disruptions. In line with the hypothesis of avoidance, it is telling that Hancock's album is for the most part instrumental; its few lyrics only go so far as to see a "future shock" by way of traditional topics of alienation and social struggle that could have been found on soul records of the late 1960s or early 1970s in a similar fashion. Sonically, however, Hancock's *Future Shock* felt like the future

indeed: disruptive, dense, and stressful. Electro funk act Robotron 4, produced by John Davis of Milli Vanilli fame, seemed to follow the path outlined by Herbie Hancock's sound patterns on its only release, the maxi single "Cyborg 203" / "Electro-?" (1984). Despite a futuristic cover artwork displaying a computer type font and an electrical circuit diagram, the sparse vocoderized lyrics hardly carry a message.⁶

The highly anticipated symbolic year 1984 saw the movie *1984* reimagining Orwell's classic political-technological dystopia with a title song by the Eurythmics who framed it as a "Sex Crime (Nineteen Eighty-Four)." The same year also witnessed actor Arnold Schwarzenegger famously portraying a cyborg programmed to destroy humanity (in *The Terminator*). At around the same time, computers were increasingly entering living rooms and office cubicles by way of game consoles and word processors (see Balzer 2021, 166–93). People were beginning to admit these new devices into their lives—with youthful joy or adult scepticism, or both. Funk act Zapp cheerfully focused on the merits of falling in love with online images on their track "Computer Love" (1985), emphasizing the liberating aspects of digitization: "Computerized, digital love / [...] To share in my computer world, my computer world / I no longer need astrology / Thanks to modern technology"—a rare example of pop music fully embracing digital technology.

Around the same time, US metal act Queensrÿche in one of their songs, "Screaming in Digital" (1986),⁷ similarly explored the nature of humans acting as if they were software: "I am the beat of your pulse / The computer word made flesh. / [...] Don't turn your back on me / Or you might find that your dreams / Are only program cards." But overall, while recording, mixing and mastering in digital mode became a common practise, and studios added more and more digital instruments such as synthesizers by Casio, Korg, and Yamaha, as well as production tools like samplers to their equipment during the 1980s and 1990s (Adelt 2016, 87; Pinch and Trocco 2002, 316–17), thereby practically turning the studio into an instrument in its own right (see Bartlett and Bartlett 1992; 2016; Byrne 2013, 133–41; Hegarty and Halliwell 2022, 293–94), the increasingly everyday nature of digitization made many producers of popular music turn a deaf ear, as it were. Fittingly, a US hip-hop/funk act formed around 1990 (and active into the late 2000s) was called Digital Underground, but the outfit's sampling-heavy songs hardly covered broader topics of digitization at all.

Dystopian Vagueness (1995 and onwards)

There was scant musical coverage of digitization during the remainder of the 1980s, despite widespread adaptations of digital technologies in the pop music industry that, artistically speaking, resulted in new musical genres such as techno, house, electronic dance music, and a whole range of new sonic possibilities. But apart from odd releases mostly in niche genres, pop music hardly covered these transformational processes. In subsequent years, with digitization becoming more visible in daily life, best-selling books like the euphoric *The Road Ahead* by technology entrepreneur Bill Gates (1995), *Being Digital* by Nicholas Negroponte (1995), and *Life on the Screen* by Sherry Turkle (1995) were popularizing visions of the future of information society. In such a context, digitization did indeed become palpable for a larger number of people, accompanied

6 Given the fact that the maxi single was released by a West German record label, it could be mused whether the act's name was a nod to East Germany's state-owned manufacturer of computer gadgetry and software, VEB Kombinat Robotron, founded in 1969.

7 The author would like to thank one of the anonymous reviewers for pointing out this song.

by an upsurge in affordable Internet connections and cellphone sales (see Castells 2010, 45–53; Standage 2013, 222–28). Email and websites still felt high-tech then and were gradually becoming everyday tools while mobile telephony injected ubiquity and permanent connectivity into people's lives. In a wider perspective, what one could witness was the establishment of a society bent on knowledge, information and communication as commodities.

Riding the zeitgeist, German indie-rockers Tocotronic released an album with the sloganeering title *Digital Ist Besser* (Digital Is Better) in 1995, but not even the title song carried any specific reference to anything remotely digital. It was a prime example of buzzword-dropping as would be typical of other releases at the time. 1996 saw a highly successful album, *Travelling Without Moving*, by funk/acid jazz band Jamiroquai that contained a hit song titled "Virtual Insanity." Vaguely referencing the emerging buzzword 'virtuality,' this catchy track at least looked at possible futures ("Futures made of virtual insanity") and "useless twisting, all the new technology," but without any direct reference to digital modes. Another track on the album, however, takes up the topic of digitality, at least to some extent. Punningly titled "Didjital Vibrations," it is almost fully instrumental and has no discernible lyrics: a didgeridoo underlying its rhythmic-harmonious pattern inspired the track's title. 'Digital' was obviously no more than a catchphrase when "computer-mediated communication was a small affair of a few hundreds of thousands of devoted users" at the time—worldwide, that is (Castells 2010, 386).

Drum and bass act Goldie featuring KRS One released a track named "Digital" in 1997 on which, side by side to the usual grandstanding emceeing, one hears of "UK drum 'n' bass all in your face / Got to represent UK up in this place / Representing like the Internet / All the way from New York City down to your motherfucking set." That new fashionable device, the Internet, had obviously made its way into the lyrics, but the discourse did not get more profound than that, however. Another drum and bass outfit, Roni Size / Reprazent, produced a track equally called "Digital" the same year, on their album *New Forms* (1997). With its relentlessly pumping beat and finely-tuned electronic whirrs, it indeed sounded like a dancefloor reimagination of Kraftwerk's *Computer World*. The garbled vocals vaguely refer to manipulation, isolation and hiding somewhere—perhaps a counterreaction to expectations of constant availability and visibility in the digital arena (a.k.a. the Internet) emerging then. It was a shape of things to come.

One of the best-selling albums of 1997 was the Prodigy's *The Fat of the Land* (see Larkin 1998, 30). Full of massive big beats, pumping rhythms, abrasive soundscapes and lyrics frequently charged with aggression and doom, it felt like shouting out at the future. The album equally looked at the past by intricately quoting, on the instrumental track "Climbatize," the Who's famous synthesized organ intro from their 1971 hit "Won't Get Fooled Again" mentioned earlier. One song from the Prodigy album, "Diesel Power," interestingly juxtaposes metaphors of the outgoing 20th century so strongly dominated by fossil energy sources ("diesel") with sketchy musings on the emerging data era: "Yo, I used to check out lyrics upon the format / Build with skill with technique. Computer A-DAT / My lyrical form is clouds on your brainstorm," later on followed by technology-themed buzzwords such as "Mono 706 / 8073421 / Robot sonic." As unspecific as they are, such lyrics seem to fit in with the idea of a new language for a new environment, accompanied by overwhelming sounds that quoted the past and yet seemed like they were set to shatter previous concepts of music. Following McLuhan's probing of "hybrid

energy" (1964, 48–55), it could be posited that the Prodigy album reflects the fusing, or clash, of old and new technologies which results in almost violent new forms indeed.

Arguably one of the most memorable pop musical works touching upon the topic of digitization while this trope still felt fresh is Radiohead's *OK Computer* (1997). The album "is thematically linked as a series of meditations on the state of the individual in a highly technologized consumer society run for the benefit of a small group of its members" (Hegarty and Halliwell 2022, 294). Progressive rock laden with lots of gimmicky effects, "distorted guitars and eerie atmospherics" (Larkin 1998, 24), *OK Computer* is suffused by an almost incessant wall of sound. This appears as a sonic expression of overwhelming rendered by way of a multi-track recording with (much of the time) all faders set at maximum, not unlike the contemporary Prodigy album. The lyrics convey a dystopian mood of personal loss, surveillance, dread, looming threat, and control, but strangely contain nothing explicitly on digitization—in fact, the album's sleeve artwork and the font of the printed lyrics are "probably the most explicit use of the computer of the title" (Griffiths 2004, 80). Except for its pomp and fanfare, *OK Computer* doesn't sound much like an album from the digital age at all. "A more accurate, if rather academic title might be: 'Domesticity, Transport, and Human Freedom'" (ibid., 84). The album's transportation motifs in particular may "stand as the paradigm for the increasingly decentered individual who is manufactured as a by-product of capitalist informatics" (Hegarty and Halliwell 2022, 295), and is never free.

The song "Paranoid Android," a dissonant triptych, reminisces about "the crackle of pig skin / the yuppies networking," possibly a reference to then fashionable bespoke versions of the Filofax organizer wallet, a forerunner to the culture of online profiles and networking eventually taken up by social media (see Balzer 2021, 345), thus linking the 1990s with later decades. In a similar vein, "Karma Police" muses on surveillance techniques of unnamed powers that be but may be interpreted, in hindsight, as a prefiguration of the endless cycle of social media interactions and their hollow rewards that are so typical of the Internet age ("I've given all I can / It's not enough / [...] This is what you get when you mess with us"). The most prescient track on *OK Computer*, however, is the pivotal "Fitter Happier," placed in the middle of the album's CD version with its title printed in smaller font on the back cover, thus marking it off as holding a special position in the album's track list. Against an assembled, sizzling electronic soundscape, it features a computer voice—the only such prominent use of this device on the album—that matter-of-factly reads out slices of contemporary life under the conditions of constant competition, marketization, and the transformation of humans into a commodity: "Fitter, happier, more productive / comfortable / [...] Now self-employed / Concerned (but powerless)." The way the computer voice enunciates these ideologemes of a new capitalism (see Boltanski and Chiappello 2007; Zöllner 2015) leaves no doubt that there is (seemingly) no alternative, just as neoliberal thinking has relentlessly been teaching constituencies since the 1980s: "No chance of escape," as the computer voice tells us in an almost paranoid fashion which results in "an increasing sense not just of depersonalization but of dehumanization" (Rose 2016, 44). In this context, it seems fitting that the CD version of *OK Computer* features "a stick-figure version of the businessmen on the cover of Pink Floyd's *Wish You Were Here*" (1975), as Hegarty and Halliwell (2022, 295) attentively point out. It is rendered like a corporate logo on the disc itself, in various forms within the CD booklet, and underneath the liner notes next to the scribbled statement "No data." Thus, the Radiohead album, just like the Pink Floyd production it alludes to, reeks of "alienation, social anxiety, and the escalating oppression from an expanding

corporate dystopia" (Klosterman 2022, 207), intensified by the vocalist singing "as if he was in the foetal position" (Stanley 2013, 714). Much of *OK Computer* sounds like an angst-ridden threnody bemoaning the transition to a new, less desirable era.

The eerie gloom of *OK Computer* is further exhibited by the use of a (presumably mellotroned) background choir on "Lucky" that strongly invokes the choirs found on Pink Floyd's "Atom Heart Mother" suite (1970) and on the Alan Parsons Project's "Total Eclipse" near the finale of the album *I Robot* (1977), two classic works discussed above that Radiohead appear to be quoting, thus adding to the dystopian dread of *OK Computer*. Radiohead's track "Exit Music (For a Film)" even seems to contain "a diseased version of Pink Floyd's 'Breathe' reprise [...] of 'Time' from *The Dark Side of the Moon*" (Hegarty and Halliwell 2022, 295), which—if we follow this interpretative angle—would indicate a dystopian state of existence, either individually or socially, that is "shorter of breath and one day closer to death," as the Pink Floyd lyrics state.

"Lucky," the penultimate track on *OK Computer*, deals with feelings of grandiosity, or delusions of grandeur so often exhibited online nowadays, that may or may not result in catastrophe: "I'm your superhero / We are standing on the edge." This final line might indeed be "the album's fundamental message" (Rose 2016, 145). The question is just what edge in particular the lyrics refer to. The song's background choir motif, earlier introduced on "Exit Music (For a Film)," is repeated on the ensuing track, the album's finale, "The Tourist," that with great urgency tells a man and an idiot, both unspecified, to "slow down," thus tackling the acceleration of modern life—an issue that has become even more pressing under the conditions of digitality (see Rosa and Scheuerman 2008; Burkeman 2021). "Where the hell I'm going?", the song asks, thereby musing on a possible lack of direction in modern society.

Radiohead's and *OK Computer*'s strength seems to lie "in their ability to represent the feeling of our age" (Greif 2016, 109), or what we might call its habitus. Needless to say, other releases from circa 1997 focused on other topics and followed other musical and lyrical paths, and any history of pop music will list quite a few of them (see Stanley 2013, 679–730). In retrospect, however, *OK Computer*'s enduring quality seems to lie in pointing out "what 1997 felt like" (Griffiths 2004, 114). Its message might be, "in both words and music, [...] that anyone might have to become partly inhuman to accommodate the experience of the new era" (Greif 2016, 109). Since *OK Computer* was, paradoxically, a not-too-electronic sounding rock album, Radiohead took the logical next step and delved into computerized electronica on their next album, *Kid A* (2000). Trying to make up artistically for what *OK Computer* did not deliver, employing relatively avant-garde electronic experimentation rather than the rockist idiom, this follow-up work "unfolds exactly as the Internet does. It is obscure and inexplicable [...], offering no context outside of our own personal biases, opinions, and limited consciousness. And yet ... we understand it intuitively" (Hyden 2020, 153). *Kid A* thus fulfills the promises of *OK Computer*, but in a certain way offers an interpretive frame for nearly all the pop musical works mentioned in this article: "There are no slogans on *Kid A*, only non sequiturs. And yet it *feels* political, and that *feeling* informs how the songs are perceived" (ibid., 154).

The frequently dystopian vagueness of the songs and their lyrics, their ambiguity and undecidedness, expose their inherent nihilistic tendencies. This nihilism, identifiable as the habitus of the Radiohead albums discussed here, may be rooted in "orgies of feeling" (Anker 2014), an "Ausschweifung des Gefühls" as Nietzsche (1988, 92) originally put it, that are so typical of life in digitality. People nowadays are fed an overwhelming abundance of emotion and affect by

way of mediatized political melodramas that deflect from analytical thinking (see Anker 2014); in addition, all those baby photos, cat videos, holiday pics and inflated personal profile pages that fill screens and social networking sites seem like displays of the essence of one's (digital) existence, but primarily act as fodder for engagement with social media corporations collecting and capitalizing increasing amounts of data about their users (see Gertz 2018, 155; Zuboff 2019). Radiohead sonically and lyrically foreshadowed the emotional attachments linked with these developments just before Google and Facebook *et al.* (in 1998 and 2005, respectively) became household tools, and algorithms would be monitoring and exploiting people's most intimate details, leaving people "Fitter, healthier and more productive / A pig / In a cage / On antibiotics," as the eerie computer voice on "Fitter Happier" threateningly promises. Still in the late 1990s, "[y]ou could be alone on purpose, even in a crowd" (Klosterman 2022, 337), with no social media feeds or smartphones ubiquitously accompanying, connecting and reading their users via their data. This would change quite soon.

Conclusion

This article has attempted to reconstruct how works of pop music capture the mood of a particular period by identifying the documents' habitus, the mostly unconscious and unreflected patterns of behavior and evaluation, *vis-à-vis* digitization and cybernation. As we have seen, the artistic treatment of these processes remained largely vague and ambivalent, and for the most part leaning towards dystopianism, from the late 1960s throughout the late 1990s. But in fact, rarely did pop music cover digitization at all. This relative lack of coverage is astounding since the materiality of pop music (albums, downloads, streaming), its forms and processes of production (instrumentation, performance, technology) as well as its processes of distribution (sales and promotion) have fundamentally been digitizing and automating ever since the early 1980s, to say the least. The inherent oversight of such transformations by works of pop music may be attributed, in philosophical terms, to a stance based on nihilistic avoidance unconsciously incorporated in the historical situation. This is almost surprising given the scope of the onslaught of digital technologies that was palpable at least throughout the 1980s and 90s. On the other hand, pop music is mainly about entertainment and should at all costs not be overfraught with political or social messages. The proclivity to incorporate political or social commentary, however, may vary between pop musical genres.

However sketchy this article may be in both its historiographical approach and analytical angle, its sample of analyzed works brings forth an elaborate set of topics for future research, among them the relationship between humans and machines/robots, work processes in the digital age, cybernation and dematerialization, new forms of individuality and humanism, transformations of society, data production, data processing, and data protection, digital literacy, surveillance and control, dominion in the digital age, and the ethics of such processes. How these tropes have been covered by pop music (or not) after 2000 is in need of further, and certainly more systematic, musicological, sociological, and ethical analysis. Perhaps Radiohead set the tone for this endeavor when they gave the twentieth anniversary reissue version of their *OK Computer* album the subtitle *OKNOTOK* (2017). What habitus towards digitization will pop music embody in the future? More research will be needed, as ever.

Discography

- The Alan Parsons Project. 1977. *I Robot*. Arista (USA) AL 7002.
- The Alan Parsons Project. 1982. *Eye in the Sky*. Arista (Europe) 204 666.
- Black Sabbath. 1976. *Technical Ecstasy*. Vertigo (UK) 9102 750.
- Bowie, David. 1969. "Space Oddity" / "Wild Eyed Boy from Freecloud". Philipps (UK) BF 1801.
- Clinton, George. 1982. *Computer Games*. Capitol (USA) ST-12246.
- Eurythmics. 1984. *1984 (For the Love of Big Brother)*. Virgin Records (UK) V 1984.
- Goldie featuring KRS One. 1997. "Digital." FFRR (UK) FX 316 / 570 005-1.
- Hancock, Herbie. 1983. *Future Shock*. Columbia (USA) FC 38814.
- Jamiroquai. 1996. *Travelling Without Moving*. Sony Soho Square (Europe) 483999 2.
- Jefferson Airplane. 1967. *Surrealistic Pillow*. RCA Victor (USA) LSP-3766.
- Joy Division. 1979. "Digital". Various: *A Factory Sample*. Factory (UK) FAC-2.
- Kraftwerk. 1978. *The Man-Machine*. EMI (UK) E-ST 11728.
- Kraftwerk. 1981. *Computer World*. EMI (UK) EMC 3370.
- Kraftwerk. 1981. *Computerwelt*. EMI Electrola (Germany) 1C 064-46 311.
- Orchestral Manceuvres in the Dark. 1983. *Dazzle Ships*. Virgin Records (UK) V 2261.
- Pink Floyd. 1970. *Atom Heart Mother*. EMI Harvest (UK) SHVL 781.
- Pink Floyd. 1973. *The Dark Side of the Moon*. EMI Harvest (UK) SHVL 804.
- Pink Floyd. 1975. *Wish You Were Here*. EMI Harvest (UK) SHVL 814.
- The Police. 1981. *Ghost in the Machine*. A&M Records (UK) AMLK 63730.
- Prodigy. 1997. *The Fat of the Land*. XL Recordings (UK) XLCD 121.
- Radiohead. 1997. *OK Computer*. EMI Parlophone (Europe) 7243 8 55229 2 5.
- Radiohead. 2000. *Kid A*. EMI Parlophone (UK) CDKIDA 4.
- Radiohead. 2017. *OK Computer OKNOTOK 1997 2017*. XL Recordings (UK) XLMX868.
- Robotron 4. 1984. "Cyborg 203" / "Electro-?" Metrovinyl (West Germany) 841201.
- Roni Size / Reprazent. 1997. *New Forms*. Talkin' Loud/Mercury (UK) 534 933-2.
- Queen. 1977. *News of the World*. EMI (UK) EMA 784.
- Queensrÿche. 1986. *Rage for Order*. EMI America (USA) R-163906.
- Schulze, Klaus. 1973. *Cyborg*. Kosmische Musik (West Germany) KM 2/58.005.
- Schulze, Klaus. 1980. *Dig It*. Brain (West Germany) 0060.353.
- Spliff. 1982. *85555 (International Version)*. CBS (UK) 85739.
- Styx. 1983. *Kilroy Was Here*. A&M Records (USA) SP-3734.
- Tocotronic. 1995. *Digital Ist Besser*. L'Age d'Or (Germany) LADO 17031-1.
- Tubeway Army. 1979. *Replicas*. Beggars Banquet (UK) BEGA 7.
- Units. 1980. *Digital Stimulation*. 415 Records (USA) A-0003.
- The Who. 1971. *Who's Next*. Track Record (UK) 2408 102.
- The Who. 1973. *Quadrophenia*. Track Record (UK) 2657 013.

Zager and Evans. 1969 [1968]. "In the Year 2525 (Exordium & Terminus)" / "Little Kids." RCA Victor (USA) 74-0174.

Zapp. 1985. "Computer Love." Warner Bros. Records (USA) 0-20440.

Filmography

Blade Runner. 1982. Director: Ridley Scott. USA: Warner Bros.

The Exorcist. 1973. Director: William Friedkin. USA: Warner Bros.

Metropolis. 1927. Director: Fritz Lang. Germany: Universum Film A.G.

1984 [Nineteen Eighty-Four]. 1984. Director: Michael Radford. USA: 20th Century Fox.

Star Wars. 1977. Director: George Lucas. USA: 20th Century Fox.

The Terminator. 1984. Director: James Cameron. USA: Orion Pictures.

2001: A Space Odyssey. 1968. Director: Stanley Kubrick. UK/USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

List of References

Adelt, Ulrich. 2016. *Krautrock: German Music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Albiez, Sean. 2011. "Europe Non-Stop: West Germany, Britain and the Rise of Synthpop, 1975–81". In *Kraftwerk: Music Non-Stop*, edited by Sean Albiez and David Pattie, 139–162. New York, London: Continuum.

Anker, Elizabeth R. 2014. *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*. Durham, London: Duke University Press.

Asimov, Isaac. 1950. *I, Robot*. New York: Gnome Press.

Auxier, Randall E. 2007. "It's All Dark: The Eclipse of the Damaged Brain." In *Pink Floyd and Philosophy: Careful with That Axiom, Eugene!*, edited by George A. Reisch, 201–27. Chicago, La Salle IL: Open Court.

Balzer, Jens. 2019. *Das entfesselte Jahrzehnt: Sound und Geist der 70er*. Berlin: Rowohlt.

Balzer, Jens. 2021. *High Energy: Die Achtziger—das pulsierende Jahrzehnt*. Berlin: Rowohlt.

Bartlett, Bruce, and Bartlett, Jenny. 1992. *Practical Recording Techniques*. Indianapolis IN: SAMS.

Bartlett, Bruce, and Bartlett, Jenny. 2016. *Practical Recording Techniques: The Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording*. 7th ed. New York, London: Routledge.

Bartmański, Dominik, and Woodward, Ian. 2015. *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.

Bayly, Christopher A. 2004. *The Birth of the Modern World: 1780–1914: Global Connections and Comparisons*. Malden MA, Oxford, Carlton: Blackwell.

Bjørn-Andersen, Niels (ed.). 1980. *The Human Side of Information Processing: Proceedings of the Copenhagen Conference on Computer Impact – 78, October 25–27, 1978*. Amsterdam: North-Holland.

Bohnsack, Ralf. 2011. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*. 2nd ed. Opladen, Farmington Hills: Budrich.

- Bohnsack, Ralf. 2018. "Praxeological Sociology of Knowledge and Documentary Method: Karl Mannheim's Framing of Empirical Research." In *The Anthem Companion to Karl Mannheim*, edited by David Kettler and Volker Meja, 199–220. London: Anthem Press.
- Boltanski, Luc, and Chiapello, Ève. 2007. *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1989. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice. London, New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre, and Wacquant, Loïc J. D. 2013. "Die Ziele der reflexiven Soziologie: Chicago-Seminar, Winter 1987." In: *Reflexive Anthropologie*, by Pierre Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant, translated by Hella Beister, 95–249. 3rd ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buckley, David. 2012. *Kraftwerk: Publikation. A Biography*. London, New York, Paris, Sydney, Copenhagen, Berlin, Madrid, Tokyo: Omnibus Press.
- Burkeman, Oliver. 2021. *Four Thousand Weeks: Time and How to Use It*. London: Vintage Digital.
- Bussy, Pascal. 1993. *Kraftwerk: Man, Machine and Music*. Wembley: SAF Publishing.
- Byrne, David. 2013. *How Music Works*. Edinburgh, London: Canongate.
- Castells, Manuel. 2010. *The Rise of the Network Society*. The Information Age, Vol. 1. 2nd ed. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Christgau, Robert. 2003 [1981]. "The Alan Parsons Project: I Robot." In *Consumer Guide '70s*. Accessed August 5, 2021. https://www.robertchristgau.com/get_chap.php?k=P&bk=70.
- Coeckelbergh, Mark. 2020. *AI Ethics*. Cambridge, London: MIT Press.
- Denk, Felix. 2002. "Digitalisierung und elektronische Musik." In *Medienkultur im digitalen Wandel: Prozesse, Potenziale, Perspektiven*, edited by Sascha Spoun and Werner Wunderlich, 249–262. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt.
- Devine, Kyle. 2019. *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Dick, Philip K. 1957. *Eye in the Sky*. New York: Ace Books.
- Dick, Philip K. 1968. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Garden City NY: Doubleday.
- Discogs.com. 2021. Accessed August 30, 2021. <https://www.discogs.com>.
- Eriksson, Maria, Fleischer, Rasmus, Johansson, Anna, Snickars, Pelle, and Vonderau, Patrick. 2019. *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Ferrua, Francesco. 2015. *The Alan Parsons Project: L'occhio nel cielo*. Roma: Lit Edizioni/Arcana.
- Freeman, Steven, and Freeman, Alan. 1996. "Klaus Schulze." In *The Crack in the Cosmic Egg: Encyclopedia of Krautrock, Kosmische Musik and Other Progressive, Experimental and Electronic Musics from Germany*, by Steven Freeman and Alan Freeman, 168–71. Leicester: Audion Publications.
- Fuchs, Christian. 2017. *Social Media: A Critical Introduction*. 2nd ed. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: Sage.
- Gardner, Howard, and Davis, Katie. 2013. *The App Generation: How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*. New Haven, London: Yale University Press.
- Gates, Bill. 1995. *The Road Ahead* [with Nathan Myhrvold and Peter Rinearson]. New York: Viking.
- Gertz, Nolen. 2018. *Nihilism and Technology*. London, New York: Rowman and Littlefield.
- Greif, Mark. 2016 [2005]. "Radiohead, or the Philosophy of Pop." In *Against Everything: Essays*, by Mark Greif, 99–117. New York: Pantheon.

- Griffiths, Dai. 2004. *OK Computer*. New York, London: Continuum.
- Hegarty, Paul, and Halliwell, Martin. 2022. *Beyond and Before: Progressive Rock Across Time and Genre*. Updated and Expanded Edition. New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Herbert, Frank. 1966. *Destination: Void*. New York: Berkley Medallion.
- Houle, Zachary. 2013. "The Alan Parsons Project: I Robot (Legacy Edition)". Accessed August 5, 2021. <https://www.popmatters.com/176701-the-alan-parsons-project-i-robot-legacy-edition-2495706730.html>.
- Huxley, Aldous. 1932. *Brave New World: A Novel*. London: Chatto and Windus.
- Hyden, Steven. 2020. *This Isn't Happening: Radiohead's Kid A and the Beginning of the 21st Century*. New York: Hachette.
- Jaccoud, Frédéric. 2019. "Untergründige Ängste." In *I Was a Robot: Science Fiction und Popkultur* [catalog], edited by Museum Folkwang, 130–37. Göttingen: Edition Folkwang/Steidl.
- Johnston, David MacGregor. 2007. "I and Thou and 'Us and Them': Existential Encounters on *The Dark Side of the Moon* (and Beyond)." In *Pink Floyd and Philosophy: Careful with That Axiom, Eugene!*, edited by George A. Reisch, 121–38. Chicago, La Salle IL: Open Court.
- Klosterman, Chuck. 2022. *The Nineties*. New York: Penguin Press.
- Koestler, Arthur. 1967. *The Ghost in the Machine*. London: Hutchinson.
- Larkin, Colin. 1998. *All Time Top 1000 Albums*. London: Virgin Books.
- Larsson, Bernard. 1998. *Berlin, Hauptstadt der Republik: Fotografien aus einer geteilten Stadt 1961–1968* [catalog]. München: Haus der Kunst; Göttingen: Steidl.
- Leloup, Jean-Yves. 2021. "Kraftwerk: Musique rythmique, sons électroniques". In *Electro: Von Kraftwerk bis Techno* [catalog], edited by Alain Bieber, 22–25. Düsseldorf: Kunstpalast.
- Lux, Olaf. 2020. *Violinen wachsen nicht auf Bäumen: Leben und Werk von Klaus Schulze*. Minden: Lux.
- Machin, David. 2010. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC.
- Mannheim, Karl. 1936. *Ideology and Utopia: Collected Works Volume 1*, translated by Louis Wirth and Edward Shils. London: Routledge & Kegan Paul.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, Toronto, London.
- Michel, Karl Markus, and Spengler, Tilman (eds.). 1981. *Die erfaßte Gesellschaft* (Kursbuch 66). Berlin: Kursbuch/Rotbuch Verlag.
- Minden, Michael, and Bachmann, Holger (eds.). 2000. *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester NY, Woodbridge UK: Camden House.
- Mowshowitz, Abbe (ed.). 1980. *Human Choice and Computers, 2: Proceedings of the [Second] IFIP Conference on Human Choice and Computers, Baden, Austria, 4–8 June 1979*. Amsterdam: North-Holland.
- Müller, Vincent C. 2021. "Ethics of Artificial Intelligence and Robotics". In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition), edited by Edward N. Zalta. Accessed August 5, 2021. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/ethics-ai/>.
- Mumford, Enid, and Sackman, Harold (eds.). 1975. *Human Choice and Computers: Proceedings of the IFIP Conference on Human Choice and Computers, Vienna, April 1–5, 1974*. Amsterdam: North-Holland/American Elsevier.
- Nassehi, Armin. 2019. *Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft*. München: Beck.

- Negroponete, Nicholas. 1995. *Being Digital*. New York: Knopf.
- Nida-Rümelin, Julian, and Weidenfeld, Nathalie. 2018. *Digitaler Humanismus: Eine Ethik für das Zeitalter der Künstlichen Intelligenz*. München: Piper.
- Nietzsche, Friedrich. 1988 [1887]. *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Stuttgart: Reclam.
- Orwell, George. 1949. *Nineteen Eighty-Four: A Novel*. London: Secker and Warburg.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City NY: Doubleday Anchor Books.
- Pattie, David. 2011. "Introduction: The (Ger)man machines". In *Kraftwerk: Music Non-Stop*, edited by Sean Albiez and David Pattie, 1–12. New York, London: Continuum.
- Perry, Charles. 1984. *The Haight-Ashbury: A History*. New York: Random House/Rolling Stone Press.
- Pinch, Trevor, and Trocco, Frank. 2002. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge MA, London: Harvard University Press.
- Puschmann, Cornelius, and Pentzold, Christian. 2021. "A Field Comes of Age: Tracking Research on the Internet within Communication Studies, 1994 to 2018." *Internet Histories* 5, no. 2: 135–153. <https://doi.org/10.1080/24701475.2020.1749805>.
- Reynolds, Simon. 2005. *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978–84*. London: Faber and Faber.
- Rosa, Hartmut, and Scheuerman, William E. (eds.). 2008. *High-speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Rose, Phil. 2016. *Radiohead and the Global Movement for Change: "Pragmatism Not Idealism."* Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Schütte, Uwe. 2018. "'Halb Wesen und halb Ding': Nostalgische Vergangenheit und posthumane Zukunft in *Die Mensch-Maschine*." In *Mensch-Maschinen-Musik: Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*, edited by Uwe Schütte, 88–115. Düsseldorf: Leske.
- Schütte, Uwe. 2020. *Kraftwerk: Future Music from Germany*. [London]: Penguin.
- Shuker, Roy. 2010. *Wax Trash and Vinyl Junkies: Record Collecting as a Social Practice*. Aldershot: Ashgate.
- Stalder, Felix. 2016. *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- Standage, Tom. 2013. *Writing on the Wall: Social Media—the First 2,000 Years*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Stanley, Bob. 2013. *Yeah Yeah Yeah: The Story of Modern Pop*. London: Faber and Faber.
- Stubbs, David. 2018. *Mars by 1980: The Story of Electronic Music*. London: Faber and Faber.
- Toffler, Alvin. 1970. *Future Shock*. New York: Random House.
- Toltz, Joseph. 2011. "'Dragged Into the Dance' – the Role of Kraftwerk in the Development of Electro-Funk". In *Kraftwerk: Music Non-Stop*, edited by Sean Albiez and David Pattie, 181–193. New York, London: Continuum.
- Turkle, Sherry. 1995. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York, London: Simon and Schuster.
- Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.
- van den Akker, Robin, and Vermeulen, Timotheus. 2017. "Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism." In *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, edited by Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen, 1–20. London, New York: Rowman & Littlefield.

- Wilkerson, Mark. 2009. *Who Are You: The Life of Pete Townshend*. London, New York, Paris, Sydney, Copenhagen, Madrid, Tokyo: Omnibus Press.
- Wonneberg, Frank. 2022. "Klaus Schulze: Timewind / Tangerine Dream: Rubycon." *MINT: Magazin für Vinyl-Kultur*, no. 53: 84–90.
- Zöllner, Oliver. 2015. "Was ist eine Ökonomisierung der Wertesysteme? Gibt es einen Geist der Effizienz im mediatisierten Alltag? Einleitende Bemerkungen zum Thema des Buches." In: *Ökonomisierung der Wertesysteme: Der Geist der Effizienz im mediatisierten Alltag*, edited by Petra Grimm and Oliver Zöllner, 7–18. Stuttgart: Steiner.
- Zöllner, Oliver. 2018. "Wer sind die Roboter? Eine popkulturell abgeleitete Sicht auf das Mensch-Maschine-Verhältnis." In *Mensch – Maschine: Ethische Sichtweisen auf ein Spannungsverhältnis*, edited by Petra Grimm and Oliver Zöllner, 7–17. Stuttgart: Steiner.
- Zuboff, Shoshana. 2019. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for the Future at the New Frontier of Power*. London: Profile Books.

Oliver Zöllner, Dr., is a professor of media research, media sociology, digital ethics, and international communication at Stuttgart Media University in Germany. As an honorary professor he also teaches at the University of Düsseldorf. Oliver Zöllner's research foci are questions of digitization, digital transformation and related aspects of reflexive media literacy. His areas of expertise also include processes of identity formation in societies, the analysis of cultural artifacts, and public diplomacy. On his weekly radio shows he plays weird music. For further details see <https://www.oliverzoellner.de>, Oliver's unscrupulous digital doppelgänger watching over him.

Abstract (English)

This article analyzes how pop music has dealt with visions and impacts of digitization and cybernation, looking at selected key works from the late 1960s throughout the 1990s. Taking its perspective from the sociology of knowledge, it identifies pop music's trajectory of imaginations in the context of technological change processes. The article concludes that the artistic treatment of these processes remains largely vague and ambiguous, its habitus for the most part dystopian. In fact, rarely did pop music cover digitization and cybernation at all in the period under scrutiny. This relative lack of coverage due to oversight or denial may be attributed to a stance based on nihilistic avoidance unconsciously incorporated in the historical situation.

Abstract (German)

Dieser Beitrag analysiert, wie Popmusik mit Vorstellungen und Auswirkungen von Digitalisierung und computergestützten Produktionsprozessen umgeht. Grundlage der Betrachtung sind ausgewählte Schlüsselwerke von den späten 1960er bis zum Ende der 1990er Jahre. Aus einer wissenssoziologischen Perspektive wird die Entwicklung popmusikalischer Imaginationslinien rund um technologische Wandlungsprozesse aufgezeigt. Der Beitrag kommt zu dem Schluss, dass der künstlerische Umgang mit diesen Prozessen weitgehend vage und zweideutig bleibt und der Habitus der Popmusik größtenteils von Dystopie gekennzeichnet ist. Tatsächlich werden Digitalisierung und computergestützte Produktionsprozesse in der Popmusik im betrachteten Zeitraum letztlich nur oberflächlich thematisiert. Diese spärliche

Behandlung des Themas per Übersehen oder Leugnung kann auf eine unbewusst in die historische Situation eingeschriebene nihilistische Vermeidungshaltung zurückgeführt werden.

Proposal for Citation. Zöllner, Oliver. 2022. "Reconstructing Future Visions from the Past: Pop Music Imagining Digitization and Cybernation." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/zoellner-digitization>.

**Pop - Policy -
Polity - Politics**

Ingo Zander

Transformational POP: Die „Identitäre Bewegung“ als juvenil-urbane Kulturrevolution von rechts¹

„Die zentrale politische Frage des 21. Jahrhunderts lautet nicht: *Wer sind wir?*, sondern *Zu wem können wir werden?*“
(Hall 2018, 184)

Kulturrevolution von rechts

Alain de Benoist ist einer der zentralen ideologischen Stammväter der Identitären Bewegung in Europa: „War die traditionelle extreme Rechte Frankreichs parlamentsorientiert, so zeigte sich diese Neue Rechte betont diskursorientiert. Auch über die Zeitschrift der FEN, ‚Europe Action‘, wurden strategische Grundlagentexte vorgestellt und in den Gruppen diskutiert. So erschien in der Ausgabe vom August 1963 der Aufsatz ‚Qu’est-ce qu’un militant?‘ (‚Was ist ein Aktivist?‘) eines gewissen Fabrice Laroche, hinter dem sich niemand anderes verbarg als Alain de Benoist, bis heute der Cheftheoretiker der Nouvelle Droite. Als schmale Broschüre erfährt der Beitrag bis auf den heutigen Tag ebenso immer neue Auflagen wie die aus dem Jahr 1962 stammende Grundsatzschrift ‚Pour une critique positive‘ von Dominique Venner, der zentralen Figur aus der Generation der Väter des FEN.“ (Cremet 2007).

Alain de Benoist verfasste zahlreiche Artikel und Bücher über den Zusammenhang von Kultur und Politik. Ihm ging es darum, den Begriff der „kulturellen Macht“ herauszuarbeiten. „Ich pochte auf die Rolle der Kultur als bahnbrechendes Element politischer Veränderungen: ein deutlicher Politikwechsel zementiert einen Wandel, der auf sittlichen und geistigen Gebiet bereits stattgefunden hat“. (Benoist 2014, 146). Alain de Benoist sprach von Metapolitik – mit Verweis auf den kommunistischen Philosophen Antonio Gramsci. Allerdings ignorierte er dabei die gesellschaftliche Sinnstruktur, für die der antifaschistische Revolutionstheoretiker seine Gedanken entwickelt hatte – diese demagogische Interpretationsmethode ist geradezu charakteristisch für die Neue Rechte in Frankreich und heute auch in Deutschland.

Jüngstes Beispiel für die rechte „Diskurspiraterie“ ist das Buch *Marx von rechts* von Benedikt Kaiser, Alain de Benoist und Diego Fusaro, 2018 im Antaios Verlag veröffentlicht. Marx soll aus seinem aufklärerisch-universalistischen Denkkontext für das völkische Projekt der Gegenauflärung uminterpretiert werden (vgl. meine SWR-2-Rezension: Sendung vom 19.10.2018 15:55 Uhr, SWR2 Lesenswert Kritik).

¹ Ingo Zander verstarb völlig unerwartet nach der Einreichung für den vorliegenden Tagungsband in der Series. Die Herausgeber*innen schätzten Ingo Zander als kritischen und kompromisslosen Journalisten und hoffen, mit der Publikation dieses Beitrages zur nachhaltigen Sichtbarkeit seiner investigativen und unermüdlichen Arbeit beizutragen. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Clara Drechsler und Harald Hellmann, die diesen Text noch mit Ingo Zander diskutieren konnten und die vorliegende Version mit den Herausgeber*innen abgeglichen haben sowie an Diana Pfeifle für ihre Unterstützung bei der formalen Anpassung.

Alain de Benoist, Jahrgang 1943, engagierte sich bereits Ende der 1950er Jahre als Jugendlicher in nationalistisch rechten Kreisen. In seinem erstmals 1983 veröffentlichten Buch *Kulturrevolution von rechts* fabulierte er von einer Hauptbedrohung, die es zu bekämpfen gelte.

„Es ist das fortschreitende Verschwinden der Vielgestaltigkeit der Welt. Die Nivellierung der Menschen, die Reduktion aller Kulturen auf eine ‚Weltzivilisation‘ baut auf dem auf, was am allgemeinsten und gewöhnlichsten ist. Schon sieht man von einem Ende des Planeten zum anderen denselben Typ von Bauten emporkragen, dieselben Denkgewohnheiten Fuß fassen.“ (Benoist 2018, 55).

Der Autor zeichnete das Bild einer „grauen Welt“, mit der er damals in den Jahren des Kalten Krieges der 1980er Jahre nicht die Architektur im Ostblock meinte, sondern die US-amerikanisch geprägte Konsumkultur. In den Kriegen der Gegenwart stünden sich nicht mehr Nationen gegenüber, sondern

„[...] eine differenzialistische Art und eine universalistische Art. Eine antiegalitaristische Art und eine egalitaristische Art. Eine Art, die eine organische Gesellschaft anstrebt, auf der Grundlage und Herrschaft einer immer größeren Vielgestaltigkeit, und eine Art, die eine mechanische Gesellschaft anstrebt, in der eine immer größere Homogenität herrschen würde“ (Benoist 2018, 57).

Es ist sinnvoll, mit Norberto Bobbio, dem italienischen Rechtsphilosophen, die Begriffe Links und Rechts kategorial zu unterscheiden, gerade weil Ideologen der Identitären Bewegung wie Martin Sellner hin und wieder behaupten, weder links noch rechts zu sein.

„Wenn man sagt, die Linke sei egalitaristisch und die Rechte nicht-egalitaristisch, bedeutet dies durchaus nicht, daß man, wenn man zur Linken gehören will, die Maxime ausruft, dass alle Menschen gleich in allem seien, unabhängig von jeglichem Unterscheidungsmerkmal, denn das wäre nicht nur eine utopistische Vision, sondern, viel schlimmer, ein Satz, dem man keinen vernünftigen Sinn beilegen kann.“ (Bobbio 2004, 77)

Bobbio betonte: „[D]ie Menschen sind untereinander so gleich wie sie ungleich sind. Sie sind gleich unter bestimmten Gesichtspunkten und ungleich unter anderen“ (Bobbio 2004, 77). Die Rechte sei daran interessiert, gesellschaftliche Diskriminierungen als Ausfluss natürlicher Unterschiede zwischen Menschen darzustellen und damit zu legitimieren/rationalisieren. Norberto Bobbio erläuterte anschaulich am Beispiel des Frauenwahlrechts, wie das historisch auch in Demokratien funktionierte: „Das Wahlrecht für Frauen ist so lange nicht anerkannt worden, wie der Unterschied zwischen Mann und Frau für derart relevant galt, dass man damit den Ausschluss der Frauen vom Wahlrecht rechtfertigte“ (Bobbio 2004, 81).

Abgesehen von der von ihm unterstellten kollektiven Spaltung glaubt de Benoist wie alle Rechten nur eins, nämlich „dass der Mensch dem Menschen ein Wolf ist“ (Benoist 2018, 59). Als „Wölfe“ werden sie von Alain de Benoist „Rudeln“ zugeordnet – gemeint sind natürlich Rassen. Juden und Christen sind für den Impresario der Identitären in Europa die Antagonisten dieser Wahrheit, weil sie die Gleichwertigkeit der Menschen predigten und damit die Abwehrkräfte der „weißen Rasse“ schwächten. Identitäre sprechen aus diskurstaktischen Gründen zwar von Ethnien – denken dabei aber in Wirklichkeit nur in Rassen. Der Feind sind die Menschenrechte.

„Damit die ‚große Politik‘ der Zukunft gemacht werden kann, muß die ‚jüdisch-christliche Schuldkultur‘“ (Christadler 1983, 195; zitiert nach Alain de Benoist), ätzte Alain de Benoist schon vor knapp einem halben Jahrhundert gegen die humanistische Botschaft der Berg-

predigt.² „Nur ‚durch Selektion und Vermehrung eines Menschentypus von hoher Intellektualität und starkem Willen‘ (Chassard) läßt sich das Abgleiten der Europäer verhindern. Der göttliche Mensch ist ein Produkt aus Moral und Züchtung“ (Christadler 1983, 195).

Gesellschaftlicher Wandel und das kulturalistische Missverständnis im „metapolitischen“ Politikverständnis der Identitären Bewegung

Die westlich geprägte „dekadente Moderne“ – nicht der Islamismus – ist der philosophische und politisch-kulturelle Hauptgegner der Identitären. Die islamische Religion (nicht nur der Islamismus) und die Menschen, die für sie stehen – gilt es aus Europa zu entfernen. Das bildet für sie aber „nur“ eine machtpolitische Herausforderung. Ideologisch stellt der Islam jedoch keine Herausforderung dar – anders als die Aufklärung und die Moderne – das muss man beachten, wenn man über die Perspektiven rechter Kultur im weitesten Sinne nachdenkt. Die sozialen und kulturellen Effekte der mit der Industrialisierung einsetzenden Moderne (die Infragestellung und Auflösung bislang gültiger Normen, der Abbau autoritärer Erziehungsformen, die Änderungen der Sexualvorstellungen, die Individualisierung, die Auflösung traditioneller Milieus – ob bei der Arbeiterschaft oder kirchlichen Gemeinschaften) werden uminterpretiert zu Kulturprodukten eines „Kulturmarxismus“. Unter diesem neurechten Feindbild werden transnationale Großkonzerne, demokratische Parteien, Medien und Wissenschaft zusammengepackt oder noch genauer; als etwas (Links-)Identitäres phantasiert. Linke und transnationale Kapitalisten wollen via „Kulturmarxismus“ (die Nazis sprachen vom jüdischen „Kulturbolschewismus“) die Gesellschaft durch permanente Dekonstruktion („Aufklärung“), Sprachpolitik und Moralismus zerstören, alle „organischen“ Identitäten wie in Salzsäure auflösen. Allerdings sollte beachtet werden, dass in diesem verdrehten rechten demagogischen Ausdruck ein wirklicher Sachverhalt seinen paranoiden Ausdruck findet.

„Liberalismus und Marxismus, die beide insofern auf je eigene Weise große aufklärerische Erzählungen waren, als dass sie Geschichten vom menschlichen Fortschritt zu erzählen suchten, verleiten uns zu der Annahme, solche alten symbolischen Zugehörigkeiten zu Orten, Stämmen, Lokalitäten, Religionen und Landstrichen würden durch den Vormarsch der kapitalistischen Moderne, die auf ihrem Weg alles kommodifiziert, rationalisiert und damit homogenisiert, was ihr in die Quere kommt, stufenweise aber unweigerlich hinweggefegt werden. Die marxistische Logik des Kapitals und das liberale Drängen auf Säkularisierung und Universalismus sind, zumindest in diesem Sinne, keine antithetischen, sondern einander spiegelnde Diskurse.“ (Hall 2019, 135).

Für Stuart Hall wird die Geschichte der Moderne, in den sich spiegelnden Diskursen von Liberalismus und Marxismus jedoch einseitig und unvollständig erzählt. Die rechtsextremen Aktivitäten und erst recht die rechtsextreme Identitäre Bewegung erinnern uns daran, dass Stuart Hall Recht hat: dass Gewalt und gesellschaftlicher Zerfall sich nicht nur aus ökonomischen Interessensgegensätzen erklären lassen – wenngleich wohl auch nicht ohne sie. Sozioökonomische Interessenkonflikte können allerdings auch demagogisch-ideologisch unsichtbar werden – marxistische Faschismusanalysen haben diesen Prozess oft fehlinterpretiert als einen Geschichtsprozess, der sich im Interesse von bestimmten Klassen steuern ließe.

2 „Also werden die Letzten die Ersten sein, und die Ersten werden die Letzten sein“, Matthäus 20:16

Ethnopluralismus als Ideologieblase und die Identitäre Bewegung in Deutschland

Die ideologischen Exponenten der Neuen Rechten aus Frankreich erlebten im deutschsprachigen Raum in den 1960er und 1970er Jahren nur sehr marginal in rechtsextremen Kreisen eine Rezeption. Als Initialzündung der Neuen Rechten gilt ein kurzer Aufsatz, der in der Januar-Ausgabe 1967 der rechten Zeitschrift *Nation Europa* erschien. „Unter dem Pseudonym Hartwig Singer berichtete da ein junger Deutscher aus einem Sommerlager französischer Nationalisten in der Provence. ‘Nationalismus ist Fortschritt’ lautete die Losung“ (Staud 2005, 77). Henning Eichberg, ein damals 25-jähriger Student der Geschichte und Literatur in Hamburg, der sich hinter dem Pseudonym verbarg, schwärmte von der Mischung aus Lagerfeuer, Kampfsport und anspruchsvollen ideologischen Schulungen, so Toralf Staud – wie es später auch die Identitären in Deutschland praktizierten. Henning Eichberg hasste die Amerikanisierung der deutschen Mentalität nach der Niederlage des Nationalsozialismus. Die mit der Befreiung vom Nationalsozialismus auch politisch-demokratisch nobilitierte Individualisierung der Gesellschaft – die allerdings auch ohne diese politische Aufwertung zur gesellschaftlich Realität gehört – machte er für soziale Zerfallsprozesse verantwortlich. „Das allein Individuelle führt in den Drogenexitus, das ist eine ganz natürliche Konsequenz, die noch zunehmen wird, solange Alternativen nicht in Sicht sind“, erklärte er 1979 in einem Gespräch, das die linke Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* dokumentierte. „Diese Identität muss uns vielmehr als Kollektiv betreffen, als regionales und als nationales Kollektiv. Wir sind eben doch Deutsche“ (Eichberg 1979, 130).

Henning Eichberg gilt zusammen mit Alain de Benoist als ideologischer Nestor des Ethnopluralismus. In den späten 1960ern und 1970er Jahren empfahl er der Rechten eine ideologische Neuausrichtung. Sie sollte als moderne, zukunftsorientierte attraktive Jugendbewegung agieren können und nicht mehr als Sammelbewegung rückwärtsgewandter Nazis erscheinen. Eichberg, der nach der Flucht aus Schlesien erst in der DDR aufwuchs und später in Hamburg, habe ursprünglich zum Lager der Nationalneutralisten gehörte, berichtete der neurechte Publizist und Kuratoriumsvorsitzende der AfD-nahen Desiderius-Erasmus-Stiftung Karlheinz Weißmann³ in einer biographischen Skizze über ihn. Er geriet Anfang der sechziger Jahre in „ungebundene Zirkel der Rechten“ um die Zeitschrift *Nation Europa*. Seine Führungsposition innerhalb der Neuen Rechten hatte auch nichts zu tun mit organisatorischem Talent oder Einsatzbereitschaft, sondern mit einem gewissen Charisma und einer auf der Rechten ungewohnten intellektuellen Angriffslust. Sein erklärtes Ziel war es, die Ideologiefreundschaft und Rückwärtsgewandtheit der deutschen Rechten hinter sich zu lassen. Er setzte deshalb auf Terminologie und Konzepte, die sonst bevorzugt von der Linken verwendet wurden, zitierte in der Auseinandersetzung Lenin oder Mao und übernahm bestimmte Argumente der APO – ‚Demokratisierung‘, Kritik des ‚Establishments‘ – nicht aus taktischen Gründen, sondern weil sie ihm zeitgemäß erschienen.“ (N.N. 2017).

Er habe damals nach „[...] einer neuen Position jenseits von rechts und links“ gesucht, berichtete Eichberg selbst Toralf Staud Anfang der Nuller Jahre. Mit dem „Schlips-und-Kragen-Konservatismus“ der NPD habe er nichts anfangen können – ihn faszinierte der Habitus

3 Siehe auch Ingo Zander: „Die AfD-nahe Desiderius-Erasmus-Stiftung“ WDR 5 Neugier genügt – das Feature 3.9.2021. <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/neugier-genuegt/feature-Desiderius-Erasmus-Stiftung-102.html>

der „Neuen Linken“. Eichberg proklamierte Anfang der 1970er in einem rechtsradikalen Manifest: „„Moderner Nationalismus ist antiimperialistisch‘, nämlich gegen die Mächte gerichtet, die Deutschland besetzt halten.“ Das Manifest proklamierte in der Diktion der Linken „„die Solidarität aller unterdrückten Völker““ (Staud 2005, 79).

Alain de Benoist hatte formuliert, wie das zu verstehen ist: „Ich bin für die Nicht-Diskriminierung, für die Entkolonisation, für das Selbstbestimmungsrecht der Völker. Aber unter einer Bedingung: dass es keine Ausnahmen von der Regel gibt. Wenn man gegen die Kolonisation ist, dann muss man für *wechselseitige* Entkolonisation sein, d.h. Gegen alle Formen von Kolonisation, gegen die strategische, ökonomische, kulturelle, künstlerische etc. Man hat das Recht für die Black Power zu sein, aber unter der Bedingung, dass man gleichzeitig für die White Power, die Yellow Power und die Red Power ist. [...] Wir sehen, wie Ideologen für die Achtung aller Rassen eintreten. Mit einer Ausnahme: der unseren...“ (Benoist 2018, 102). Das Recht aller Völker (Ethnien) soll bekräftigt werden, „[...] sie selbst zu sein: das Recht, das alle Völker haben, danach zu trachten, zu ihrer vollen Entfaltung zu gelangen – wider jeden Universalismus und wider alle Rassismen.“ (Benoist 2018, 103). Das Volk sei höher zu stellen als das Individuum, gehörte zur Sub-Botschaft dieser Ideologie. Aber unter jungen Menschen konnten Eichberg und seine neurechten Mitstreiter die kulturelle Hegemonie nicht erschüttern. Er versuchte sich damals kurz als Liedermacher. „Aber auch das konnten die Linken besser,“ räumte der 2017 in Dänemark verstorbene Eichberg rückblickend ein (Staud 2005, 83).

Alain de Benoist begeisterte sich vor allem für „Volkslieder, in denen ich die Stimme des Volkes zu hören vermeinte. In der Wohnung, in der meine Frau und ich damals lebten [in den 1970er Jahren, Anm. Ingo Zander] [...] hörten wir Tausende von Schallplatten: Lieder aus der irischen Revolution, dem Spanischen Bürgerkrieg (republikanische, falangistische und karlistische), anarchistische Lieder, Lieder der amerikanischen Gewerkschaftler, der libanesischen Phalangisten, lettischen Faschisten und angolanischen Kämpfer, aber auch Lieder, die in regionalistischen Kreisen gesungen werden – Marti Géranium, Glenmor und viele mehr“ (Benoist 2014, 151).

Rechte Gesellschaftspolitik links formulieren – das verstanden Alain de Benoist und seine Mitstreiter und erfuhren in den 1970er und 1980er Jahren als intellektuelle Stimmen in renommierten französischen Medien Anerkennung und gesellschaftliche Aufwertung – etwa 1979 in *Le Monde* und dem *Nouvel Observateur*, nachdem er 1978 den Prix Goncourt der Academie Francaise erhalten hatte – was „[...] seiner Weltanschauung quasi offizielle Weihen und Publizität“ (Christadler 1993, 162) verlieh. Ihre ideologische Faustformel lautete im Kern immer nur: Jedes Volk sei besonders und müsse geachtet werden, allerdings solle jede Ethnie in ihrem eigenen Territorium leben und ihre Kultur bewahren – in einer möglichst klar definierten ethnokulturellen Sphäre. Dies implizierte eine Ablehnung der Migrationsströme nach Europa und der Vorstellung von einer universellen Zivilisation. Das war potenziell auch in linksalternativen Kreisen anschlussfähig, in denen man sich mit den Völkern der Dritten Welt solidarisieren wollte und ihre Kulturen exotisch romantisierte.

Identitäre Bewegungsversuche seit den Nullerjahren

In Frankreich trat eine Identitäre Bewegung erst 2002 unter dem Label *Génération Identitaire* auf. 2021 wurde sie verboten. Anlass des Verbotsverfahrens waren Aktionen unter dem Motto „Defend Europe“. Mitglieder lauerten Migranten in den Pyrenäen und in den Alpen auf und versuchten, diese nach Spanien beziehungsweise Italien zurückzudrängen. Dabei seien auch Hubschrauber und Drohnen zum Einsatz gekommen, wie es im Innenministerium hieß. Zudem wurde darauf verwiesen, dass Brenton Tarrant, der im neuseeländischen Christchurch 51 Menschen ermordete, zu den Förderern der französischen Organisation zählte.

In Deutschland und Österreich bildete sich nach französischem Vorbild 2012 eine identitäre Bewegung. Zuerst trat sie im Herbst 2012 nur bei Facebook als Truppe an: Ihr Credo „0% rassistisch, 100% identitär“ – verziert mit einem Lambda-Symbol. Das interpretierten einige deutschsprachige Medien bereits als Pop-Appeal und raunten von einer neuen Jugendbewegung.⁴ Medienstrategisch war die erst einmal rein digitale anonyme Präsenz bei Facebook ein kluger Schachzug. So baute sich eine Aura des Geheimnisvollen um die Identitären auf. Martin Sellner – der prominenteste Vertreter der Gruppe – erklärt mit Bezugnahme auf Benoist: „Wir wollten ihnen die richtigen Begriffe an die Hand geben. Man habe sich vom Nationalsozialismus distanzieren wollen, ohne sich in einen Kosmopolitismus zu begeben. Mit Begriffen wie dem der ethnokulturellen Identität versuchten die Identitären Gefühle zu treffen, die sich mit Heimat, Herkunft und Gemeinschaft verbänden“ (Wagner 2017, 217). Die Politisierung von Emotionen und gleichzeitige Destruktion kritisch-rationaler Reflexion gehört zur Strategie aller rechtsextremen Bewegungen.

Identitärenaktivist Mario Müller, 1988 in Bremen geboren, beschrieb 2017 in einem im Antaios Verlag erschienenen Buch die Anfänge so: „Bereits seit 2002 hatten sich unter dem Schirm der ‚Jeunesse Identitaire‘ verschiedene Einzelpersonen und regionale Gruppen gesammelt, die die ausgetretenen Wege der Alten Rechten verlassen wollten. Unter ihrem Credo ‚Jugend führt Jugend‘ organisierten sie gemeinsame Konferenzen, Schulungen und Sommerlager. Der Fokus lag eindeutig auf der Schaffung einer identitären Gegenkultur“ (Müller 2017, 94). Verlagsinhaber Götz Kubitschek hatte sich im Herbst 2012 eine Aktion der französischen Identitären vor Ort in Orange angeschaut – genauso wie Martin Sellner (Kubitscheck 2012a, 2012b, 2012c, 2013c)

Kubitschek mahnte in seiner Rolle als väterlicher Fellow die jungen Aktivisten Anfang 2013: „Die IBD wird von den Medien NICHT als interessante, großstädtisch virulente Protestbewegung begrüßt und nach oben geschrieben (wie es dem chaotischen Haufen der Piraten widerfuhr), sondern sofort in eine rechtsradikale Ecke abgeschoben, medial geschlachtet und sozial bedroht“ (Kubitscheck 2013b).

Die Identitären sollten Abstand zum tradierten Rechtsextremismus in Deutschland halten, sonst sei das Projekt schnell kontaminiert und nicht mehr öffentlichkeitstauglich.

„Der Nationale Widerstand – in sich inhomogen vom orthodoxen Hitleristen bis zum nationalistischen Intellektuellen reichend – wittert in der IBD ein Auffangbecken und ein neues, unverbrauchtes Etikett für den alten Wein, den er anzubieten hat. Vor allem in den mitteldeutschen Bundesländern suchen Bewerber aus diesem verbrannten Milieu Kontakt zu den (vor allem virtuellen) Gruppen der IBD“ (Kubitscheck 2013b).

4 Ein Beispiel dafür ist der Beitrag von 3sat Kulturzeit über die Identitäre Bewegung vom 7.3.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=SQ5lbHJTkRs>

Martin Sellner, das einzige prominente Mediengesicht der identitären Bewegung im deutschsprachigen Raum und ihr Chef in Österreich, berichtet in seinem ebenfalls im Verlag Antaios veröffentlichten propagandistischen Rückblick über die Schwierigkeit, die Marke „Identitär“ medienpolitisch zu sichern: „Unzählige Nachahmer sprossen wie Pilze aus dem Boden. Hunderte zukünftige Karteileichen meldeten sich, und bald hatte jedes Kaff von Buxtehude bis Bayern seine eigene Identitäre Bewegung – zumindest auf Facebook... Die Gefahr lag auf der Hand: Alle gescheiterten Altrechtchen sahen im Lambda ein neues unverbrauchtes Etikett für ihre immergleichen Angebote“ (Sellner 2017, 176). Bald stellte sich die Frage: „Welche Facebook-IB war echt“, äußerte sich Sellner (ebd.) besorgt. In Deutschland ließen sich die ‚wahren‘ Identitären zur Sicherheit in Paderborn 2014 als Verein registrieren (vgl. Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen 2017, 86; wie Sellner 2017).

Gleichzeitig pflegten sie Kontakte zum völkischen Flügel in der AfD, den Götz Kubitschek maßgeblich ideologisch prägte.⁵

„Angela Brüning“ (ein Pseudonym) betrachtete die Aktivitäten der jungen Rechten mit großer Skepsis. Auf der Kommentarspalte in der Online-Sezession schrieb sie am 27.02.2013:

„Was den Identitären im Wesentlichen fehlt, ist [...] das, was man Ernst Nolte oft vorgeworfen hat, nämlich Herzenskälte.“ (Kubitschek 2013b, Kommentarspalte).

Götz Kubitschek lobte zwar die fleißige Organisationsarbeit der jungen Leute, mahnte aber die Antwort auf die metapolitische Herausforderung an: „Unter anderem aufgrund dieser Hindernisse ist es der IBD bisher nicht gelungen, so etwas wie ein Zentrum der eigenen Idee auszubilden und eine Gestalt auszuprägen, die nicht mehr verloren gehen kann.“ Und, „Über alledem hat die IBD bis heute nicht erklären können, was sie eigentlich unter ‚Identität‘ versteht“, moniert ihr Nestor in väterlichem Ton. „Dies ist auch nicht einfach: Wo Identität als selbstverständlicher Lebensanker verortet ist, muß man sie nicht metapolitisch aufrüsten; wo sie es nicht mehr ist (eben in den Großstädten, und nirgends anders gibt es Bedarf an einer IBD), muß sie [die identitäre Bewegung, Anm. Ingo Zander] es zeitgemäß, großstädtisch, modern formulieren - und vor allem vorleben“ (Kubitschek 2013b).

Die jungen Aktivisten verwiesen zu ihrer Verteidigung auf ihre ersten Aktionen:

„Marc Identitär 27. Februar 2013 11:44:

„Die IB Deutschland besteht seit Oktober. In diesen paar Monaten haben wir schon für ein ganz ordentliches Medienecho gesorgt. Angefangen von der ersten ‚Hardbass‘ Aktion in Frankfurt, bis hin zum identitären Flashmob vor dem Brandenburger Tor, einem recht professionellen Internetauftritt und einem eigenen kleinen Internetshop für Aktive“ (Kubitschek 2013b, Kommentarspalte).

Ältere Rechte und Leser der Online-Sezession bezweifelten, dass es den Identitären gelingen könne, die jungen Opfer der Moderne für eine neurechte Gegenkultur zu mobilisieren.

„F451: „Man muss aber auch mal klar sagen, es gibt viel zu wenige deutsche Jugendliche die diesen tiefgreifenden Schmerz wirklich empfinden. Die sich fragen, warum sie fast alle aus Scheidungsfamilien stammen, während die türkische Großfamilie nebenan immer mehr zulegt. Warum es unter ihnen keinen Zusammenhalt gibt, auch da wo sie bereits in der Minderheit sind. [...] Kaum einer von denen verfügt über eine eigene Meinung, alle rennen sie irgendwelchen vorgegebenen Sprechblasen nach und fühlen sich noch

5 Ingo Zander: „Die AfD in NRW „- Neugier genügt - Sendung - WDR 5 - 27.11.2020 und Ingo Zander: „Raus aus der AfD“ - Neugier genügt - Sendung - WDR 5 - 23.09.2020.

unheimlich schlau dabei. Echte Frustration entsteht erst, wenn der Kollege schon wieder ein neues Handy hat, man selbst aber noch nicht““ (Kubitscheck 2013b, Kommentarspalte).

Eine Kulturrevolution hat es in der Konsumgesellschaft in den 1960er Jahre allerdings in den USA gegeben, die in der Wahrnehmung der Identitären für das Horrorbild einer liberalen dekadenten Gesellschaft stehen. Die linken Kulturrevolutionäre rebellierten gegen einen kapitalistisch getriebenen seelenlosen technokratischen Fortschritt und traten als Dichter, Musiker, Maler, Philosophen, Filmemacher und Politclowns in den Medien, Universitäten und in der Öffentlichkeit auf. „Die Große Weigerung, die Marcuse als eine Möglichkeit künstlerischer und religiöser Phantasie ansieht, besteht in der Überwindung sozialer Herrschaft im Namen von Freude und Freiheit, die durch Ungerechtigkeit in der Welt bitter durchkreuzt wurden“, schrieb Theodore Roszak in seinem weltweit übersetzten Klassiker „The Making of a Counter Culture“ (Roszak 1971, 176).

Identitärer Pop-Anspruch

Im Februar 2013 berichtete Götz Kubitscheck in seiner Online-Sezession, dass *3Sat Kulturzeit* ihn gebeten habe, für eine Sendung über das neue Phänomen Identitäre Bewegung einen Aktivisten zu vermitteln. Er habe jedoch empört abgelehnt, als er erfuhr, dass in der Sendung auch der Düsseldorfer Rechtsextremismusexperte Alexander Häusler auftreten solle. Damit sei für ihn klar gewesen, dass die Identitäre Bewegung nur als rechts denunziert werden solle. „Er hätte doch auch einen Experten ...für popkulturelle Politikansätze holen können. Hat er aber nicht [...]“, klagte der Verleger. (Kubitscheck 2013a). Pop erschien Kubitscheck damals offenbar als soziales Feld, in dem der Kampf um die kulturelle Hegemonie leichter auszutragen wäre, als im dezidiert als Politik gekennzeichneten öffentlichen Raum. Da geisterte er wieder herum: der vage metapolitische neurechte Ansatz für die Veränderung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse.

Und wie sieht es mit dem Stoff für die rechte Kulturpiraterie aus? Ihn gibt es durchaus, aber es gab offenbar kaum kulturelle Kompetenz dafür, nur Rapper wie Chris Ares. Chris Ares bietet seinem Publikum Texte, die Realität als Comics deuten, in denen der Klang eines Muschelhorns ertönt und eine Bestie aus dem Nichts mit eisernen Krallen nach ihren Opfern greift. In dieser Phantasiewelt von Jünglingen muss wohl untergründiger Zweifel an der Identität als Mann nagen, wenn solche Songtexte geschrieben werden wie:

„Eingehüllt in strahlendes Licht
 Durchbrechen wir die engen Mauern
 Von Zwängen und Trauer
 Mit brennender Aura
 Die Bestie greift nach uns
 Mit ihren eisernen Krallen
 Ich channel die Kraft
 Der in den vergangenen Zeiten gefallenen Kriegern
 Aus den heiligen Hallen
 Gucke nach vorn
 Reihe mich ein
 Der Klang des Muschelhorns
 Mit den Pfeifen erschallen

Hinaus in die Weiten des Alls
Die Brut des Adlers
Bleibt verwurzelt mit Mutter Gaia
Und Buddha Dharma.

Von Lissabon bis Belgrad
Wien bis nach Berlin
Von Krakau bis nach Helsinki
Tallin und auch Stettin
Kopenhagen, Dublin, Sofia
Bosnien Herzegowina..."

(Auszug aus „Söhne Europas“ von Chris Ares und Absztrakt, 2020, URL: <https://genius.com/Chris-ares-and-absztrakt-sohne-europas-lyrics>)

Unter den akademisch ausgebildeten Mitstreitern in der Identitären Bewegung werden solche Songs intern als „Kanaken-Sound“ bezeichnet, berichtete mir eine identitäre Aussteigerin. Das Misstrauen oder gar die Verachtung alter Neo-Nazis gegenüber solchen Kulturprodukten ist deshalb nicht einfach als verstockt abzutun, sondern durchaus plausibel. Musik mit „identitärem“ Anspruch erinnert eher an Artefakte, die Stuart Hall zu zunehmend hybridisierten Formen kultureller Identität im globalisierten Kapitalismus zählt. „Jeans und Turnschuhe, die Uniform der Jugend in der westlichen Populärkultur, sind in Südostasien ebenso allgegenwärtig wie in den Vereinigten Staaten oder in Großbritannien“, konstatiert Hall – und man dürfte dabei auch an den europäischen Kontinent denken. „Unter solchen Bedingungen ist es schwer, sich das Kochen von Gerichten aus der asiatischen Küche als Ausdruck der authentischen ‚ethnischen‘ Traditionen des südasiatischen Subkontinents vorzustellen, wenn es in den Hauptstraßen jeder kleinen oder größeren Stadt Großbritanniens mindestens zwei indische Restaurants gibt“ (Hall 2018, 130-131). Götz Kubitschek und Martin Sellner dürften ihre Hoffnung auf die Etablierung einer urbanen „identitären Gegenkultur“ schon bald begraben haben. Jedenfalls behandelten beide die aktiven Identitären nicht wie die jungakademische Avantgarde einer neurechten Kultur. Sie nutzen die identitäre Bewegung für etwas anderes: zur Propagierung der antisemitisch grundierten rechtsextremen Verschwörungserzählung vom „Großen Austausch“. Das Buch dafür hatte der rechtsextreme Schriftsteller Renaud Camus geschrieben – 2017 erschien es in deutscher Übersetzung in Kubitscheks Antaios Verlag – mit einem Nachwort von Martin Sellner.

Als sich der rechtsextreme Australier Brenton Tarrant, der im März 2019 in Christchurch/Neuseeland in zwei Moscheen 51 Menschen erschoss, auf diesen „Großen Austausch“ berief, erlitt die Identitäre Bewegung einen kaum noch reparablen Imageschaden. So sah es jedenfalls Götz Kubitschek. Der Massenmörder hatte „dummerweise“ eine kleine Summe an die Identitäre Bewegung in Österreich gespendet und Martin Sellner hatte sich dafür bei ihm nachweislich bedankt.

Zum Ende des Jahres 2019 teilte Götz Kubitschek in der Online-Sezession mit, dass die Identitäre Bewegung in der jetzigen Form erledigt sei. Auch das für ein paar Jahre angemietete Haus der Identitären in Halle werde aufgegeben. Die Identitären müssten sich etwas Neues überlegen. Mehr als 300 Leute hatten sie selbst auf ihrem Höhepunkt im Jahr 2017 wohl nie als Mitglieder. Aber sie konnten sich mehrere Jahre lang als neurechte Jugendbewegung inszenieren. Medientheoretisch könnte man das auch als ein Beispiel für so genanntes Astroturfing einordnen.

Die „Identitäre Bewegung“ erodiert – das ideologische Konstrukt Ethnopluralismus taugt nicht einmal als demagogische Formel innerhalb der inszenierten „Bewegung“. „Festzuhalten ist, dass Ethnopluralismus nicht als konsequent durchführbares politisches Programm oder geschlossenes philosophisches System taugt“, erklärte 2021 Martin Lichtmesz (mit bürgerlichen Namen: Martin Semlitsch), ein österreichischer Fellow Traveller von Götz Kubitschek und Martin Sellner, in der rechten Vierteljahresschrift „Tumult“. „Innerhalb der Neuen Rechten findet man den Versuch einer konsequenten politischen Programmatik lediglich bei dem Erfinder des Begriffs, Henning Eichberg, der den Ethnopluralismus als antiethnozentrisch und antieurozentrisch bestimmte. Eichberg hat sich jedoch bereits seit Ende der 1970er Jahre stetig nach links bewegt und ist kein maßgeblicher Autor für die heutige Neue Rechte“ (Lichtmesz 2021, 23).

In meinen Interviews mit Identitären ist immer sofort von Ethnopluralismus die Rede gewesen, wenn ich nach ihrem politischen Programm fragte – aber nur als Floskel, ohne außenpolitische und wirtschaftspolitische Einbindung. Dafür könnte nun das Buch *Zwischen Globalismus und Demokratie. Politische Ökonomie im ausgehenden Neoliberalismus* des Kölner Sozialwissenschaftler Wolfgang Streeck dienen, in dem dieser für eine Auflösung der EU und ein harmonisches Miteinander/Kooperieren von Nationalstaaten plädiert.

Streeck fabuliert in dem Buch über die Würde des Einzelnen, um dann auf das demokratische Kollektiv zu sprechen zu kommen, das ihm je kulturell homogener, desto demokratischer und vernünftiger erscheint: „Die Geschichte quillt über von Beispielen, in denen einmal angenommene Identitäten bis aufs Blut verteidigt werden“ (Streeck 2021, 183). Wenn er es richtig verstehe, „[...] dann ist ebendies – das Recht, nach eigenem Ermessen man selber bleiben oder ein anderer werden zu dürfen – der Kern des staatlichen Versprechens in Art. 1 des Grundgesetzes, die ‚Würde des Menschen‘ nicht anzutasten“ (Streeck 2021, 184, Fußnote 50). Dasselbe gelte auch für Gesellschaften, so Streeck weiter: „Wahrscheinlich in erhöhtem Maße. Gesellschaften sind Komplexe historisch zusammengewachsener, dadurch mehr oder weniger interdependent gewordener Institutionen, die oft, aber nicht immer, in und von Staaten gebündelt, formalisiert, verteidigt und revidiert werden. Als solche sind sie, mehr oder weniger gut, auf ihre soziale und natürliche Umgebung und die von ihnen gesetzten Grenzen und gebotenen Möglichkeiten eingestellt. Gegenüber ihren Mitgliedern beanspruchen die in einer Gesellschaft, mehr oder weniger kohärent, zusammengeschlossenen Institutionen Verbindlichkeit, wobei sie von ihren mit einem Gewaltmonopol ausgestatteten Staaten unterstützt werden. Ihre Mitglieder wiederum identifizieren sich mehr oder weniger mit der Gesellschaft, zu der sie sich rechnen und gerechnet werden“ (Streeck 2021, 184).

Nils Minkmar wies zu Recht in seiner Rezension auf den neurechten Bodensatz im Buch des bislang als links geltenden Sozialwissenschaftlers Streeck hin: „Im Umfeld des AfD-Vordenkers Götz Kubitschek dürfte man mit dem Buch sehr einverstanden sein“ (Minkmar 2021). Ethnopluralismus sei zwar kein theoretisch kohärent ausgearbeitetes Konzept, meint der österreichische neurechte Publizist Martin Lichtmesz, aber nützlich sei er dennoch als regulative Idee: „[A]ls analytische Methode, als ethisches Prinzip (der Toleranz und des Leben-und-Lebenlassens) und als ethnologischer und biologischer Realismus (wozu auch die Frage gehört, ob es Rassen ‚gibt‘). Da die Idee des ‚Selbstbestimmungsrechts der Völker‘ eng mit ihm verwandt ist, ist er auch Teil der demokratischen Tradition“ (Lichtmesz 2021, 23).

Mit der zunehmenden Einwanderung nach Europa sei das ethnopluralistische Denken zum defensiven Argument geschrumpft, so Lichtmesz (2021, 23). Nach der Bundestagswahl am 26. September 2021 brachte ein langjähriger Dauerkommentator in der von Götz Kubitschek verantworteten *Sezession online* die Wählerverluste der AfD (verglichen mit der Bundestagswahl 2017) so auf den Punkt:

„RMH 28. September 2021 10:43:

„AfD Kandidaten und Parteipersonal, welches sich in aller Regel aus Leuten zusammensetzt, die aus irgendwelchen Gründen keine soziale Fallhöhe mehr haben. Bräsige, grau melierte Pensionisten, Rentner und exzentrische Selbständige, die eine Marktnische zu haben scheinen, wo sie nicht von der *cancel culture* [Hervorhebung durch Ingo Zander] betroffen sind, aber allesamt ihren Hintern nicht in die Öffentlichkeit bewegen. Dazu ständig nur die Botschaften, wie schlecht doch alles ist. Tja, damit spricht man dann genau die Wähler an, die man selber ein Stück weit repräsentiert und davon gibt es eben kaum mehr als 10%.“ (Fiß 2021, Kommentarspalte).

Ein anderer Leser der *Sezession online* beschreibt die für ihn frustrierende Diskrepanz zwischen der Anforderung einer rechten Kulturrevolution und der Lage in Deutschland nach dem zweiten Einzug der AfD in den Bundestag (deren Radikalisierung nach rechts wesentlich von Götz Kubitschek betrieben wurde) – so:

„Volksdeutscher 28. September 2021 12:09 @Allnichts

„Der Großteil der Deutschen hat die Folgen der Einwanderung jeden Tag vor Augen, sie gewöhnen sich einfach daran. Auch ich habe sie tagtäglich vor Augen und trotzdem kann und will und werde ich mich nicht daran gewöhnen...Ich halte diese Leute für nihilistische Konsumidioten, die nur in genetischer Hinsicht, aber nicht in Geist und Seele Deutsche sind... Geht es ihnen mal wirtschaftlich schlecht, dann sind sie die ersten, die auswandern. Sie sind ersetzbar und austauschbar. Und sie lassen sich auch austauschen, sonst hätten deutschfeindliche Kräfte in diesem Land keinen Erfolg mit dem Volksaustausch“ (Fiß 2021, Kommentarspalte).

Vorläufiges Fazit: Die rechte Ideologie und der Pop als Spielfeld

Rechtsextreme Kräfte haben in Deutschland in gesellschaftlichen Institutionen – von der Feuerwehr, über Polizei, Bundeswehr, Schule/Hochschule bis zu den Parlamenten und im Internet – ihren Einfluss ausweiten können, doch eine rechte Kulturrevolution konnte bisher kaum kraftvoll Wurzeln schlagen. Vielleicht erklärt sich das auch aus der Besonderheit des Pop. Er wirkt zwar nicht als Vektor von oder Verstärker für demokratisch-humane Energien, wie das noch bis zur Auflösung des Ostblocks von westlichen Pop-Forschern mit großer Plausibilität angenommen werden konnte. So schreibt Diedrich Diederichsen: „Das ist die eigentliche Aufgabe der Pop-Musik: die Verbesserung der Versprechungen. Dieses erste bessere Versprechen war in den 50er Jahren dasjenige, man könnte ein eigener ganzer und individueller Mensch in einem viel tieferen Sinne sein, als man sich dies von den Körpern der Männer in den grauen Flanellanzügen vorstellen konnte“ (Diederichsen 2014, 410). Und der amerikanische Popmusik-Produzent Joe Boyd veranschaulichte in seinen Erinnerungen, was das politisch bedeutete: „1954 bis 1956 waren die Jahre des Umschwungs, in denen schwarze Musik von weißen Teenagern entdeckt wurde und sich millionenfach verkaufte. Die entsetzten Tugendwächter der Nation fürchteten die Welt der Unterschichten, für die diese Musik stand, und die in ihren

Rhythmen angedeutete Rassenmischung. Die großen Plattenlabel hassten die Musik, weil sie sie nicht verstanden und deshalb gegenüber Freibeutern wie Ahmet Ertegun von Atlanta [...] ins Hintertreffen gerieten“⁶

Aber Pop lässt sich anscheinend auch nicht durch Rechtsextreme für ihr autoritäres Projekt instrumentalisiert werden. Vorausgesetzt, dass sich die zeitgeschichtliche Beobachtung des Historikers Ulrich Herbert anthropologisch-pop-theoretisch für die Gegenwart und Zukunft ausdeuten lässt. „Es etablierte sich während der Kriegsjahre die Hegemonie der Popularkultur, zur gleichen Zeit wie in Großbritannien und Frankreich und einige Jahre später als in den USA. In ihr kündigte sich die Konsumgesellschaft bereits an, die nach den Gesetzen des Marktes funktionierte, auf Individualität abzielte und grenzüberschreitend agierte.“ (Herbert 2021, 236). Mit einer nationalkulturell isolierten „Volksgemeinschaft“ sei das kaum vereinbar, gibt Herbert zu Recht zu bedenken und erinnerte daran, dass schon während der Nazizeit der Widerstand gegen diese Musikkultur vom Regime mit wachsender Irritation thematisiert wurde. „Vom jugendlichen Publikum“, berichtete der SD im Sommer 1942 empört, „werde eine anständige, deutschem Geschmack entsprechende Unterhaltungsmusik so eindeutig boykottiert und andererseits Jazzmusik teilweise mit so drastischen Mitteln verlangt, dass die Kapellen allmählich weich werden, diesem Drang nachgeben und umso besinnungsloseren Beifall dieser Jugendlichen ernten, je wilder verjazzt und verlotterter die gebotene Musik wird“ (Herbert 2021, 236).

Pop – im Sinne Diedrich Diederichsen hedonistisch definiert – ist nicht mehr, wie in den Jahrzehnten nach der Befreiung, von Nationalsozialismus bis zur Auflösung des Ost-Blocks automatisch ein Agens der Befreiung – aber wohl auch kein verlässliches Vehikel für eine völkisch-rassistische Gesinnung.

Quellenverzeichnis

- Bobbio, Norberto. 2004. *Rechts und Links – Gründe und Bedeutung einer politischen Unterscheidung*. Berlin: Wagenbach.
- Christadler, Marieluise. 1983. „Die ‚Nouvelle Droite‘ in Frankreich.“ In *Neokonservative und „Neue Rechte“*. Der Angriff gegen Sozialstaat und liberale Demokratie in den Vereinigten Staaten, Westeuropa und der Bundesrepublik, herausgegeben von Iring Fetscher, 163-215. München: C.H. Beck.
- Crement, Jean. 2007. „Vivisektion mit dem Fallbeil. Anmerkungen zu einer Dissertation über den Nationalrevolutionär Henning Eichberg.“ *trend Onlinezeitung* 09/07. Zugriff am 15. Juli 2022. <http://www.trend.infopartisan.net/trd0907/t270907.html>
- De Benoist, Alain. 2014. *Mein Leben – Wege eines Denkens*. Berlin: Junge Freiheit.
- De Benoist, Alain. 2018. *Kulturrevolution von rechts*. Dresden: Jung Europa.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Eichberg, Henning. 1979. „Wir sind eben doch Deutsche. Gespräch über nationalrevolutionäre Perspektive.“ *Ästhetik und Kommunikation* Nr. 36/1979: 125-130.
- Fiß, Daniel. 2021. „Faktenlage (3) – Stabilisierte Protestwahl.“ *Sezession Online*, 28. September 2021. Zugriff am 10. Juni 2022. <https://sezession.de/64777/faktenlage-3-stabilisierte-protestwahl>

6 Zitiert nach einer Rezension des Autors: Ingo Zander. 2007. *Joe Boyd: White Bicycles. Musik in den 60er Jahren. Kunstmann*, München 2007. In WDR 3 Resonanzen, 18.10.2007.

- Hall, Stuart. 2018. *Das verhängnisvolle Dreieck – Rasse, Ethnie, Nation*. Berlin: Suhrkamp.
- Herbert, Ulrich. 2021. *Wer waren die Nationalsozialisten?* München: C.H. Beck.
- Kubitscheck, Götz. 2012a. „Beim Bloc Identitaire in Orange: Strukturen.“ *Sezession Online*, 9. September 2012. Zugriff am 10. Juni 2022. <https://sezession.de/34605/beim-bloc-identitaire-in-orange-strukturen>
- Kubitscheck, Götz. 2012b. „Identitäre Basisarbeit (2): Identitärer Lektüre-Kanon.“ *Sezession Online*, 16. September 2012. Zugriff am 12. Juni 2022. <https://sezession.de/34730/identitare-basisarbeit-2-identitaerer-lecture-kanon>
- Kubitscheck, Götz. 2012c. „Warum Lichtmesz und ich nach Orange fahren.“ *Sezession Online*, 30. Oktober 2012. Zugriff am 5. Juni 2022. <https://sezession.de/34523/warum-lichtmesz-und-ich-nach-orange-fahren>
- Kubitscheck, Götz. 2013a. „Identitäre Basisarbeit (8): Experte Alexander Häusler bei 3sat?“ *Sezession Online*, 21. Februar 2013. Zugriff am 5. Juni 2022. URL: <https://sezession.de/36905/identitare-basisarbeit-8-experte-alexander-hausler-bei-3sat?hilit=basisarbeit>
- Kubitscheck, Götz. 2013b. „Scheitert die Identitäre Bewegung in Deutschland?“ *Sezession Online*, 27. Februar 2013. Zugriff am 1. Juni 2022. URL: <https://sezession.de/36974/scheitert-die-identitare-bewegung-in-deutschland>
- Kubitscheck, Götz. 2013c. „Votivkirche Wien besetzt – ein Gespräch mit der ‚Identitären Bewegung Österreich‘“ *Sezession Online*, 11. Februar 2013. <https://sezession.de/36502/votivkirche-wien-besetzt-ein-gesprach-mit-der-identitaeren-bewegung-osterreich>
- Lichtmesz, Martin. 2021. „Klarstellung über den Ethnopluralismus – Antwort auf Egon Flaigs Ausführungen zum Thema.“ *Tumult*, Sommer 2021.
- Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen. 2017. *Verfassungsschutzbericht des Landes Nordrhein-Westfalen über das Jahr 2016*.
- Minkmar, Nils. 2021. „Lieber wieder bieder?“ Der Soziologe Wolfgang Streeck kämpft gegen Medien und Eliten – und für den Nationalstaat. *Süddeutsche Zeitung* vom 15.09.2021.
- Müller, Mario Alexander. 2017. *Kontrakultur*. Schnellroda: Antaios.
- N.N. 2017. „Henning Eichberg ist verstorben“ *Sezession Online*, 4. Mai 2017. Zugriff am 6. Juni 2022. URL: <https://sezession.de/57237/henning-eichberg-ist-verstorben>.
- Roszak, Theodore. 1971. *Gegenkultur*. Düsseldorf/Wien: Econ.
- Sellner, Martin. 2017. *Identitär – Geschichte eines Aufbruchs*. Schnellroda: Antaios.
- Staud, Toralf. 2005. *Moderne Nazis – die neuen Rechten und der Aufstieg der NPD*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Streeck, Wolfgang. *Zwischen Globalismus und Demokratie. Politische Ökonomie im ausgehenden Neoliberalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wagner, Thomas. 2017. *Die Angstmacher – 1968 und die Neuen Rechten*. Berlin: Aufbau.
- Zander, Ingo. 2021. Die AfD-nahe Desiderius-Erasmus-Stiftung. WDR 5 Neugier genügt – das Feature, 3.9.2021. URL: <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/neugier-genuegt/feature-Desiderius-Erasmus-Stiftung-102.html>
- Zander, Ingo. 2018. Marx von Rechts, Rezension von Ingo Zander. Sendung vom 19.10.2018, SWR 2 Lesenswert Kritik.

Ingo Zander, geboren 1956, aufgewachsen in einer Arbeiterfamilie, Sozialwissenschaftler, Fachrichtung Politische Wissenschaften, Studium an der Universität Duisburg. Freier Autor

seit dreißig Jahren – Beiträge vor allem für den Öffentlich-rechtlichen Hörfunk. Zahlreiche Features zu gesellschaftlichen Themen: Antisemitismus, Rassismus, politische Kultur, Alltagsprozesse und Kultur, Arbeitsmarkt und Bildungsprozesse, Rechtsradikalisierung der Gesellschaft. Ingo Zander verstarb im Oktober 2021.

Abstract (Deutsch)

Dieses Essay untersucht die ideologischen Hintergründe der Verbindung von Kultur und Politik, auf die die rechtsextreme Identitäre Bewegung in Deutschland Bezug nimmt und wie sie von rechten Akteur*innen eingesetzt und weiterverwertet werden. Im Zentrum steht die Frage, welche Transformationsprozesse dabei angestoßen werden und ob – oder wie weit – eine Kulturrevolution „von rechts“ in Deutschland stattfindet. Zunächst werden die ideologischen Stammväter der Identitären Bewegung, Alain de Benoist und Henning Eichberg, eingeordnet, um dann die Geschichte der Identitären Bewegung seit den Nullerjahren aufzuzeigen. Final wird anhand popkultureller Beispiele analysiert, wie Pop – und Popmusik – von rechtsextremem Aktivist*innen gerahmt und ideologisch gezielt eingesetzt wird.

Abstract (English)

This essay examines the ideological background of the connection between culture and politics that the far-right *Identitäre Bewegung* in Germany refers to and how they are used and further exploited by right-wing actors. The focus is on the question of which transformation processes are triggered in the process and whether - or to what extent - a cultural revolution „from the right“ is taking place in Germany. First, the ideological founding fathers of the *Identitäre Bewegung*, Alain de Benoist and Henning Eichberg, will be introduced and then the history of the *Identitäre Bewegung* since the noughties will be presented. Finally, pop cultural examples are used to analyse how pop - and pop music - is framed and ideologically targeted by right-wing extremist activists.

Zitiervorschlag. Zander, Ingo. 2022. „Die ‚Identitäre Bewegung‘ als juvenil-urbane Kulturrevolution von rechts.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online unter <http://www.vibes-theseries.org/zander-kulturrevolution>.

Lea Espinoza Garrido, Jan-Peter Herbst, Christoph Jürgensen, Immanuel Nover, Matthias Schaffrick, Melanie Schiller, Anna Seidel, Eva Stubenrauch, Kerstin Wilhelms

Transformations of the National — Rammstein’s “Deutschland” as a Provocation of German History

Introduction

As Diedrich Diederichsen argues, “pop is always transformation, in the sense of a dynamic movement in which cultural material and social environments mutually reshape each other and cross previously fixed boundaries” (Diederichsen 2013, 188, translation by the authors). These deep entanglements of pop and pop music with social and cultural configurations also raise important questions surrounding the relation between pop (music) and “the political,” as such configurations not only emerge *from* and *within* specific national and global political climates but also potentially draw attention to the political nature of pop (music) itself. The political is a concept that is not to be confused with politics. It is to be understood as the sum of social negotiation processes concerned with questions of identity and foundations of community togetherness. At the same time, as Chantal Mouffe pointedly observes, the political is never geared towards unmitigated consensus or stagnation but towards conflict, provocation, antagonism, departure, and constant renegotiation (cf. 2007, 159). It thus also withdraws the boundaries of what is sanctioned in a (national) community: What is allowed to be said? What is beautiful, good, compatible, consensual? And where does this space end?

In the context of German pop music, hardly any band has pushed these boundaries as hard as Rammstein. This chapter analyzes the band’s by now second last, untitled album released in 2019, particularly the controversial video of its single “Deutschland” (2019) regarding the band’s political nature. It is common knowledge that Rammstein are provocative; from the band’s name, which alludes to the plane crash at the US airbase of the same name, to concerts with strap-on dildos on stage, to the “Pussy” (2009) video, showing the band members having sex with professional porn actors. Fans celebrate the band despite, or precisely because of, these provocations, while critics are constantly provided with new material for criticism. In addition to the numerous, often highly sexualized provocations, the band regularly plays with ambiguities about German history and national myths in their songs and music videos. In doing so, it frequently picks up aesthetics that are at least loosely connected to nationalism and Nazism — and often (perhaps too simplistically) equated with the New Right — for the sake of publicity: For the music video of “Stripped” (1998), they use scenes from Leni Riefenstahl films and thus place Nazi propaganda aesthetics in a pop context. Similarly, lyrics like “Blitzkrieg mit dem Fleischgewehr” (“blitzkrieg with the meat rifle”) in their song “Pussy” (2009) create explicit links between German (Nazi) history and sexual acts. Time and again, the band has used the political archive in their videos and lyrics, testing the limits of what can be said and sung in the German music business. This testing becomes particularly clear in their single “Deutschland” (2019), an (anti?) hymn to the Nazi regime, and the accompanying

cinematic bombastic music video, in which the band members present themselves as concentration camp inmates and SS officers, among others. Even before the release of the video in March 2019, Rammstein shocked with a 35-second teaser showing the band members with ropes around their necks and seemingly in concentration camp uniforms, announcing the title and release date of the song in a font clearly resembling German *fraktur* script. The teaser caused outrage in the media and was publicly condemned by the Central Council of Jews in Germany. This kind of self-staging, which routinely uses scandals to promote new records, raises the question of how political Rammstein's provocative pop is — or at least wants to be.

This question will be explored in the following. We argue that the extremely multi-layered and unusually long clip for "Deutschland" is particularly well-suited not only to critically examine Rammstein's work through a complex case study and various readings, but also to discuss the political potential of contemporary pop music more generally. We will take a closer look at this relationship and understand Rammstein's work as a conscious provocation in the field of tension between pop and "the political." "Deutschland" delivers an overabundance of references that ultimately counteracts any referentiality. At the same time, Rammstein re-constellate popular images in such a way that they bring them to a political point — which they, in turn, undermine themselves.

Background and Methodology

This chapter analyzes these partly contradictory movements in "Deutschland" from different perspectives. It is loosely based on a related panel discussion on the question "How political is pop?" and a larger collaborative research project about Rammstein's "Deutschland." The project emerged from two consecutive conferences on "The Sound of Germany," which took place at the University of Münster in 2019 and 2020. While the first of these conferences was primarily concerned with the political dimension of pop music in general — the speakers presented on a wide range of pop music phenomena, which they examined from an equally wide range of disciplines — they soon came to realize that it would be productive to focus on one common research object and to analyze it collectively, but from different perspectives. Serendipitously, the last day of the first conference coincided with the release of Rammstein's "Deutschland," which proved to be not only an interesting object of inquiry for the subsequent conference, but which has also inspired further conversations about the political *of, in* and *through* pop (music) over the past two years.

Methodologically, our research is inspired by the book *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music* (von Appen et al. 2015). As Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms, and Allan F. Moore convincingly argue, "musicological analysis is not necessarily an aim in itself, but a toolbox that can be used to address many different issues of broader relevance" (ibid., 2). "[G]roup work," they continue, "will put forth on a small-scale what musical analysis is all about in the first place: the communication of your individual interpretation of a piece of music to enhance our common understanding of it" (ibid., 4). It is in this spirit that this chapter approaches Rammstein's "Deutschland." Its objective is thus threefold: *Firstly*, we wish to showcase different interpretations of the song itself, its corresponding music video, and its performance on stage in order to approximate a common understanding of them while also embracing the tensions between these different readings and perspectives. *Secondly*, we intend

to use these findings to reflect on the potential of collaborative and interdisciplinary projects like this one case study for the field of music studies and beyond. *Finally*, this chapter wishes to illustrate that our analytical case study of Rammstein can help us better understand an issue “of broader relevance,” as von Appen, Doehring, Helms, and Moore call it, that is, the broader question concerning the relation between pop and “the political.”

At the center of our investigation lie categories such as intertextuality, form, history, pop aesthetics, affect, identity, race and gender, narrative, nation, music, sound and performance, and the central question of the political nature of pop. As complex as the question of “the political” is in general, the question of whether and how it is negotiated in pop, or can be negotiated by us, is equally non-trivial. “Once you ‘got’ pop,” writes Andy Warhol, “you could never see a sign the same way again” (Warhol and Hackett 1980, 39). Pop is an aesthetic mode that must be understood like irony, usually (initially) preconceived by the recipients. This common modal “understanding” constitutes the respective communities of style and distinguishes them from others. Consequently, it is necessary to consider what defines pop as pop if one wants to speak adequately about the political aspects of a band like Rammstein: functionality, outwardness, artificiality; a sensual aesthetic that does not create distance and demands disinterested pleasure but has an exciting effect and sets the “body temporarily in motion” (Hecken and Kleiner 2017, 8; translation by the authors). The offerings of pop are made to be present and to participate, to immerse oneself, captivating through their outer form (as different as it may be), through the surface, the sound, their sweetness, their exuberance, their cool attitude, or crass appearance. In contrast, aspects such as semantics, meaning, and interpretation are of secondary importance. After all, pop always offensively emphasizes its own artificiality and technicality and conversely rejects any pretension of originality and authenticity — or, in turn, appropriates them for its mode of secondarity.

All this changes — see Warhol — the status of signs in relation to their primary use. When Rammstein in their performance of music, lyrics, video, and stage show invoke the “imaginary of the nation” and its historical abysses of violence, horror, libidinousness, and destruction, they activate “Germany’s deepest essence and Germany’s deepest images” (Maier 2019; translation by the authors), not by penetrating this “depth” but by invoking the corresponding signifiers. “Rammstein’s songs and their shows do not perform or express anything, they retrieve responses” (Wicke 2019, 37; translation by the authors). Rammstein’s *Gesamtkunstwerk* is composed of musical and symbolic codes, many of which are considered typically “German” in global popular culture: Machine-precise “storm of sound” (Wicke 2019, 63; translation by the authors) — one immediately thinks of Ernst Jünger’s “storm of steel” with this formulation — militarism, Nazi symbolism, Nordic mythology, enriched with “set pieces from Germany’s cultural heritage” (Wicke 2019, 94; translation by the authors), including the Grimm fairy tales, Romantic horror stories, and popular poems by Johann Wolfgang von Goethe or Bertolt Brecht. Everything seems somehow “incredibly strange.” The band digs deep into the pot of popular culture, draws from the national image archives, and ubiquitously quotes the political imaginary.

Quotations, however, are in inverted commas, and the inverted commas of pop present us with distinct analytical challenges. It is possible that Rammstein’s work is not about Germany at all, but at best about a “Germany” in quotation marks, pre-formed by the media, discursively predetermined, and potentially conveyed to an audience in the form of commodities. It is important to do justice to this secondary status, also concerning the political, which is not

rendered irrelevant but rather comes into play in a more complex, less unambiguous, and definitely non-trivial way. After all, singing in German alone seems strangely idiosyncratic for a metal band and always somewhat uptight in pop anyway (Schneider 2015, 105f.). However, it also underlines the pop-aesthetic approach to being German and thus enables, before any unambiguous semantics, “free associations between riffs and beats [and language and voice] on the one hand and certain fantasies on the other” (Diederichsen 2017, 117; translation by the authors). Thus, our research must take on the task of reading and interpreting Rammstein’s signs and doing justice to the mode in which they come to us through pop.

Central to this mode is the band’s use of intertextual references, which will be considered in various sections of this chapter. On the one hand, the intertextual references that traverse Rammstein’s work seem to refer to political-historical events. On the other hand, they also aim to perpetuate the familiar Rammstein aesthetics and — independent of socio-political discourses — to cater to the fans’ expectations. Depending on the respective context, this results in very different readings. For example, the single “Deutschland” (2019) is built on a national myth that does not primarily function narratively; that is particularly offensive due to its pop aesthetics, as it does not fit into the identification patterns of “politics.” The fulminant spectacle of reference in the video has always been part of Rammstein’s “aesthetics of overwhelming” (cf. Wicke 2019; translation by the authors) but becomes particularly explosive when it works with aesthetics of the right-wing scene. No less provocative is the image of history conveyed in the video. The juxtaposition of Teutons, knights, Holocaust victims, and RAF terrorists presents the past as a large surface with an arsenal of freely available and combinable figures, motifs, and signs that seem arbitrarily interchangeable.

The aesthetics of overwhelming in the video also illustrates an essential characteristic of Rammstein’s public image and marketing strategy: Over the years, they have established an international community of style under their label that expects all their products to be highly recognizable. At the same time, these products must always be surpassed in their spectacularity. The single “Deutschland” achieves this balancing act through the ambiguity of its pragmatism: On the one hand, the supposedly political Rammstein primarily serve the spectacle and do not actually pursue any current political discourses. On the other hand, “Deutschland” presents itself as clearly political, as a question about “being German” or the relationship to the nation, for example, about national identity in the form of pop. In doing so, it functions, at least potentially, as a discursive counter-draft to both the banalization and naturalization of the nation; for example, as in Max Giesinger’s “80 Millionen”, 2016, in which the only possible frame for love and happiness is the implied nation (see also Schiller and de Kloet 2020) and to open radicalization (by bands like Frei.Wild and artists like Chris Ares). In addition to the question of the political substance of Rammstein’s “Deutschland,” the casting of Ruby Comney, an Afro-German actress, as Black Germania, as well as the numerous pop feminist quotes and the cross-dressing of some band members in the accompanying music video, also raise the question if — and if so, to which extent — “Deutschland” can also represent a counter-project to the hegemonic White masculinity of the song and the band.

Perspectives

In the following, we will discuss the seemingly contradictory readings of Rammstein's "Deutschland" from a variety of (inter)disciplinary angles. As stated above, the different perspectives are the result of extensive discussions among the members of our research group. The individual sections may differ in style, tone, approach, and scope as a result of repeated mutual and asynchronous interventions into the text as well as the disciplinary origins of some of the key ideas and concepts in each passage. Nevertheless, all sections reflect important focal points and nodes in our shared discussions rather than the opinions of individual researchers within our group. Our aim is to present our findings without harmonizing them completely to make the political and discursive aspects of the musical artifact transparent while avoiding reducing their complexity. At the same time, we understand this work not as a comprehensive or exhaustive representation of approaches *to* and perspectives *on* Rammstein's "Deutschland," but as an attempt to showcase "individual interpretation[s] of a piece of music to enhance our common understanding of it," to quote van Appen et al. once again (2015, 4).¹ Overall, the readings of the text and the video are completed by a musicological analysis and an examination of the live performance of "Deutschland." The focus here is on the sonic and performative dimension of Rammstein's "Germanness" and its relationship to the previously identified textual and visual strategies of the political as well as the (self-)staging as a work of art and consumer product.

Sound and Production

At the center of the controversy surrounding Rammstein is their exaggerated portrayal of Germanness that, at first glance, seems to manifest in the "Teutonic" sound of their music (see Nye 2012; Reed 2007). There is a considerable body of literature on the political power of sound, for example, Jacques Attali's (1985) influential writings on the disruptive and transformative power of music, or Julian Henriques' (2011) analysis of the subversive practices of Jamaican dub reggae sound system operators. Yet, the question remains whether a sonic signature specific to a nation or culture has political implications. Taking metal music as an example, the answer depends on the country or style. While musically, the New Wave of British Heavy Metal bears little political weight apart from its historical dominance and the Empire's colonial past, the sound of metal from other countries carries more overt political undertones.²

1 A more detailed analysis of the different facets discussed in these sections can be found in Kerstin Wilhelms et al. *Rammsteins Deutschland: Pop – Politik – Provokation* (2022). Other aspects that exceed the scope of this article but are worth exploring in future research particularly concern the nexus between Rammstein's musical and artistic work and the music industry. With regards to "Deutschland," this specifically pertains to the role of Universal Music in funding and producing the video as well as to marketing aspects, e.g., on social media. We would like to thank reviewer 2 for their inspiring and insightful comments in this matter.

2 For example, the "Brasilidade metal" of Brazilian band Sepultura must be interpreted against the background of the band's upbringing during a dictatorship with a system of cultural censorship and repression (Avelar 2003). Similarly, Latin American metal artists use native language, extreme lyrics, and sounds to criticize ongoing issues resulting from coloniality (Varas-Díaz, Nevárez Araújo and Rivera-Segarra 2020). In other cases, however, bands may be motivated by "strategic essentialism" (Connell and Gibson 2003) to penetrate a global market through exoticism, authenticity, and branding through the "fetishization of localities" (see also Herbst and Bauerfeind 2021). Viking metal is an example of a subgenre of metal that does not stand out sonically but has achieved great popularity by marketing folkloristic, Norse-themed lyrics and corresponding stage costumes and properties.

In the discussion about Rammstein’s aesthetic, the question remains whether a “German” sound is political *per se* or whether Rammstein’s exaggerated pastiche of a German sound becomes political through the wider associations of the band, genre, or country of origin. *Metal Hammer* editor Robert Müller (2002) reflects that political messages are commonly expressed through musical styles that are not controversial. He agrees with Wolf-Rüdiger Mühlmann that this was different in the case of *Neue Deutsche Härte*, as the style was “automatically not politically correct because it received its aesthetic appeal through German elements in its sound” (1999, 264; translation by the authors). Given Germany’s Nazi past, Mühlmann concludes that a sound emphasizing German qualities is principally politically inappropriate in public perception. The available literature commenting on the reception of Rammstein’s sound suggests that it highly depends on the cultural context. For Sean Nye (2012), it is precisely the exaggerated portrayal of Germanness that appeals to Anglo-American audiences for its Otherness without being overly political. Likewise, Alexander Reed (1997) argues that four qualities – epic, military, romantic, and technological – attract a North American audience. Precisely these qualities have long irritated and upset large parts of the population in Germany.

Before we discuss the ways in which Rammstein’s sonic signature ties in with these debates, let us turn to a more in-depth analysis of the band’s sound and production in the song “Deutschland”.³ Structurally (see Figure 1), “Deutschland” simultaneously conforms to and deviates from pop conventions. It adheres to the structural simplicity of most pop songs by consisting of only a few sections. Essentially, “Deutschland” only has two parts, verse and chorus, whose arrangement is modified and whose elements are recombined to create variations that function as intro, outro, and bridge. This approach is common in pop music. On the other hand, with 5:22 minutes, “Deutschland” is much longer than the average pop song and begins with a long instrumental intro of over one minute, which is not in keeping with the conventions of radio or commercial streaming platforms.

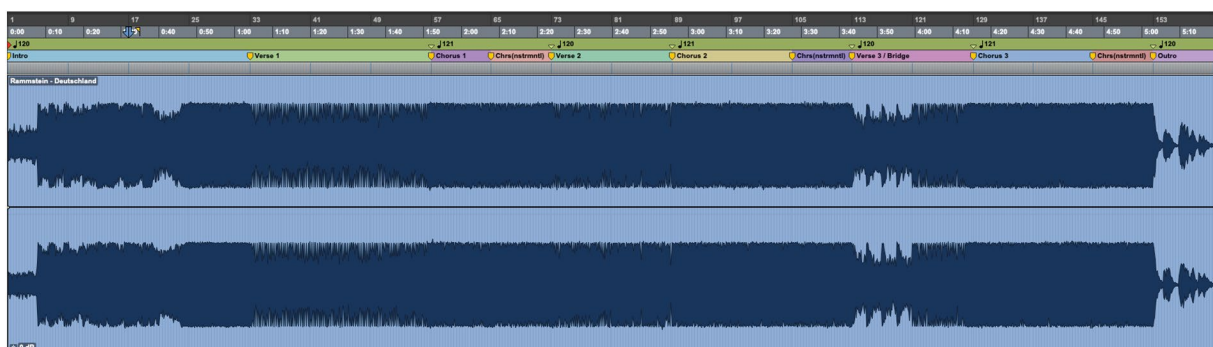


Figure 1: Structure of Rammstein’s “Deutschland”

The 32-bar intro is divided into four parts: it begins with the synthesizer playing the chorus melody (bars 1–4); the melody continues, accompanied by drum accents and distorted rhythm guitars performing sustained power chords (bars 5–20); lead guitars double the synthesizer melody while the rhythm guitars stop and the drums transition to an eighth-note snare drum roll with a crescendo (bars 21–24); finally, the synthesizer/guitar melody continues, but the distorted rhythm guitars re-enter and the drums change to a full drumbeat, with the kick producing a four-to-the-floor beat (bars 25–32).

3 A detailed analysis of Rammstein’s production aesthetic is also provided in Kerstin Wilhelms et al. *Rammsteins Deutschland: Pop – Politik – Provokation* (2022) and an article on the politics of Rammstein’s sonic signature (Herbst 2021).

“Deutschland” continues with the verse (bars 32–56), where the vocals enter. Musically, the arrangement is reduced: the drums are limited to the four-to-the-floor beat and an eighth-note hi-hat that emphasizes the downbeat; the bass outlines the underlying harmony in eighth notes; the synthesizer consists of layers of sustained pads, orchestral instrumentation, and a piano melody.

The verse leads directly into the first chorus, which consists of two parts. The first half (bars 57–64) contains vocals and the intro/chorus melody; the second half (bars 65–72) is instrumental, with the melody continuing. As for the arrangement, the distorted rhythm guitars re-enter and play sustained power chords, supported by a more rhythmic bass performing eighth-notes. The synthesizer provides more sustained layers for a fuller sound. The drums play a beat, similar to the last part of the intro, but the kick is reduced to accentuate the first and third beat of each bar. Furthermore, the hi-hat is sped up to a sixteenth-note pattern, but it is layered with synthesizers, making it seem electronic, although its sound is very natural on close listening. Worth noting is a subtle tempo change; this and every other chorus is sped up by one beat per minute, from 120 to 121 bpm, which increases its intensity.

The second verse (bars 73–87) is musically similar to the first, but shorter (eight bars instead of twelve). The only two differences are the full drumbeat and, in the second half, distorted rhythm guitars performing a complementary groove with palm-muted power chords. The subsequent chorus (bars 89–112) is largely unchanged from the first, except that the first half (with vocals) is doubled in length.

The instrumentation of the third verse of “Deutschland” (bars 113–128) is greatly reduced so that this section functions as a bridge, even though all musical elements are taken from previous verses, and no new content is introduced, as would normally be the case with a bridge. With an eighth-note snare drum roll, it transitions smoothly into the final chorus. This chorus continues the previous structure, with the vocal part (bars 113–128), followed by the instrumental melody (bars 145–152); the only difference from the preceding choruses is an additional female voice singing high, sustained notes with modulated vowel sounds. “Deutschland” ends with a piano outro (bars 153–163), consisting only of the verse melody in free time with a rubato.

As discussed previously, a large part of Rammstein’s provocation stems from the artificially exaggerated portrayal of Germanness in their personas, imagery, and music. Due to the paradigmatic song title and lyrical theme, one may expect “Deutschland” to be particularly “German.” As far as Till Lindemann’s vocals are concerned, “Deutschland” indeed features his typical style known from other records, especially the mixture of regular singing and *Sprechstimme*, his masculine bass register, the rolled “r,” and short sentences with guttural noises (see also Burns 2008; Kahnke 2013). This “German” impression is reinforced by deliberate record production strategies, the staging of close proximity above all. It is achieved through recording the voice at a very close distance to the microphone, which increases the sense of proximity by amplifying the bass response and capturing the higher frequencies, which, in turn, heightens the articulation and noise of the physical tone production. The close impression is further reinforced by extensive processing, particularly parallel dynamic range compression and limiting, as well as frequency-shaping with spectral modifiers, to make the vocals appear as close as possible – although the perceptual distance from the listener varies between sections depending on the instrumentation, arrangement’s density, and vocal style. This production approach

ultimately exaggerates the “German” speech features in Lindemann’s voice, including mouth and guttural sounds, breath, and hard consonants.

Concerning guitars, musicians generally distinguish between American and British sounds, but there is also a “German” guitar sound (see Herbst 2020). Interestingly, Rammstein do not have a particularly German guitar sound, which is generally based on Engl amplifiers, but sound American instead due to their use of Mesa Boogie amplifiers (among others). The bass guitar has no distinct tonal identity nor a particular signature that would associate it with geographical or cultural signatures – it mainly supports the guitars to produce the wall of sound.

The drums are certainly important for Rammstein’s “German” impression, especially because of their rigid rhythm (Nye 2012; Reed 2007). All the drums’ individual instruments are highly synchronized and do not create a groove through micro-rhythmic deviations, such as a ‘laid back’ snare, as would be common in most rock music based on African American idioms (Herbst and Bauerfeind 2021). Rather, the drums sound stiff, rigid, and thus stereotypically “German.” In terms of metric precision, the drums are played or quantized strictly to the grid/metronome (Figure 2), and this impression is reinforced by the four-to-the-floor kick drum in most sections as well as by the absence of syncopation or ghost notes from the kick, snare, or any other drum instrument, which would enhance the groove of the drumbeat – again, a feature characteristic of Black music traditions. In keeping with this stiff aesthetic, the synthesizer and guitar melodies are tightly synchronized with the drums, contributing to Rammstein’s stereotypically “German” rigid impression.

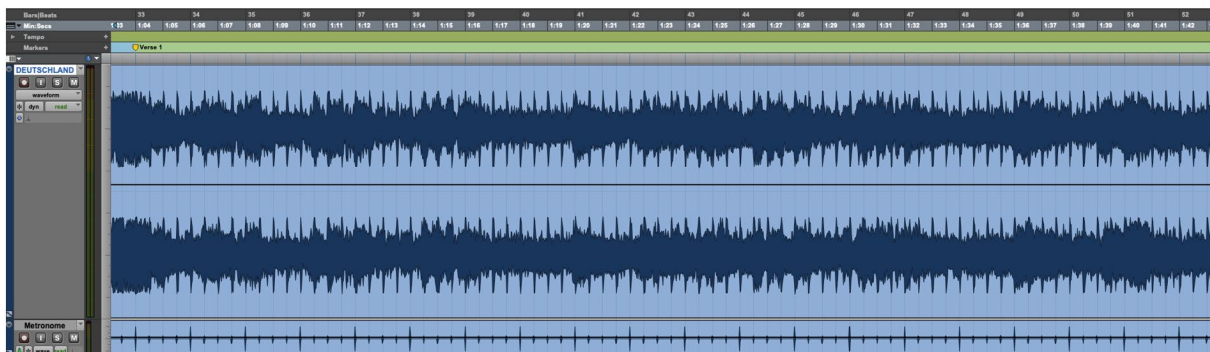


Figure 2: Verse of Rammstein’s “Deutschland,” showing how tightly the drumbeat is mapped to the grid

On the other hand, the drums sound surprisingly organic and natural and do not correspond to the industrial aesthetic and mechanistic “dance metal” style that Rammstein are known for – the four-to-the-floor drumming style in various sections aside. The drums were engineered in a traditional (conservative) manner, creating the sound at source and avoiding excessive production, including extensive processing and sample replacement. The kick and snare seem to be reinforced by sampled recordings, but most of the samples come from the same drum kit and were captured in the same acoustic space. Furthermore, the samples are only employed in dense sections to help the drum instruments cut through the wall of sound, and they are removed in sparsely arranged sections to preserve the natural acoustic impression. The drum *performance*, more akin to a drum computer, thus contrasts with the traditional engineering and the resulting *organic sound*, which is far less transgressive than one might expect from a provocative band like Rammstein. Furthermore, the drums on “Deutschland” sound less quantized, rigid, and internally synchronized compared to the majority of songs on earlier

Rammstein records, although thematically, the song could be understood as the pinnacle of the band's play with the German image.

The analyses presented here and elsewhere (Herbst 2021; Wilhelms et al. 2022), of both "Deutschland" and Rammstein's general sonic signature, do not confirm the widespread impression of Rammstein's aesthetic as purely "German." Instead, they note a carefully crafted sonic signature that essentially follows international standards, flavored with stereotypical German features, such as Till Lindemann's characteristic vocal style, heavily quantized and thus stiff drumming, and a rushing feel achieved by the guitars playing slightly ahead of the drumbeat and metric grid (see also Herbst and Bauerfeind 2021). Only a few of Rammstein's musical characteristics are overtly German; this association mainly stems from the band's general presentation, such as imagery, personas, and interviews. Musically, most of their sounds are, perhaps surprisingly, culturally neutral within the dominant, White pop discourse. Rammstein's sound is a highly stylized mixture of various cultural elements from the Global North that seems deliberately designed to appeal to a wide (and White) audience. The balance between conformity and unique Otherness is what sets Rammstein apart; this distinct exotic element, without violating international pop conventions, makes them a major player in the general popular music charts.

Rammstein are a band characterized by ambiguity. On the one hand, there are reasons to believe that they genuinely use music as a vehicle to process their personal experiences with German reunification and to improve the perception of popular music from Germany at home and abroad (see Herbst 2021). On the other, Rammstein have never made a secret of their commercial interests that have driven them from the outset. Distinctiveness and provocation sell in pop music. Flavoring an international sound conforming to trade standards with some exotic elements that audiences in the Global North do not reject may therefore be considered a commercial strategy rather than a political intention. As *Die Welt* observed: "Rammstein's biggest disadvantage [...] is, at the same time, their biggest advantage: they sound incredibly German" (in Nieradzick 1998, 23; translation by the authors).

Intertextuality

Germania Magna, a fistfight in the 1920s, RAF members on the run, a Black Germania, as well as concentration camp inmates and SS soldiers: The music video to Rammstein's song "Deutschland" incorporates a number of historical references, which form a complex structure if considered in combination with the references on the textual level of the song. "Deutschland" seems, at first glance at least, to relate and refer to "the real" Germany. Yet, we may have to ask how these references are constructed: Do they really point to "reality," that is, to Germany's historical past? Or do they need to be understood as self-referential so that the video constitutes and constructs a closed and pop-culturally organized Rammstein-cosmos?

If "Deutschland" directly refers to Germany, then "the political" lies in the selection and montage of the scenes and their coupling with the text. If the video, however, moves within a closed self-referential cosmos, then we need to discuss how to think about the logic of the political and where it is located. In order to understand the video's underlying structure, two aspects should be considered: Firstly, intertextual references on the level of text, music, and image, and,

secondly, the structural makeup of these references — extra-referential or self-referential. We will illustrate these findings with three examples.

On the level of text, the reference in the first line of “Deutschland” is striking: “Du (du hast, du hast, du hast)” (“you (you have, you have, you have)”) points to Rammstein’s eponymous song “Du hast.” On the one hand, this intertextual reference exemplifies the self-referentiality that characterizes “Deutschland” by referring not to an “outside” but to Rammstein’s own cosmos. On the other, it also invokes the play with equivocation, more precisely with homophony, which is a key feature of “Du hast.” The song provokes an acoustic misinterpretation, for it provokes the confusion between the German verb “hassen” (to hate) and “haben” (to have) and their inflected, homophonic forms “du hasst” (you hate) and “du hast” (you have) — a confusion which the video visually underpins. It is only shortly before the chorus in “Deutschland” that the quotation is added in a way that initiates a revision of this interpretation; “du, du hast, du hast mich / gefragt [...] und ich hab’ nichts gesagt” (“you, you have, you have asked me [...] and I have said nothing”). As such, the revised quotation in the chorus, which originally presents an allusion to the context of a wedding in “Du hast,” is transferred to a different context in “Deutschland.” Consequently, the intertextual references in “Deutschland” retrospectively also alter the interpretation of “Du hast” — and, by extension, provide an alternative or at least additional meaning.

On the level of music, we can find similarly complex references in the intro and outro of the video, which, however, function differently in terms of their extra- and self-referentiality. The synthesizer sounds in the video are reminiscent of Anne Clark’s “Our Darkness” (1984) and thus refer to a new wave/dark wave piece of music — as its title indicates — which seems accurate in the context of “Deutschland” as well. Moreover, “Our Darkness” was also used as the theme of the (leftist-satirical) political magazine ZAK. As such, the references relating to this song also function on multiple levels.

Finally, the video ends with an acoustic piano version of Rammstein’s own song, “Sonne” (2011). Here, “Deutschland” thus moves within a closed self-referential cosmos again. On the level of image, the glass coffin, in which Germania flies into space at the end of the music video, is evocative of the breaking glass coffin in “Sonne,” out of which the supposedly dead Snow White emerges. This reference to the iconic Disney figure, itself based on a fairy tale by the Brothers Grimm, opens the reference structure again: Here, extra- and self-referentiality seem to be coupled within one figure. This complex composition, which does not merely conceptualize references through a simple structure of quotations but constantly stacks references on top of references and installs ambiguities, could be understood as the foundational logic of “Deutschland.”

Ambiguity

“Deutschland, Deutschland über allen” (“Germany, Germany above everyone else”) — this is the line by Rammstein that caused a stir in German media. An open reference to the nationalist self-aggrandizement practices by the Nazis? Unacceptable. Yet if we listen closely, we can see that the line is prepared in the text:

Überheblich, überlegen (overbearing, superior)

Übernehmen, übergeben (to take over, to surrender something /also: to vomit)

Überraschen, überfallen (to surprise, to attack)
Deutschland, Deutschland über allen (Germany, Germany above everyone else)

Zooming in on this micro-unit tells us a lot about the political dimension of the whole song: If we believe some reviewers, these lines pose a threat to political communication (Cf. dpa 2019; Lange 2019). For critics, they are too close to the infamous first line of the original German anthem “Deutschland, Deutschland über alles” (“Germany, Germany above all”), struck in 1991 due to its close historical association with the Nazi regime. For these critics, Rammstein seem too close to the right-wing scene.

However, the German prefix “über” has multiple ambiguous meanings and can either signify an increase or comparative, a surfeit or superfluity, or mark a change of location. The clustering of “über” is also reminiscent of the German idiom “über und über,” in which the adverb translates to “utterly” or “exhaustively.” As a preposition, “über,” by contrast, signifies a spatially hierarchical position or a complete covering or taking control of something. Does the line thus imply that Germany is more than everyone else, better than everyone else? Or does it rather highlight a sense of brooding over the idea of nationalism, which seems so utterly omnipresent, covering and taking over the self?

One possible argument is that the political in Rammstein stems precisely from this kind of formal aesthetics. This aesthetics is characterized by constant historical and intertextual references, which seem to be clearly identifiable but are obscured by rhetorical, semantic, and syntactic ambiguities that obfuscate and rob them of their historical and cultural situatedness. Given that we expect clarity and clear positioning from statements that relate to the politics of memory, this is political precisely because it creates ambiguity. Obscuring references alone, which are then again held together by an(other) overriding narrative of violence, contradicts the necessary seriousness in and of political speech; it disturbs national memory and national memory culture (see also Braungart 2012, 7).

Against the backdrop of Jean-François Lyotard’s critique of modern metanarratives (such as narratives of ‘endless progress’ or ‘communism’) as totalizing narratives relying upon appeals to universal truths and values (cf. 1984), we can, moreover, say that Rammstein’s work is concerned with the coherence and persuasive power of national metanarratives. According to Lyotard, by drawing meaningful connections between historical events and cultural phenomena, metanarratives generate evidence for a teleological historical process as universal truth (cf. *ibid.*). In “Deutschland,” Rammstein undermine a national metanarrative and create a new one. This new one, however, does not function narratively, that is, if we define “narrative” as a linear story with a clear arc of suspense. Metanarratives offer a certain openness for loose connections between familiar material: As Albrecht Koschorke argues, “fuzziness increases semiotic potency” (2012, 250; translation by the authors). Rammstein’s “Deutschland” is a celebration of fuzziness — but it is still a national anthem. The doubling of generating and subverting meaning becomes its formal program. On the one hand, the song mixes intertextual and intermedial, historical and mythological references, and image reproductions. Single images or references relating to Germania’s roles in the video are taken out of their historical, mythological, or pop-cultural context and blended together. The result of this is what Peter Wicke (2019) calls an aesthetics of overwhelming, which has always characterized Rammstein’s work, and which is politically charged in combination with the stylized metanarrative about the German nation that we find in “Deutschland.”

On the other hand, taken together with the song's title, the general flexibility of metanarratives, and the repetition of national violence in the video, we find that it not only *deconstructs* (see also Schiller 2020: 268) but also constructs political identity: Germany, the collectively uniting significate of the nation is continuously recognizable as and through violence — violence that derives logically from the nation, for its “salvation,” its “defense,” or its “expansion.” Violence becomes the paradigm of the nation (see also Baßler 2019, 186; Jakobson 1972, 126). The referential practice of the song freely draws on the archive of national motives but empties its references through their very excess and profusion (cf. Stöckmann 2013). This tilting moment of generating and subverting meaning installs an order of ambiguity, which makes visible the contingency of political collectives (cf. Vogl 2003, 24f.). Thereby, the nation is shown as a form in process, which cannot stabilize its form, but only its formation. “Deutschland” demonstrates that the “form” of Germany needs to be negotiated again and again. This is a double provocation: The ambiguity of the political statement that we usually expect to be unambiguous, on the one hand, and the disillusionment of positive and perpetual national identification, which is only possible through violence, and thus not constructive but genuinely destructive, on the other.

Conception of History

In “Deutschland,” we see the band members on a journey through 2,000 years of German history; as Romans in Germania, as medieval knights and monks, as Nazi officers, as concentration camp inmates, as GDR functionaries, and RAF terrorists. What is remarkable about this journey through time is the way in which the historical fragments of Germany's cultural memory are arranged; namely, as could be argued, in the shape of a “flat past” — a simplistic depiction. Flat past is a mode of historical narration in which the historical material is organized on a surface on which all parts are equally far apart from each other (cf. Groebner 2008, 136); Romans from knights, knights from Nazis, et cetera. Actual historical distances, borders between different epochs, the distinction between “before” and “after” do not play a role. All “pasts” seem to be equally long ago. The individual scenes are not presented chronologically but are juxtaposed in an arbitrary order. In doing so, the fragments of cultural memory function as a stockpile that enables ever-new recombinations for new arrangements of a flat past.

The lack of chronicity, that is, the absence of chronological relations, is particularly striking in one scene in the video (01:59 min): Germania in her golden armor is visible in the foreground. She sports a Staufer emblem on her chest, a sword across her shoulder, and we see a battlefield in the background in fiery red. The belly of a zeppelin is superimposed on this scene, which connects the medieval spectacle with the following scene in which the zeppelin catches fire (02:01 min). This explosion is historically specific, as the lettering “Hindenburg” indicates: The “Hindenburg” crashed in Lakehurst in 1937. Thus, there is a time difference of approximately 750 years between the medieval battle and the explosion, which, however, does not seem to matter in the flat past of the video.

Valentin Groebner (2008) describes this mode of historical narration using the example of the popular fascination with the Middle Ages, which has more to do, he argues, with *Star Wars* and *The Lord of the Rings* than with Staufers or Carolingians. Groebner demonstrates that the combination of picturesque, barbaric, exotic, and other fragments that are vaguely connot-

ed as “medieval” leads to ever new stagings of the Middle Ages, which level actual historical differences. Rammstein do not only find themselves in the dark Middle Ages but also in Germania, in the 1920s, the 1930s, and 1940s, as well as in the 1970s. This begs the question: What is this selection based on, which skips multiple centuries while covering the 1920th century in much smaller steps?

While all thinkable pasts would have been potential material for a video about German history, not every past found its way into Rammstein’s spectacular German history theme park. A past requires the selection of certain stations based on events that can be easily recalled and staged in a particularly spectacular manner, that is, events that have come to shape the image of German history in popular culture; events that everyone presumably recognizes. The selection criteria are thus primarily based on how popular and how bloody, brutal, sparkling, and blazing these events are — in other words, on their suitability for the theme park that is Rammstein’s “Deutschland.” For such spectacle, the explosion of a zeppelin or the launch of a rocket are certainly more appropriate than the diplomatic negotiations surrounding the Peace of Westphalia (1648).

The video depicts the flat past as unstructured, unresolved, and wild, as something that we need to grapple with constantly and repeatedly — as Rammstein themselves have done for the past 25 years. It is in their contribution to this ongoing engagement with Germany’s past where the band’s political effort is located. Yet, the highly aestheticized pop-representation in “Deutschland” cannot be measured with the same standards as a history book, for there is no chronological order, no evidence through sources, no complex reflection of the causes and effects of historical events. Instead, the video sparks a pop-aesthetic presentation of Germany’s historical past enriched through mythical fragments, movie quotes, and countless other allusions, which also point to the band’s own history. We can, however, not deduce any specific political position from this.

National Narratives

We know that nations are social constructs or “imagined communities” with a “fictional-performative” character (Anderson 1991). Homi Bhabha (1994) argues that the nation is constructed and imagined through “national narratives,” and it is known that pop culture and music play a major role in the construction of collective identities such as the nation. Etienne Balibar (1991) also explains that the nation is always based on a “retrospective illusion.” This illusion means a myth of origins, a collective experience (“our history”) and, above all, selective forgetting.

Rammstein’s “Deutschland” refers to questions of “being German” and national identity on all media levels and offers an alternative national narrative with the song, and especially the video. The question is to what extent this narrative is “political.” Chantal Mouffe’s (2007) understanding of the “political” is useful to answer this question. Mouffe makes a distinction between “the empirical field of ‘politics’” (for example party politics) and the “political,” such as social debates. For the interpretation of “Deutschland,” the concept of the political is important — the level of social discourse. Mouffe also makes another important distinction: that between the “political” and the “social.” In Mouffe’s understanding, the “social” is that which is experienced as “natural” in a society and not (any longer) questioned, for example, that

which is socially sedimented. "Political," on the other hand, is what questions this social, ostensibly "natural," and offers alternatives, for example, questions the hegemonic procedures of the existing order.

One possible argument is that Rammstein's "Deutschland" is political in this sense, as it offers an alternative national narrative that questions current social discourses. If we look at the current German music discourse, with a view to German identity, we see mainly two opposing sides: On the one hand, we have German pop like Mark Forster, Clueso, or Tim Benzko, in which Germany as a nation is no longer an "issue." Andreas Bourani's "Ein Hoch auf uns" (2014) or Max Giesinger's "80 Millionen" (2016), for example, can be read as banal nationalist anthems (Billig 1995) which make use of everyday representations of the nation as unnoticed, taken-for-granted, and ordinary. Here, it seems "completely natural" that the nation (implied by the "80 million" referring to the national community of the Federal Republic and its 80 million inhabitants) is the only possible framework for personal happiness and love in this love song: "How did you find me? - One of 80 million" (Schiller & de Kloet 2020). No one talks about "German buffoonery" ("Deuschtümelei") with Giesinger and Co. anymore, as was still the case with MIA, Silbermond, and Co. in the early 2000s (ibid.). The nation has been naturalized in pop and thus become "social."

On the other hand, we also see a radicalization of nationalism in pop if you think of the very successful music of Frei.Wild, Andreas Gabalier, or Kollegah — mainstream artists who can either be categorized as belonging to the right-wing populist spectrum or whose music affords populist radical right interpretations. Or to go one step further: Chris Ares, Prototyp, and MaKss Damage are in the charts as right-wing neo-Nazi rappers with their music, and Xavier Naidoo, for example, has not only been a vocal antisemite but also said that he could very well imagine a collaboration with such extreme right artists.

In "Deutschland," Rammstein clearly present the question of "being German" but offer a different perspective than these two discursive opposites. Rammstein self-reflectively narrate an anti-nationalist national narrative. In "Deutschland," Rammstein go on a search for traces, an archaeology, a measuring, an exploration of the ruins of the past, and what we find is ugly. We do not see a chronological narrative, a success story, but a history of threat, violence, fear, and danger. Myths of origin are not presented as heroic but as terror. The Holocaust is presented and thus perhaps also perceptible in pop (Rancière 2011), but in any case, not "forgotten" in this national narrative. The nation is symbolized by a Black woman. We see the empowerment of Holocaust victims who take revenge on the perpetrators and shoot back, and, at the end, we see that the video is an obituary for the nation, with appropriate mourning music, specifically a melancholic version of Rammstein's "Sonne" (2001). Unambiguous (chronological) temporality of common (national) experience or history is dissolved, and different myths are juxtaposed, torn out of contexts, and made equal. They are reordered and "disarticulated." National signs can thus take on new meanings (Rancière 2011).

"Deutschland" can therefore be read as political because, on the one hand, it "de-naturalizes" the nation and does not accept it as a "natural framework" like Max Giesinger and colleagues, but rather takes the nation out of pop-musical social sedimentation and puts it up for discussion again. And on the other hand, it can be considered political because it reduces nationalist myths, that is, right-wing populism and extremism, to absurdity. Gideon Botsch (2020) recently described contemporary nationalism, also with explicit reference to Andreas Gabalier, as "re-

constructive nationalism,” which has no vision of the future but wants to return to a supposedly better, mythical past. What Rammstein celebrate in “Deutschland,” however, is “deconstructive nationalism,” which tells a national narrative but at the same time questions national narratives. “Deutschland” is therefore an anti-nationalist national narrative and thus political.

Race and Gender

Casting the Black German actress Ruby Commey as Germania for Rammstein’s “Deutschland” has not only created a significant media buzz but also raises important questions considering Rammstein’s representation of German history: Does the video re-imagine the German nation as Black and female? Does it thus subvert hegemonic conceptions of (German) history and national narratives traditionally centering Whiteness and masculinity? And finally, does that make Rammstein pioneers in current efforts towards diversity — and hence political in the best sense of the word? To answer these questions, there are at least two important aspects to consider: Rammstein’s use of pop-feminist “quotes” and the relevance of Afrofuturistic elements in their music video.

While the numerous historical references in “Deutschland” are blatantly obvious, other references in the video may only be apparent to more attentive viewers. Dressed as a nun, covered with meat, or wearing an ammunition belt around her chest, many of Germania’s outfits are reminiscent of iconic looks by Madonna, Lady Gaga, and Beyoncé, and can thus be read as an homage to feminist pop history as well. Yet, while Gaga’s infamous meat dress, which she wore to the MTV Video Music Awards in 2010, is her attempt at reclaiming autonomy of her body, in “Deutschland,” Germania’s meat — a (stereo)typical German sausage chain with sauerkraut on the side — is eaten by a group of White men in monk’s cowls. In contrast to Gaga’s feminist provocation, which must be understood as a critical comment on the objectification and commodification of (cis) female bodies in the pop industry, Rammstein’s video reproduces these mechanisms by visually exploiting how Commey’s naked body is — quite literally — consumed. Not only covered in meat but reduced to naked flesh herself, the video degrades the Black female body to a purely aesthetic spectacle. Thereby, it represents Commey merely in the form of “bare life” (Agamben 1998), bereft of any emancipatory potential or even recognition before and protection by the law.

“Deutschland” also offers other aesthetic strategies relevant to discussing Rammstein’s relation *to* and potential subversion *of* hegemonic conceptions of (German) history and national narratives. One particularly striking and equally surprising aspect in this context is the video’s use of Afrofuturist elements. Afrofuturism operates at the intersection of science fiction and Afrodiasporic cultures and is marked by high-tech aesthetics, such as lasers, spaceships, shiny technological equipment, et cetera. At the center of Afrofuturist endeavors lies the artistic imagination of alternative futures in and through which systemic anti-Black racism is challenged and subverted (cf. Womack 2013, 9). At the same time, Afrofuturism functions as a “revisionist discourse” (Barber et al. 2018, 136), that is, the imagination of alternative Black futures is coupled with an attempt to make visible a Black *past* in hegemonically White historiographical contexts. Such temporal double movement, both forward-looking and backward-looking, is also visible in Rammstein’s “Deutschland”: particularly the use of montage — fast cuts reminiscent of parallel montage — as well as Germania’s omnipresence evoke a feeling of tempo-

ral simultaneity of the events in the clip. This blurring of temporal boundaries disrupts any sense of causality and chronology and signals, at least potentially, a rejection of homogenized constructions of German history rooted in Whiteness and masculinity. Similarly, the measuring of White male statues in “Deutschland” by red lasers can be read as an inversion of the objectification of racialized persons in Germany’s colonial past by reframing the practice of craniometry, which served as the pseudoscientific legitimation of racist ideologies. Both the sci-fi aesthetics evoked by the lasers and other technology in many of these scenes as well as the omnipresent — and markedly not victimized — figure Germania in the video counters the erasure of Black experiences in German historiography. Instead, “Deutschland” renders visible an Afro-German presence in German history — not only as passive and silent victims of colonialism but as active subjects. This presence, as the important work of scholars like Olivette Otele (2020), Katharina Oguntoye (1997), and Fatima El-Tayeb (2001) has demonstrated, is by no means speculative fiction but a historical fact. Yet, one that is hardly acknowledged in German public discourses or national narratives. As such, “Deutschland” allows us to imagine an alternative conception of German history and can thus be understood as an Afrofuturist “countermemory” (Eshun 2003, 288).

As this brief analysis has shown, we must take seriously the lines of traditions that “Deutschland” draws on, namely Afrofuturism and pop-feminism. Both these traditions are rife with subversive potential and doubtlessly highly political. However, attributing *their* progressiveness to Rammstein obscures the fact that “Deutschland” is a highly heterogeneous assemblage of quotes, traditions, and aesthetics whose main purpose is, presumably at least, to elicit an affective response; to cause a scandal that will help the band sell records. Particularly considering the, at times, problematic representation of Commey’s body in the video, confusing Rammstein’s programmatic effort to shock in order to sell with (true) efforts towards more diverse conceptions of German history is a dangerous path. At the same time, a multi-perspectival and multi-disciplinary analysis of a video such as “Deutschland” should not only acknowledge that it can have multiple, even contradictory, potential meanings but should also decouple a band’s alleged intentions from affective, aesthetic, and political effects that music produces.

Political Feelings and Affects

In “Deutschland,” two feelings are specifically present: On the one hand, inner-textual love; on the other, outrage as the public’s reaction to the video. First to the text: The “I” finds itself in a limbo between wanting to love and not being able to love, between wanting to hate and wanting to love. It thus is about a longing for identification, for affirmation of the nation, but the object of love is so resistant that the fundamentally existing potential of love must remain in the realm of the hypothetical. In the video, this ambivalent love relationship is performatively crossed out and overwritten with feelings of disgust and revulsion. This results in the dissolution of identification, the dissociation from the loathsome nation that one really cannot love. The video suggests that a distancing from “Deutschland” is necessary and must be enacted performatively in order to be able to assume the position of the ambivalent love-hate relationship of the speaking instance. “Deutschland” therefore constructs a certain (its) audience as one that must first perform this action. At the same time, however, readings are suggested that are intended to put the out-group on the spot, not in the form of identificatory readings like those of the in-group, but as a targeted scandal.

The teaser that was released two days before the video was a calculated provocation. In the short clip, the camera moves along the faces of the artists, who are lined up next to each other, each wearing a noose around their neck and costumed in black and white prisoner clothing with a sewn-on Jewish star and pink angle. Blood trickles from Lindemann's temple. The gloomy, grey scenery is reminiscent of well-known cinematic concentration camp depictions. At the end of the tracking shot, the title "Deutschland" (Germany) appears in a "fracture-like" script (FAZ 2019), with "28.03.2019", the video release date, written in Latin numerals below it.

This font resembling *fraktur* script can hardly be misunderstood as a reference to Nazi propaganda. The font is combined with the Rammstein logo, which stands for the four band members, who stylized themselves as victims of the Holocaust only seconds before. The depiction of the band members alone would probably be scandalous enough; any comparison of Germans to victims of the so-called Third Reich is almost certainly socially sanctioned, but the additional combination with the perpetrator side completely breaks the code of commemorating the Holocaust. This drastic breaking of the code is a "stumbling block," a scandal, a calculated effort to produce attention.

The scandal makes the mechanisms that constitute the social order visible through powerful action (Käsler 1991, 13). For example, Germany's anti-Semitism commissioner, Felix Klein, and former president of the Central Council of Jews in Germany, Charlotte Knobloch, announce that a boundary has been crossed and thus claim that they are in the position to announce where this boundary runs (Bild 2019). The scandal thus institutes the boundary that is crossed by the *skandalon* in a performative way in the first place. The transgression triggers outrage because outrage is the affect that is closely linked to the scandal.

Outrage activates, calls for an activity, a follow-up communication or action, and in this respect is a "political feeling" (Hessel 2019; Walter-Jochum 2019, 163f.). So, if Rammstein are creating outrage here, then their artwork can be seen as a political one in that it encourages people to become active, even if this activity "only" relates to the performative exhibiting of discursive border demarcations. But the scandal takes place within the social order and only serves to performatively exhibit discursive taboos. The political fizzles out into a mere gesture of reassurance of established configurations of the social. We can thus think of Rammstein as a conservative project. From the perspective of the dynamics of affect, "Deutschland" is highly political in that it harbors an analytical potential that is unfolded in the public and medial communications and negotiations that it has sparked.

Live Performance

The dynamics of affect also play out — albeit in different ways — during Rammstein's live performances on stage.⁴ The band's Europe Stadium Tour 2019 has certainly had its unmistakably political moments. For instance, the kiss between the two guitar players during the transition between "Ausländer" and "Du riechst so gut," which was read as a call for sexual tolerance, particularly given the concert's location in Moscow, was much noticed. Yet, not only does this kiss lack intensity compared to the — by now legendary — kiss between Madonna, Britney

4 For a more detailed discussion of the affective dimension of stage performances and the ways in which they are intertwined with notions of entrepreneurship, see Sørfjorddal Hauge (2016).

Spears, and Christina Aguilera, it is also problematic (in a structural, not in a moral sense): Just like the LGBTQ flag, which the band waved on stage in Poland, the gesture itself, that is, the kiss between two men, may be political in itself but has no connection to Rammstein's overall artistic project. The role that this gesture plays in the context of the band's otherwise hypermasculine (and markedly heterosexual) self-presentation remains open. Indeed, it remains open if this is a moment in which the band members temporarily leave behind their established roles to articulate "private" attitudes that deviate from the position of their art. The gesture itself, thus, does not provide a definite answer to questions concerning "the political" *in and of* Rammstein.

Therefore, we must examine the topical features of Rammstein's gigantomaniac and spectacular "aesthetics of overwhelming" (cf. Wicke 2019) with reference to these questions: Is the live performance of "Deutschland" only a semantic zero grade of the video because it lacks the clip's semiotic complexity? Or is it, in fact, *more* political than the video due to its immediate, that is, not mediated, form of presentation in the physical and spiritual co-presence of an audience? For, in contrast to the regular staging of Rammstein, which does not seem to change in different cities and thus seems very indifferent to (spatial) context, it is crucial for this song where and with whom it is performed on stage — "with whom" in the sense that it is constitutive of the song's live version that the audience, hands in the air as usual, chants "Deutschland, Deutschland über allen" ("Germany, Germany above everyone else") along with the band.

An ironic and morally mostly uninvolved variant of this performance probably exists in Stockholm or Moscow, where it seems almost comical that Swedes and Russians, enthused by the show's aesthetic Germanness, bellow out the song, so that "Deutschland" also sounds semantically empty, without any appreciation for the significance of this highly charged sign. However, this completely changes when the performance takes place at the Olympiastadion in Berlin, whose architecture clearly gives away that its construction began in 1934. Is it outrageous if tens of thousands, mostly German, fans bawl "Deutschland, mein Herz in Flammen / Will dich lieben und verdammen" ("Germany, my heart in flames / Will love and damn you") in this place of all places? How relevant is the position of the humans in this space — here, their condensation into a mass that reacts to the actions on stage with their voices and a gesture, a mass that takes up these actions and amplifies them? Or is Rammstein's performance not a consensually proclamatory recital of the song under the banner of Nazi ideology, but rather an ahistorical, meaningless game of pop? From an epistemological perspective, it is a challenge to us, when we can only assume rather than confirm what the recipients think instead of being able to evaluate their perception. In other words, from an external perspective, we simply cannot know what the people in the audience mean, feel, or intend when they shout "Deutschland."

Thus, we may have to argue with a bit more caution: Whereas Rammstein could — to a certain degree at least — control and keep ambiguous the semiotic structure of the song when they recorded it in the studio or conceptualized the video, during a live performance, they cede some of this control, which is categorically different from a solitary reception of the song at home. As such, we could say that Rammstein's live performance evokes a kind of temporary "fusion of horizons" (cf. Gadamer 2013) between producer and recipient, which can vary tremendously from the band's original intentions. On stage, we can thus trace the concept of semantic ambiguity; the audience can disambiguate, but we must assume that the shared reception experience creates a collectivizing effect. Or, in other words again: The concert makes

it easier than the recording or video to ignore the semantic and historical ambiguity so that it is *possible* that “Deutschland” *can* be chanted to express right-wing views. This, however, does not make Rammstein political. Rather, they are a prime example of difficulties when interpreting the significance and meaning of live performances. It demonstrates that a concert cannot “simply” be reduced to “we play our new record.” Instead, we must take seriously the multidimensionality of live performances, that is, the interplay between space, audience, music, text, band, and other elements that characterize these performances in order to adequately interpret them — and ultimately, to evaluate how political they are.

Discussion and Conclusion

At the end of this project, we still have not answered the question of how political Rammstein are conclusively — and we probably never will. The political in Rammstein oscillates between deconstruction and marketability, between irony and statement, between self-reference and historical reference. In doing so, Rammstein establish a community of people who know, who understand. At the same time, their work exposes the discursive power mechanisms of the out-group. Whether Rammstein can ultimately be appreciated as political art is also difficult to grasp because their work’s multi-layered nature and complexity, as examined here using the example of “Deutschland,” fundamentally undermines a fixation on a core message. From various interdisciplinary perspectives, we were able to break down “Deutschland” as a complex game of signs, images, and references. We were able to show that on the musical, textual, and visual levels, an intricate system of references to historical and contemporary national ideas, clichés, and myths, to the pop universe, but also to the Rammstein universe itself, reconfigures and recontextualizes discursive material in a way that legitimizes innovative, subversive, and even deconstructive readings. However, these readings also show that the ironic-subversive does not necessarily appear here as a political or even critical stance, but above all as a possibility to refrain from a clear positioning. Every supposed positioning, it seems, is immediately withdrawn. And conversely, every distancing from political positions brings them back in the same breath so that the question of the political message always remains unanswered and is shifted into the reception, the multiple debates in the feuillets and online forums as an inconclusive dissent. This ambiguity and unstable position can be interpreted not only as a postmodern staging of the wavering principle but above all as a market mechanism that does not alienate any audience — neither the right nor the left are completely excluded — that relies on targeted provocations to enter into and remain in the conversation, and that paves the way for what seems to characterize Rammstein’s aesthetics on all levels: the spectacular.

So, do we have to evaluate the political in Rammstein as a vehicle for market success? And is this a finding that applies to the pop business in general? Of course, this question cannot be answered across the board, but one can assume that politics and the market are mutually dependent or at least strongly linked when market success is also associated with a certain reach. This mechanism is certainly the case in pop music; the more buyers there are, the more people are reached by potentially political messages in and of certain songs. In Rammstein’s case, as far as we can tell, their strategy to always eschew a definitive political positioning has not harmed their market success. The specific ambiguity and overabundance can thus be read as a trademark of Rammstein that cannot necessarily be explained by market mechanisms alone. And above all, the market factor shrinks in its significance when it comes to analyzing

the impact of Rammstein's "Deutschland." An audience that shouts "Deutschland" in huge stadiums is simultaneously presented with a Black woman as the personification of what they are shouting. The shouted "Deutschland" is decidedly not the same as what the Nazis shouted in Nuremberg, or the audience at an extreme right *Kategorie C* concert. Rammstein use terms, concepts, and images in new ways and assemble them into new statements. That is political — or at least has the potential to be.

Rammstein repeatedly put their finger on this fine line and push the boundaries of what can be said. Political ambiguity also helps here to show the discursive mechanisms of the political through art. Maybe Rammstein are not strictly or unambiguously political, but their approach suggests, in many teasing and even playful ways, that they have a political intent. But is that a difference at all? In any case, "Deutschland" is a dazzling work of art whose specific aesthetic is based on the triad of pop, market, and the political. It plays on a surface and leaves plenty of room for depths that it only alludes to but never plays out. It is a spectacle for the Rammstein community — and a scandal for everyone else.

List of References

- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. 1995. Stanford: Stanford University Press.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appen, Ralf von, André Doehring, Dietrich Helms, and Allan F. Moore. 2015. *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. London: Routledge.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Avelar, Idelber. 2003. "Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound." *Journal of Latin American Cultural Studies* 12, no. 3: 329–346.
- Balibar, Etienne. 1991. "The Nation Form: History and Ideology." In *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, edited by Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, 86–106. London: Verso.
- Barber, Tiffany E., Reynaldo Anderson, Mark Dery, and Sheree Renée Thomas. 2018. "25 Years of Afrofuturism and Black Speculative Thought: Roundtable with Tiffany E. Barber, Reynaldo Anderson, Mark Dery, and Sheree Renée Thomas." *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 39: 136–144. Accessed April 20, 2022. <https://muse.jhu.edu/article/706962>.
- Baßler, Moritz. 2019. "Katalogverfahren: Katalog- und Montageverfahren: Sammeln und Generieren." In *Handbuch Literatur & Pop*, edited by Moritz Baßler and Eckhard Schumacher, 184–198. Berlin: De Gruyter.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bild. 2019. "Darf man die Nazi-Zeit für PR benutzen? Rammstein schockt mit KZ-Video. Historiker, Politiker und jüdische Verbände reagieren empört." *Bild.de*. Accessed: July 6, 2021. <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/leute/rammstein-schockt-mit-kz-video-darf-man-die-nazi-zeit-fuer-pr-benutzen-60907904.bild.html>.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Bourani, Andreas. 2014. "Ein Hoch auf uns," on *Hey*. Vertigo 0602537815586 (CD).

- Botsch, Gideon. 2020. "Wann i' denk wie's früher war." In *One Nation under a Groove. Nation als Kategorie populärer Musik*, edited by Ralph von Appen and Thorsten Hindrichs, 15–30. Bielefeld: Transcript.
- Braungart, Wolfgang. 2012. *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*. Göttingen.
- Burns, Robert. 2008. "German Symbolism in Rock Music. National Signifiers in the Imagery and Songs of Rammstein." *Popular Music* 27, no. 3: 457–472.
- Clark, Anne. 1984. "Our Darkness," on *Joined Up Writing*. Ink Records Mink5 (LP).
- Connell, John and Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks*. London: Routledge.
- Diederichsen, Diedrich. 2013. "Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch." In *Texte zur Theorie des Pop*, edited by Charis Goer, Stefan Greif, and Christoph Jacke, 185–195. Stuttgart: Reclam.
- Diederichsen, Diedrich. 2017. *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*. Berlin: Suhrkamp.
- dpa. 2019. "Schwarze Frau als Germania – Kritik an Rammstein-Video." Welt.de. March 28, 2019. Accessed July 18, 2022. https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article190995145/Schwarze-Frau-als-Germania-Kritik-an-Rammstein-Video.html.
- El-Tayeb, Fatima. 2001. *Schwarze Deutsche: Der Diskurs um "Rasse" und nationale Identität 1890-1933*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Eshun, Kodwo. 2003. "Further Considerations of Afrofuturism." *CR: The New Centennial Review* 3, no. 2: 287–302.
- FAZ. 2019. "Rammstein-Video sorgt für Empörung." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Accessed July 6, 2021. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/rammstein-video-sorgt-wegen-kz-anspielung-fuer-empoeerung-16112184.html>.
- Gadamer, Hans-Georg. 2013. *Truth and Method*. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (revised 2nd ed.). London and New York: Bloomsbury Academic.
- Giesinger, Max (2016). "80 Millionen," on *Der Junge, der rennt*. BMG 538193072 (CD).
- Groebner, Valentin. 2008. *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. Munich: Beck.
- Henriques, Julian. 2011. *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.
- Herbst, Jan-Peter. 2021. "The Politics of Rammstein's Sound: Decoding a Production Aesthetic." *Journal of Popular Music Studies* 33, vol.2: 51–76.
- Herbst, Jan-Peter. 2020. "Sonic Signatures in Metal Music Production: Teutonic vs British vs American Sound." *ASPM Samples* 18: 1–26.
- Herbst, Jan-Peter and Karl Bauerfeind. 2021. "Teutonic Metal: Effects of Place- and Mythology-Based Labels on Record Production." *International Journal of the Sociology of Leisure* 4: 219–313. <https://doi.org/10.1007/s41978-021-00084-5>.
- Hecken, Thomas, and Marcus S. Kleiner. 2017. "Einleitung." In *Handbuch Popkultur*, edited by Thomas Hecken and Marcus S. Kleiner, 1–14. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hessel, Stéphane. 2019. *Empört Euch!* Berlin: Ullstein.
- Jakobson, Roman. 1972. Linguistik und Poetik. In *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, 118–147, edited by Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Kahnke, Corinna. 2013. „Transnationale Teutonen. Rammstein Representing the Berlin Republic." *Journal of Popular Music Studies* 25, no. 2: 185–197.

- Käsler, Dirk. 1991. *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Koschorke, Albrecht. 2012. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Lange, Nadine. 2019. "Neues Rammstein-Album: Du willst es doch auch." *Der Tagesspiegel*, May 5, 2019. Accessed January 14, 2021. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/neues-rammstein-album-du-willst-es-doch-auch/24340844.html>.
- Liotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Maier, Andreas. 2019. "Der deutsche Klang der Merkel-Jahre." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, July 15, 2019: 11.
- Mouffe, Chantal. 2007. *Über das Politische*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mühlmann, Wolf-Rüdiger. 1999. *Letzte Ausfahrt: Germania*. Berlin: Iron Press.
- Müller, Robert. 2002. "Mutterglück." *Metal Hammer* 2 (2002): 26–29.
- Nieradzik, Andrea. 1998. "Am Anfang war das Feuer." *Metal Hammer* 2: 22–26.
- Nye, Sean. 2012. "What is Teutonic? – An Update on the German Question." In *Böse Macht Musik*, edited by Katharina Wisotzki and Sarah Falke, 113–129. Bielefeld: transcript.
- Oguntoye, Katharina. 1997. *Eine Afro-Deutsche Geschichte: Zur Lebenssituation von Afrikanern in Deutschland von 1884 bis 1950*. Berlin: Hoho.
- Otele, Olivette. 2020. *African Europeans: An Untold History*. London: Hurst.
- Rammstein. 1998. "Stripped," on *Stripped*. Motor Music 044 141-2 (CD).
- Rammstein. 2001. "Sonne," on *Mutter*. Motor 549 639-2 (CD).
- Rammstein. 2009. "Pussy," on *Liebe ist für alle da*. Universal 06025 2719515 5 (CD).
- Rammstein. 2019. *Untitled*. Universal 0602577493973 (CD).
- Rammstein. 2019. "Deutschland," on *Untitled*. Universal 0602577493973 (CD).
- Reed, Alexander. 2007. "'Coolifying' Germany's Past and Present. Reading the U.S. Popularity of Rammstein's 'Du Hast'." Accessed 6 July, 2021. <http://salexanderreed.com/coolifying-germanys-past-and-present>.
- Rancière, Jacques. 2011. *Politik der Literatur*. Wien: Passagen Verlag.
- Schiller, Melanie and Jeroen de Kloet. 2020. "German Longings." In *Made in German*, edited by Oliver Seibt, Martin Ringsmut and David-Emil Wickström, 90–100. London: Routledge.
- Schiller, Melanie. 2020. *Soundtracking Germany*. London: Rowman & Littlefield.
- Schneider, Frank Apunkt. 2015. *Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung*. Mainz: Ventil Verlag.
- Sørfjorddal Hauge, Elisabet. 2016. "In the Mood: Place and Tools in the Music Industry with a Focus on Entrepreneurship." In *Sensitive Objects*, edited by Jonas Frykman and Maja Povrzanović Frykman, 199–212. Lund: Nordic Academic Press.
- Stöckmann, Ingo. "Über Fülle/Überfülle. Textverfahren der Copia um 1890." In *Entsagung und Entsorgung. Aporien des Spätrealismus und Routines der Frühen Moderne*, 319–334, edited by Moritz Baßler. Berlin: De Gruyter.
- Varas-Díaz, Nelson, Daniel Nevárez Araújo, and Eliut Rivera-Segarra. 2020. *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*. Lanham: Lexington Books.

- Vogl, Joseph. 2003. "Asyl des Politischen. Zur Topologie politischer Gelegenheiten." In *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, edited by Uwe Hebekus, Ethel Mathala de Mazza, and Albrecht Koschorke, 23–38. München: Wilhelm Funk Verlag.
- Walter-Jochum, Robert. 2019. "(P)Reenacting Justice. Milo Raus Theater der Empröung." In *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, edited by Adam Czirak et al., 159–176. Bielefeld: Transcript.
- Warhol, Andy and Pat Hackett. 1980. *POPism. The Warhol 60s*. New York: Penguin.
- Wicke, Peter. 2019. *Rammstein. 100 Seiten*. Ditzingen: Reclam.
- Wilhelms, Kerstin et al. 2022. *Rammsteins Deutschland: Pop – Politik – Provokation*. Stuttgart: Metzler (forthcoming).
- Womack, Ytasha L. 2013. *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill.

Lea Espinoza Garrido is Assistant Professor of American Literary and Cultural Studies and co-chair of the "Narrative Research Group" at the University of Wuppertal, Germany. She has published on representations of race and gender in contemporary North American popular culture and is co-editor of the interphilological journal *Textpraxis*. Her publications include an edited collection on *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* (Palgrave 2021, with Ina Batzke and Linda M. Hess) and a co-edited double special issue on "Migrant States of Exception" (in *Parallax* 2022, ed. with Sylvia Mieszkowski and Birgit Spengler).

Jan-Peter Herbst, Dr., is Reader in Music Production at the University of Huddersfield (UK), where he is Director of the Research Centre for Music, Culture and Identity (CMCI). His primary research area is popular music culture, particularly rock music and the electric guitar, on which he has published widely. Currently, he is undertaking a funded three-year project that explores how heaviness is created and controlled in metal music production. Herbst's editorial roles include *IASPM Journal* and *Metal Music Studies*, and he currently edits the *Cambridge Companion to Metal Music* and the *Cambridge Companion to the Electric Guitar*.

Christoph Jürgensen, Dr., is Professor for Modern German Literature at University of Bamberg, Germany. His research focuses on agency, placement, and staging strategies in literature, film and music as well as on literature of Goethe's time and contemporary German literature. Selected Publications: *Younger Than Yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop* (Wagenbach 2017, with Gerhard Kaiser/Antonius Weixler); *Federkrieger – Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege* (Metzler 2018); *Literaturpreise – Geschichte und Kontexte* (ed. with Antonius Weixler, Metzler 2001).

Immanuel Nover, PD Dr., is Assistant Professor and Postdoctoral Researcher of German Studies at the University of Koblenz-Laundau, Germany. His publications include a monograph on *Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Krach* (Böhlau 2012), a co-edited collection on *Das Politische in der Literatur der Gegenwart* (De Gruyter 2019, ed. with Stefan Neuhaus), a special issue on "The Sound of Germany" (in *Textpraxis* #5 2021, ed. with Kerstin Wilhelms), and a forthcoming monograph on *Die Tat. Aushandlungen des Politischen in der deutschsprachigen Literatur von 1773 bis 2014* (De Gruyter forthcoming 2022).

Matthias Schaffrick, Dr., is a Postdoctoral Researcher at the Department of German of the University of Siegen (modern German literature). He was Principal Investigator of the project “Scenarios of Post-Sovereignty in Contemporary, German-Speaking Literature” (2018–2021, funded by the German Research Foundation) and is currently finishing a book about techniques of literary narration, which reflect the destabilization of the global political order since 2001. His research foci include popular culture, interdisciplinary theories in literary and cultural studies and contemporary literature. He is author of the books *Populäre Kulturen zur Einführung* (2018, co-authored with Niels Penke) and *In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft* (2014).

Melanie Schiller, Dr., is Assistant Professor of Media Studies and Popular Music at the University of Groningen, The Netherlands. She is the author of *Soundtracking Germany. Popular Music and National Identity* (2020) as well as a board member and ‘national representative’ of the IASPM Benelux branch. Her current research on “Popular Music and the Rise of Populism in Europe” is funded by the Volkswagen foundation.

Anna Seidel, Dr., is a literary scholar and cultural poet working at the University of Innsbruck. Her main areas of research are popular culture, magazines, the avant-gardes and feminisms. She is a postdoctoral fellow at the CRC “Transformations of the Popular,” where her research focusses on the illustrated magazines of Weimar Republic. Her P.h.D. thesis titled “Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop” is about to be published shortly. Furthermore, Anna Seidel is co-editor of *testcard. beiträge zur popgeschichte* and freelance writer for outlets such as *Missy Magazine* and *Jungle World*.

Eva Stubenrauch, Dr., is a Postdoctoral Researcher in the research area “History of Theory” at the “Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung” (ZfL) in Berlin. Her main research foci include the history of literary theory, the aesthetics and semantics of time, political literature, and pop. Her latest publications include chapters on “Semantik vs. Struktur: Divergenz zeitdiagnostischer Verfahren in/zwischen *Leere Herzen* und *Neujahr*” (edition text+kritik 2021) and “Mahnung, Distanz, Resignifizierung. Textverfahren der Digitalisierungskritik” (de Gruyter 2021).

Kerstin Wilhelms, Dr., is Assistant Professor and Postdoctoral Researcher of German Studies at the University of Münster, Germany. She is principal investigator in the project “Show-Trials. Dramatizing the Law as Social Practice” as part of the Collaborative Research Center “Law and Literature” at the University of Münster, where she investigates political scenarios in drama and theater. She has published on the national imagination in *Rammstein* (2012) and is co-editor of a special issue on “The Sound of Germany” (*Textpraxis* 2021).

Abstract (English)

This contribution examines the nexus between ‘the political’ and popular music from an interdisciplinary perspective. Using Rammstein’s highly provocative single “Deutschland” (2019) as an example, this case study showcases multiple different and often contradictory readings of the band’s work with a view to its textual, visual, sonic and performative dimensions. Overall, this contribution suggests that the political in Rammstein oscillates between self-reference and historical reference, between deconstruction and marketability, and between scandalous irony and ambiguous sincerity.

Abstract (Deutsch)

Dieser Beitrag untersucht das Verhältnis zwischen ‚dem Politischen‘ und Pop Musik anhand von Rammsteins provokativer Single „Deutschland“ (2019) aus interdisziplinärer Perspektive. Die Fallstudie beleuchtet verschiedene, oftmals widersprüchliche, Interpretationen dieses Textes mit besonderem Fokus auf die textuellen, visuellen, auditiven und performativen Dimensionen in Rammsteins Werk. Insgesamt, so zeigt dieser Beitrag, oszilliert das Politische bei Rammstein zwischen Selbstreferenz und historischer Referenz, zwischen Dekonstruktion und Vermarktbarkeit sowie zwischen skandalöser Ironie und mehrdeutiger Ernsthaftigkeit.

Proposal for Citation. Espinoza Garrido, Lea, Jan-Peter Herbst, Christoph Jürgensen, Immanuel Nover, Matthias Schaffrick, Melanie Schiller, Anna Seidel, Eva Stubenrauch, and Kerstin Wilhems . 2022. "Transformations of the National —Rammstein's "Deutschland" as a Provocation of German History." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/transformations-national-rammstein>.

Anja Brunner

Popular Music, Forced Migration from Syria, and Welcome Culture in Germany and Austria

„Migration is always political, and the forms of aesthetic expression that arise from it are necessarily politicized.“
(Bohlman 2011, 151)

Introduction

The years 2015/16 we saw the arrival of several thousands of people looking for refuge in the European Union, mostly coming from Afghanistan, Syria, and Iraq. What in media and politics soon was called “refugee crisis,” has within migration studies been termed “the long summer of migration” (Hess et al. 2016, see also Kasperek and Speer 2015). This term captures the complex and heterogenic dynamics of the different movements of people travelling from different parts of the world across the Mediterranean Sea and the so-called Balkan route to Western European countries to find refuge. The movements had their peak in the fall of 2015, but the beginnings already date back to early 2015 or even 2014. In the year 2015, around 440,000 people requested asylum in Germany for the first time, and around 85,000 in Austria; in 2016, the number rose to over 700,000 people requesting asylum in Germany (Eurostat 2021). In late 2015 and spring 2016, due to a deal between the European Union and Turkey, the Balkan route was closed, leaving several thousands of people suddenly stranded, and hardly any more people managing to reach Austria or Germany (Hess et al. 2016).

Among the people arriving in Europe during the long summer of migration and in the immediate years before were also musicians who positioned themselves within genres of popular music. Re-constructing the musical developments of these musicians in the last five years, as I will do in this article, gives insights to transformations in individual music making, and in society in general, and to the agency and resources the musicians have and use, in order to gain control over their aesthetic, social, and cultural positioning in their new “home.” All the musicians have to react on, deal with, and position themselves against labels and categories imposed by the “welcoming” society, most prominently that of being labelled as refugees and of having ethnic/national background in Syria, a background that is widely connected to prejudices around an Arab and Muslim world. The musicians I discuss are the rock band Khebez Dawle خبز دولة, the pop band Basalt, and the rapper Enana Alassar, who all have been featured repeatedly as musicians from Syria or “refugee” musicians in media and on stages in the immediate years after arrival. The data foundation for my arguments are media articles, musical releases of the musicians, the social media presentations of the musicians, and interviews and conversations I did personally with some of the artists.

In the following, I first situate this topic within research on music in migratory contexts. Thereafter, I discuss the term and label “refugee”, in order to then show the role of popular music within the so-called Welcome Culture, pointing to the contradictory role this period of solidarity and public support had for the musicians arriving and settling in. Zooming in on the pop

group Basalt, the rock band Khebez Dawle خبز دولة, and the rapper Enana Alassar, I show the musical strategies since their arrival in Germany or Austria, accompanied by music examples. Discussing the ways of settling in and adapting to a new life situation gives insights into the individual musical developments and the musicians' agency to negotiate and perform their surroundings and new life situation in their music. Furthermore, it points to general transformations in regard to music-making by Syrians and the intertwining of political and social transformations and individual music-making choices.

Popular Music and Forced Migration

As generally in social sciences and humanities, the newly arriving citizens in Germany and Austria immediately came into the focus of music research. Research approaches from ethnomusicology and music sociology included the role of music during the escape travels (Prieske 2018), the musical practices in refugee camps and refugee protests (Pistrick 2020, Christidis 2020), and the questions of categorization, Othering, and belonging (Präger 2018, Parzer 2020, Kölbl 2020). In the following, I add a deliberate perspective on popular music practices and their transformation and role for musicians in pop, rock, and rap with forced migration experience.

In popular music studies, migration is a regularly studied topic, as popular music around the world is often connected in one way or another to movements of sounds, people, and material (Toynbee and Dueck 2011, Krüger and Trandafoiu 2014). Migration issues connected to issues of popular music are often situated in the field of so-called "World Music," that is the marketing niche within the European and U.S. music market that covers any "foreign," "other," music (Howard 2010, Stokes 2003). Within the rich tradition in research on diasporic music making, including genres of popular music, also studies with an explicit focus forced migration did regularly consider popular music practices (Reyes 1999, Yamamoto 2017). As Hannes Liechti and I have argued, popular music is webbed into global structures of power, place and distribution of resources (Brunner and Liechti 2021). Processes of forced migration, and the musical practices therein, are too. I share the assumption of Adeleida Reyes that "the life-altering events surrounding forced migration and affecting whole culture groups inevitably find their way into expressive culture" (Reyes 2010, 127). This includes popular music practices. The potential to rethink and reflect on boundaries and their sources and potential crossing – for example negotiating ethnic and national categorizations – is especially high in popular music, because "music, particularly popular music, is a space in which the boundaries between insiders and outsiders blur" (Kasinitz and Martinello 2019, 858). Rather than seeking difference, popular music can often more easily than other music enable sameness and equality, while at the same time tell individual stories to the world. Research on popular music practices in context of forced migration can enhance our understanding on transformations in popular music.

The Issue of Refugee Labelling

The Syrian musicians I put the spotlight on in this text would not have left Syria, had it not been for the civil war going on since 2011. They were fleeing life-threatening situations, and this is why they figure widely as refugees. This term is, however, not neutral. Any discussion on forced migration and refugees needs to distinguish between a legal status as refugee, and the refugee

label applied in everyday and political discourses. Legally, in Austria and Germany a person is recognized as a refugee after having requested asylum and being granted asylum or subsidiary protection. The legal status of being a refugee in a state leads to international protection and provides access to governmental support and assistance. As such, it is for many people fleeing prosecution or violent conflict situations a desirable status of safety they want to reach.

Quite different is the case, however, when it comes to the process of being labelled a “refugee” in day-to-day and political discourse. Such labelling is often disconnected from the legal status; it is rather used to put people into a specific social group, often linked more or less obviously to issues of Othering along intersecting aspects of race, nationality, ethnicity, and religion (cf. Hill Collins and Bilge 2020). Furthermore, the term refugee does not always mean the same: It “may have different meanings depending on the particular national origin or ethnic group in question” (Ludwig 2016, 6). In Austria and Germany, the public political discourse in the last years was more welcoming to Syrians as refugees than people fleeing from other countries. In general, the images put on presumable refugees are situated along two opposites: They are either perceived as vulnerable people, who need support and assistance, or as threat to cultural and social life in the receiving country. For the people looking for refuge, such labelling can mean to be classified as victims, and as dependent on governmental aid, it can remind people of the past flight and experiences, and it keeps people in the place of non-belonging (Ludwig 2016, 14–15).

In 2022, years after the long summer of migration, people with a Syrian background in Austria and Germany still seem to be automatically perceived as refugees. It probably does not come as surprise that many individuals with legal refugee status in Germany and Austria nevertheless reject the label “refugee.” The same counts for the terms “migrant” and “asylum seeker” (Diab 2021; for a discussion on the meaning of “migrant,” including the problematic distinction between voluntary and forced migration, see Carling 2017). Syrian musicians in Austria and Germany have frequently been faced with the labelling as refugees, and they have no choice but to deal with it. Due to their special status of being reliant on protection and shelter, there is no escape to this. As researchers, however, we have a choice and a responsibility. You will notice throughout this text that I do not use these semantically loaded terms to describe people because they are easily misunderstood, politically burdened, and – most important – rejected as self-description by the musicians themselves. Refraining from using these terms does of course not imply to hide the specific life experience of escaping a civil war, seeking refuge, adapting to living in a new country, and the connected loss and pain. But I prefer to present Syrian musicians as musicians and as new citizens in Austrian and German societies, in full awareness that this does not necessarily refer to their legal status in state administration. And the specific challenges and barriers that the musicians face due to the refugee label will be discussed in the following.

Welcome Culture, “Refugees Welcome,” and Popular Music

When in September 2015 thousands of people arrived on foot and by train in Austria and Germany, numerous NGOs and volunteers engaged in helping with personal services and material goods. This rise and public celebration of solidarity has been framed as Welcome Culture (*Willkommenskultur*) in media, politics, and public (Hamann and Karakayali 2016, 69). The term *Willkommenskultur* had been in use before to indicate a welcoming form of politics for immigrants

in Germany, but was framed anew during the long summer of migration (Trauner and Turton 2017, cf. Hamann and Karakayali 2016). Accompanied by the slogan "Refugees welcome!" the peak of civil support lasted for several months, not only in Austria and Germany, but virtually everywhere in Europe, and also the U.S. With the closing of the borders along the Balkan route, the immediate, direct engagement faded, yet the atmosphere of Welcome Culture resonated in the following two years in the work of NGOs, educational institutions, and cultural organizations. Many activities were launched and realized with the honest intention to help Syrians and people from other countries to arrive well and to get a chance for a new life.

Popular music has a potential to comment critically on societal and political issues. Musicians often position themselves as critical individuals with responsibility to use their music to improve society (cf. Peddie 2006). It therefore comes as no surprise that German and Austrian pop musicians used their public power and audience to support the "Refugees Welcome"-activities with writing songs and donating the profits to NGOs, giving public statements, or taking part in charity concerts. One of the biggest events in this line in Austria was the "Voices for Refugees" concert that took place on October 3rd, 2015, in Vienna, only about four weeks after the March of Hope. The event was organized by the Volkshilfe, one of the major non-governmental charity organizations in Austria, and hosted among others the bands Die Toten Hosen, Bilderbuch, Zucchero, Conchita, and Soap and Skin. Over 150,000 people attended the concert, and it raised about 300,000 Euro for charity work (Seierl 2016). A similar initiative was the concert "WIR. Stimmen für geflüchtete Menschen" ("WE. Voices for refugees", translation A.B.) on October 11th, 2015, in Munich, staging among others Sportfreunde Stiller, Wanda, Judith Holofernes and Herbert Grönemeyer (Deutsche Welle 2015). Another intervention gaining wide international media attention was the track "Schweigeminute (Traiskirchen)" ("a minute of silence (Traiskirchen)", translation A.B.) by Raoul Haspel, a track consisting of 60 seconds of silence; Traiskirchen is a small town in Austria known for hosting a refugee reception center. On Haspel's website, the song is called a "media hack" and described as being "a peaceful, silent protest against the appalling failure of the european [sic] refugee policy" (Haspel 2015). It was top of the Austrian charts for one week in September 2015; the revenues of selling the song online were given to an NGO supporting refugees in the camp in Traiskirchen. Other examples of support actions are the sampler "Refugees Welcome – Gegen jeden Rassismus" ("Refugees Welcome – Against all racism", translation A.B.), collecting newly composed songs by musicians from various popular music genres, and the sampler "Kein Mensch ist illegal" ("No one is illegal"), including existing songs of 36 German popular music groups or musicians. Again, the revenues of both projects were given to NGOs. Worth mentioning in this context is also the initiative "Aktion Arschloch" ("Action Asshole", translation A.B.): End of August 2015, a German music teacher organized a "revival flashmob", calling to bring the song "Schrei nach Liebe" ("Call for love", translation A.B.) by the German punk rock band Die Ärzte, first published in 1993, back into the German charts (see <https://www.aktion-arschloch.de/>, accessed October 1, 2021). The song is a clear message against xenophobia, neo-Nazis, and racism. The song reached top of the charts. The band Die Ärzte announced that the revenues will be given to an NGO. These are only some, albeit rather successful examples in terms of financial revenues and media attention, where the engagement of popular musicians and the use of popular music within the framework of Welcome Culture was obvious. In all these actions, it is clear that the goal was to support NGOs working with refugees and to support the general solidarity in society. This support could also include the staging of Syrian musicians, for example at the mentioned concert in Munich, when the pianist Aeham Ahmad was on stage with Judith

Holofernes. Ahmad became popular as the “pianist of the ruins,” playing the piano on the street in the middle of war-driven Damascus (for more on Ahmad’s biography see Ahmad 2017). Especially smaller and less media-covered events featured Syrian musicians regularly in this time of welcoming and enthusiastic support for those in need.

These engagements out of the field of popular music show, as Marcus S. Kleiner pointedly wrote, that political topics can lead to a “(micro) music trend” (“(Mikro-)Musiktrend”, translation A.B.), and that popular music in critical times can show solidarity, action, and engagement (Kleiner 2016).

Writing these lines in fall 2021, the enthusiastic drive of Welcome Culture is over and gone. It lasted until late 2017 or maybe even beginning 2018. By then, the political situation had changed: With the borders on the route from Turkey to Germany being rigidly closed one after the other, no more people were arriving, no pictures of full trains were in the media, many of the helpers had gone back to their daily life, the number of charity concerts and media reports decreased steadily. At the same time, the developments had also led to a rise in racism and right-wing populist and totalitarian perspectives announced publicly in these countries (Krzyżanowski, Triandafyllidou, and Wodak 2018). On the level of the European Union, the temporal permeability of borders was followed by an even more rigid border regime, that still leads to people dying in the Mediterranean Sea and has left thousands of people forgotten by politics in camps in Greece and elsewhere.

The Welcome-Stage for Musicians from Syria

The musicians who had arrived in Austria and Germany, however, did not vanish with the Welcome Culture and the connected media interest. Quite on the contrary. They worked hard and steadily on building a (musical) life in their new countries.

Musicians from Syria in Germany and Austria are far from being a homogeneous group. They differ widely in age, gender, class background, ethnicity, religion, level of professionalism, and in the musical genres they perform and value. Syria before the war had an educational system that included the possibility for musical training, with public and private music schools and colleges, and the High Institute of Music in Damascus. Instruments that could be learned included instruments often associated with European (classical) musics, like violin, piano and guitar, and instruments associated with Arab musics, like oud, buzuq, qanun, and darbuka. Soundscapes that Syrians grew up with in the last decades included U.S. American (Crowcroft 2017) as well as Arab popular music genres, Arab instrumental music, folk music traditions, classical music of Western style, and various forms of religious music. The Egyptian singer Umm Kulthum and the Lebanese singer Fairuz range top in popularity. The Austro-Syrian author Luna Al-Mousli recounts in her biographical stories about her childhood in Damascus her love for Britney Spears and the censorship the adults put on Eminem, including to dub over “bad words” in Eminem’s song on the tape cassette (Al-Mousli 2018, 42–49). Consequently, Syrian musicians linked to very different fields of musical activities in Germany and Austria, dependent on their level of musical experience, skills, knowledge, their motivation to make music after migration, and their musical genre preferences.

What these musicians nevertheless share, is the experience of having sought refuge in a new country, of escaping the dangers of civil war. Connected to this, they share the challenges of living in a new country, of having to adapt to a new language, new surroundings, a new social status, a new family situation, often with relatives and friends scattered around Europe and the Levant region, or still in Syria. Frequently, they also share the travel routes to Europe. While some people arrived in Austria and Germany by plane, because they had a visa and then requested asylum, most Syrians travelled on buses, trains, and by foot, and crossed the Mediterranean Sea in rubber boats, organized by human traffickers. When a journalist asked band members of the Austrian band Basalt about their experience on the road, they simply replied: "The same boats, the same stories like of all syrian [sic] refugees" (cited in Grabner 2016). The experience of being a refugee, and having a common home country they left, groups Syrians around the world in some way together, both in the sense of a Syrian diaspora ascribed from the outside, as with many Syrians themselves feeling a belonging to such a diaspora. Musicians furthermore often share the experience to have left their instruments, of having studied at the same institutes or schools, and of having been to the same performance places.

No matter what genre they situate themselves in, Syrian musicians had in the years from approximately 2015 to 2017, the time of Welcome Culture, often numerous possibilities to be staged, if they accepted to be framed as "refugees." Events included in the "Refugees Welcome" activities and other events, like openings of exhibitions in galleries, were eager to host Syrian musicians; it was a gesture of support to give performance space to musicians. Most often, the musicians were not engaged to perform because of the kind of music they played; the prioritized aspect was the story that could be told, the story of a refugee. The musicians themselves were aware of this aspect of staging refugeeness. Michael Parzer described the phenomenon as "double burden of representation:" Syrian artists not only had to deal with categorizations along ethnic or national lines, like being "Arab," "Oriental," or "Muslim," but also with the fact of being classified as "refugee" in their artistic practice (Parzer 2020). These two lines of labelling obviously intersect; the labelling as refugee occurs out of a categorization along ethnic/national lines as Syrian. Looking closely at the three case studies will now lay open the developments Syrian musicians went through since their arrival, that are intrinsically linked to this labelling and the need to deal with it in one way or another.

Re-Establishing outside the Labels: The Band Basalt

The Austrian-based band Basalt was founded in 2016 by the musicians Noor Eli Khoury (vocals, guitar, percussion), Amjad Khaboura (vocals, guitar) and Almonther Alshoufi (bass). All three of them came to Austria around 2014/2015. Amjad Khaboura and Almonther Alshoufi had known each other in Syria; they met Noor Eli Khoury in Austria. Performing occasionally in Austria in 2016, playing pop/rock cover songs and their own compositions, they became known to a wider public in 2017 due to their cooperation with the Austrian Eurovision Song Contest winner and drag queen Conchita Wurst. Conchita and the Austrian Broadcasting Cooperation ORF engaged the band Basalt to record a song with Conchita for the project "The New European Songbook" in 2017. This project, launched by the European Broadcasting Union (EBU), aimed at producing six original songs of artists from the six participating EBU members, connected to the theme "Europe" including "the musical consequences arising from the phenomenon of migration" (European Broadcasting Union 2017). Clearly, the initiative

was set in the spirit and actions of solidarity and Welcome Culture described above. For Conchita and her team, it seems that it was clear that she had to work with Syrian musicians. In personal conversations with Syrian musicians in Austria, I was told that different musicians had been asked to join but turned the offer down for various reasons. It seems that it was not solely the music of Basalt that led Conchita and the ORF to cooperate with the group, but the ethnic and national origin and the “refugee” background. The members of Basalt were conscious about this fact, they were aware that Conchita “needed” a Syrian band for this project, as Noor Eli Khoury described in an interview with me in 2017. Given the interesting chance and new challenge for Basalt, they accepted the offer.

The song that Conchita and Basalt recorded together was the song “Small House,” that the three musicians had released in 2016 on Youtube. Guitarist Amjad Khaboura had composed the song already in Syria, adding the last part in Austria (Grabner 2016). In the accompanying commentary underneath the video we read the following sentence: “The song is based on a real situation where the hope that [what] we have been missing will grow again.” Before reading on, please do give yourself a break from text-based information and listen to this first recording of the song “Small House” by Basalt:

<https://www.youtube.com/watch?v=KeNQJOIRmn0> (accessed October 1, 2021)

Conchita contacted them specifically for this song “Small House.” The song was changed to suit the new circumstances of performing it together with Conchita; this meant including an additional English text to the original Arab lyrics, sung by Conchita, to the same melody. A video was shot at the lake Neusiedlersee in Austria, featuring the four musicians as actors. The video prominently features suitcases, used to provide different symbolic meanings, carried as heavy and huge luggage, then floating away in the lake symbolizing what has to be left behind, and as a means to build a raft, symbolizing material to build a means of transport.

To see for yourself, listen and watch the video here:

<https://www.youtube.com/watch?v=O2zOOqNFZ9Q> (accessed October 1, 2021)

The overall topic of the song and video point to the semantic field around travelling, leaving, and leaving behind – in the given context possibly to forced migration, to escaping, to loneliness, to uncertainty where one will go. The accompanying media narration around the whole project of “The New European Songbook” in general, and the cooperation between Conchita and Basalt in particular, was one of building bridges, successful integration, getting to learn from another, tolerance, and diversity (e.g. Weiss 2017, ORF 2017). However, the borders of this surely well-intended narration and project became immediately clear in real life. The song should have been performed live at the Edinburgh International Festival in August 2017. Ironically, the three Syrian musicians were denied the visa to go to the United Kingdom; consequently, Conchita also did not travel to Edinburgh. A greeting message from Basalt and Conchita was shown previous to the screening of the music video of “Small House,” introduced by the moderator of the show simply stating that „they haven’t been able to travel, so they can’t join us here” (transcribed from YouTube, see RusUnstoppables 2017). There was no official mentioning that it was due to visa issues that they could not join an event that was all about migration, connection, cosmopolitanism, and musical boundary crossing. I am not aware of any official excuse or explanation mentioning this obvious contradiction. The four musicians had to clarify the reason for not performing live in their personal message.

After that incident, Basalt joined Conchita at her concert in the Austrian town Tulln in August 2017. Basalt then performed one more concert in Vienna in September 2017. Then the entries on the Facebook page stop. Only on March 11, 2020, Basalt declares themselves back with this message on Facebook: "After two years basalt is back, with new members new direction of music but the same message, to make our world a better place for everyone and to support with our music each kind of human behavior that brings peace, lofty values and good qualities into our "societies." Basalt then was not a "Syrian" music group anymore; Amjad Khaboura and Almonther Alshoufi are joined by Milan Conic (keyboard), Elias Alakhras (oud), Viviane Töbich (vocals), and Hermann Erber (drums). Singer and guitarist Noor Eli Khoury was no longer part of the group, because she went back to Syria in summer 2019, where in 2021 she was working as a German teacher and musician. The "new" band Basalt had occasional performances in 2020 and 2021, but as for all musicians, the pandemic situation did not allow for much. The musical concept has changed since 2016/2017, the music focused on experimental, alternative rock, with jazz borrowings, also due to the added instruments of keyboards, drums, and oud. To hear what Basalt sounded like in 2020, please watch this promotion video: <https://www.youtube.com/watch?v=P9JJKgkpOk4> (accessed October 1, 2021)

In short, since its formation in 2016 and after the brief publicity due to their staging with Conchita within the migration and Welcome Culture media framework, Basalt took a break, to then come back as a very different music group in members and music. Such a transformation, I argue, is a rather common development in the last years for Syrian musicians in popular music, as we will also see for the next band I zoom in on.

Khebez Dawle - خبز دولة -

A Break with the Band, but continuing the Music

Also the indie post-rock band Khebez Dawle خبز دولة had to deal with the specific form of attention addressed at Syrians during and after the long summer of migration. The self-description of the group on Soundcloud reads: "Khebez Dawle is a Syrian four-member rock band. Founded in Damascus, Syria in the late 2012 as a one-man project, the band consolidated in Beirut, Lebanon in early 2013" (<https://soundcloud.com/khebezdawle>, accessed October 18, 2021). The four musicians of Khebez Dawle خبز دولة are Anas Maghrebi (vocals, guitar), Muhammad Bazz (bass guitar), Bashar Darwish (guitar), and Hekmat Alkassar (keyboards). The band name "Khebez Dawle خبز دولة" literally means "governmental bread," referring to the bread that was given out by the Syrian government. In their indie rock songs with Arab vocals, they deal with their experiences in the Syrian Uprising and their life after fleeing Syria. The band members have been based in Berlin since 2015 and 2016, working in the band Khebez Dawle خبز دولة as well as in solo projects and other music groups.

Again, I invite you to listen for yourself, this time to the song "Belsharea' بالشارة" of their first self-titled album "Khebez Dawle" (2015), in the following link on Youtube accompanying the album release video filmed in Beirut:

"Khebez Dawle" launching album video, uploaded by Antoine Antabi. https://www.youtube.com/watch?v=L_eaquWwrj4 (accessed September 23, 2021)

In 2015/16, during the height of the described “Refugees Welcome” activities, newspapers around the world celebrated the band Khebez Dawle خبز دولة for their ‘tournee-like’ escape travel through Europe. The Guardian headlined in December 2015 “How one group of refugees turned their plight into a musical tour” (Larsson 2015) and the German daily newspaper Tagesspiegel entitled a feature on the band in October 2015 with “Europe tour” (“Europa-Tournee”, translation A.B.) (Müller 2015). This is due to their travel story. In brief: The band members fled Syria, lived in Beirut, Lebanon, from 2013 to 2015, then three members took the risk to travel to Europe in August 2015. They crossed the Mediterranean Sea in a rubber boat, arriving at Lesbos at a hotel beach where they spontaneously gave out their CD to people on the beach; they had released the album some weeks before. On the way to Berlin, they played well-attended concerts in Zagreb and Vienna. They requested asylum in Germany in September 2015. The fourth band member took the same route in spring 2016, also arriving in Berlin (Grzeszyk 2016a, Makri and Grzeszyk 2016). In the media narrations, the unavoidable extreme hardships of such a travel were mentioned only in passing; rather, the success and musical engagement of the musicians were celebrated and observed with amazement. And this, it seems, was actually what the musicians intended. Scrolling through the entries in August/September 2015 on the Facebook page of the band, the public narration presented gives the impression that the musicians had simply left Beirut, went on a tour through Europe, and now settled in Berlin. A snippet from an interview with Anas Maghrebi done shortly after their arrival in Lesbos confirms this impression: “Even when we left Damascus to Beirut, we had in mind this intention, this idea, of trying to change this mass media image of refugees. The mass media is always trying to show refugees as poor people, just looking for food and a roof to sleep under, you know. Okay, this is true to some people, but what if I was looking for more than that?” (transcribed from a recording featured in Makri and Grzeszyk 2015). Maghrebi and his colleagues were very conscious about the image of refugees in the mass media, and they did not want to correspond to this image: “Don’t worry about us, we’re going thru all what our people are going thru. And we’ll prove to the world that we’re not just ‘refugees.’ We’re gonna get to Europa and continue our career and make people listen to our country’s story. Wish us luck, my friend” (Maghrebi, cited in Makri/Grzeszyk 2015). It is clear from these accounts on Khebez Dawle خبز دولة that the musicians did not only come to Europe for shelter. They had shelter in Beirut; they made music there, released an album. But in Lebanon, the conflict lines of the Syrian civil war were still very much present and ominous. The musicians were looking for something different – for more possibilities in life, a free life, maybe even a new home, a place and space to make their music. They were musicians, and as musicians they travelled, presenting the European public a widely easy-going travel and a general positive attitude deliberately contrasting the image of refugees widespread in the media.

Looking back five years later, however, it is clear that the labelling as refugees was hard to escape. No matter what Khebez Dawle خبز دولة did, it was applied to them. Already in early 2016, the band objected to the label “refugee band” (“Flüchtlingsband”, translation A.B.), as guitarist and keyboarder Hekmat Alkassar explained: “Since we have started in Europe, they say ‘It is a refugee band’. Somehow, I can’t accept this, because we were musicians before we became refugees. The name puts a label on you of what you not really are. Musicians are musicians” (cited in Grzeszyk 2016b, translation A.B.). In a short personal conversation in August 2021, one band member made it immediately clear that the musicians were tired of being defined solely along their “musical” travel story. The popularity the story brought them was a mixed blessing. In the euphoria after the long summer of migration, when civil society in Germany

and Austria was still thriving to help people arriving and settling in, Khebez Dawle خبز دولة was often booked in Germany; the “Refugees Welcome” framework brought them a considerable amount of attention, that they probably would not have had otherwise. However, they had to live with the refugee label, they could not shake it off. While of course their music was valued and liked, decisive for invitations in this time frame was not the music, but the possible refugee presentation, including their famous travel story. And the band then consciously decided against this presentation. On October 10, 2016, they posted on Facebook that they were on a “creative break.” Only on August 15, 2019, they announced to play some shows again.

But the individual musicians did not take a break – on the contrary. All the musicians of Khebez Dawle خبز دولة who had arrived in 2015 engaged in different musical projects, besides the hardships of daily life including learning German, finding a job or working, financially and emotionally supporting friends and family, and working on the release of traumatic experiences and loss that regularly come with living in war and fleeing it. Muhammad Bazz had founded the music group The Last Postman already in Istanbul in early 2015, where they already recorded four tracks. The band consists of Muhammad Bazz (multi-instrumentalist, bass), Louay Kanawati (multi-instrumentalist, guitar), Bahila Hijazi (vocals), Hekmat Alkassar (keyboard, guitar) and Mohamad Mousalli (visuals). In Berlin, they won a grant of the Music Board Berlin to record their first album “Two Years Later” that was released in 2019. They describe their music as “Psychedelic-Indie/Dream-Pop experiment with live electronic elements and found objects” on Facebook and their own website (see www.thelastpostman.com). The music of The Last Postman stages a web of keyboard sound layers, short repeated melodic lines by the guitar, catchy, often danceable beats, and the high-pitched female voice of Bahlia Hijazi, singing in English. Sometimes, the music leans towards indie rock, but the experimental electronic sound remains the foundation. In live settings, their performance is accompanied by visuals projected. Please listen to the piece “Stereotyped Mind” by The Last Postman, released on their first album “Two Years Later” (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=R0qUIzJky2g&t=7s> (accessed September 30, 2021)

Visual and electronic elements are also key aspects in the solo project Eqtibasat اقتباسات, literally meaning “quotes,” launched in 2018 by Hekmat Alkassar, the keyboarder and guitarist of Khebez Dawle خبز دولة and of The Last Postman. In 2020, he released the album “91 Portraits” that consists of 91 pieces of electronic music, each accompanied by a hand-drawn illustration by the artist himself in an accompanying book. The illustrations are also used in the videos, as you can see here:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLxBw0mShXGMzVwHrp4YdKth2Ne36nVk5U>, (accessed September 30, 2021)

The portraits are grouped into 28 Portraits of Existence, 39 Portraits of Misery and 24 Portraits of Love, framed by an Introduction and an Outro. In an in-depth interview it becomes clear that for Alkassar the project was meant “as a sort-of therapy to start a new path against depression and to start expressing more:” “I started two years ago when I would draw to overcome depression, traumas and experiences with psychotic episodes – and even to just express unspoken thoughts and emotions” (cited in Awad 2020).

The founder and leader of Khebez Dawle خبز دولة, Anas Maghrebi, also worked solo in different projects as a composer, producer, and singer-songwriter. On Soundcloud, he published with the pseudonym “abu mhd,” and he regularly put up “mashups and remixes of songs that

are not mine.” His self-description on Soundcloud reads: “musician/producer based in berlin. i like to make multi-genre music, things like hip hip, lo-fi, folktronica, synthwave.” ([sic], <https://soundcloud.com/anasmaghrebisolo>, accessed September 30, 2021). At the time of writing, Maghrebi is working on his solo album entitled “Daftar Layli.” Musically, Maghrebi is active in very different directions; to get a glimpse please do listen to the song “Betrabi” (“With all my dirt”, translation by the musician):

<https://www.youtube.com/watch?v=uMZJW6B4QTo>, accessed September 30, 2021.

It is obvious in the current work of the musicians of Khebez Dawle خبز دولة that their lived reality of having sought refuge and the consequent need to deal with memories, experiences, and the new life situation as new citizen in Berlin resonates in their music. The categorization as “refugee,” however, is obviously and understandably contested and refused.

And Khebez Dawle خبز دولة? When working on this text in September 2021, the last entries to the group’s Facebook page were from December 2020, when they had released a new single entitled “Ara – أرى” (“I see”). The accompanying video shows a white human-shaped puppet floating, first through a dark world, then in a surreal world, at one point getting caught in a net, at another caught dangerously and nevertheless seemingly dancing, in a swirl, and then landing in what looks like an empty town, sitting down in what turns out to be a bus station. It then becomes visible that the puppet was floating in water; the water level sinks. The last pictures then, when the music fades, show singer Anas Maghrebi, wet, sitting at a bus stop.

You can listen and watch for yourself here:

Khebez Dawle خبز دولة – Ara (Official Video) | خبز دولة – أرى. Uploaded by Homeway Record. <https://www.youtube.com/watch?v=d2o7OVu8Fw4> (accessed September 23, 2021)

The hint of the video seems to be the escape journey; arrived, but still wet, and at a bus stop, so still on the journey, but where to? Khebez Dawle خبز دولة, as a group, have gone on a break. After an online concert in December 2020 (see Khebez Dawle 2020), they made no more public announcements and did no concerts. While the musicians themselves continued in various forms, for the project of Khebez Dawle خبز دولة this seemed hard to do. Too entangled was the history of the band with the fact of escaping the Syrian civil war and the labelling as refugees.

Enana Alassar – Transforming Gender and Music Style

The third musician I zoom in on is the Berlin-based singer and rapper Enana Alassar, stage name Enana the Queen. Enana Alassar came out publicly as non-binary and trans on Instagram in July 2020, that is why I use the pronouns that Enana Alassar prefers, that is they/them. Born in Damascus in 1995, Enana Alassar grew up in a musical, intellectual family and learned to play the piano and guitar as a child and teenager. Being lesbian and a creative person, Alassar always wanted to leave Syria: “Being gay and an artist, with both of these, you can’t really get anywhere there. Since I started growing up, all my obsession was going towards getting the fuck out of there” (interview with Enana Alassar by the author, May 5, 2018). With the start of the civil war, discussions about leaving the country started in Alassar’s family, but things only went quickly when Alassar was attacked brutally by two policemen in Damascus because of being homosexual. Alassar travelled with their sister and their mother via the Mediterra-

nean Sea, on a rubber boat, to Greece, and then to Berlin, where they had family connections. Enana Alassar arrived in Berlin in August 2015. In Berlin, they found a place to rent with the help of an NGO supporting LGBT+ people, and started to make music again. At first, Alassar had to be talked into it. Their hand had been injured in the attack in Syria and not been properly treated afterwards, playing guitar was not possible at the time. Nevertheless, in January 2016, Alassar sang a small concert of cover versions accompanied by a guitarist. After this experience, Alassar wanted to continue to perform on stage; the artist's Facebook page started at the end of January 2016. Alassar was given a guitar, started to slowly re-train the hand, and by March 2016 they could sing and play themselves again. While mainly doing cover songs of English-language pop/rock music, Alassar also performed their own song called "Backpack" that deals with the travel experience from Syria to Germany; I invite you to listen to this song to get an impression of Enana Alassar during the first year in Germany.

Enana Alassar: "Backpack" (2016), performed at the Festival *Berlin lacht – Internationales Straßentheater Festival*:

<https://www.youtube.com/watch?v=l2xYHI8u92o> (accessed September 23, 2021)

At that time in 2016, Enana Alassar musically stuck to cover songs of English-language popular music pieces, sung solo and accompanied by acoustic guitar. The events Alassar were invited to were not primarily framed within the Welcome Culture, but were connected to queer political contexts in Berlin, like the Kreuzberger CSD on June 25, 2016, an anti-commercial alternative to the Christopher Street Day. Alassar's sexuality, which was an extremely relevant aspect of discrimination in Syria, led to immediate support by the LGBT+ community in Berlin in finding a place to stay and providing a network to present Alassar's art. Discrimination, however, remained an ongoing issue in Alassar's life in Germany, that they also openly communicate on Social Media channels, mainly on Instagram. As for the other musicians discussed, a main line of rejected categorization runs along the forced-on labelling as refugee. In an interview in 2018, Enana Alassar recounted the regular experience of being pushed towards a specific image expected of a Syrian refugee woman by the mainstream media, and to be used in order to stigmatize Muslims:

"I had many journalists who would ask me questions like 'so how horrible was it in that environment with the Islamic homophobic Arabs' – like in other words, but you know – 'and how great is it here for you now', and shit like that. And then I would be like, what, so you're using me to say how homophobic and regressive Muslims are? And how great and amazing white Germany the saviour is? While in fact it's just as homophobic and fucking racist, and I would talk about that, you know, but not using me to say, ha, you see, even the Arab refugee says that they are so bad, you know what I mean. It's disgusting." (interview with the author, May 5, 2018)

Alassar often mentioned racist experiences along the lines of language and along skin colour; Alassar described themselves as brown. That the refugee label sticks tight, can be seen in an incident Alassar described in a post on Facebook on January 22, 2020, re-posting an announcement from September 2019 for the film "Überleben in Neukölln" ("Survival in Neukölln", translation A.B.) that Alassar participated in. The musician was simply entitled "Refugee Enana," written in English, which was especially odd because the text was in German. This led Alassar to the following sarcastic comment:

“Apperantly [sic] my name is Refugee ENANA 🤔🤔🤔🤔
why no body has updated me with that?”

In 2017, Alassar did not perform publicly very much, but already started to develop a deep interest into hip-hop. During an interview in May 2018, Alassar obviously was already experimenting with electronic beats, and writing song lyrics. Alassar had always contested Arab traditional music, and Western classical music, and felt much more comfortable in singing and presenting themselves in English, than in Arabic. Alassar saw the reason in the sexual discrimination in Syria: “I think it has a lot to do with me refusing the culture, because it refused me.” (interview with the author, May 5, 2018).

Since around 2019, however, in parallel to shifting the musical focus to rap, the Arab language became more prominent in Alassar’s music. In February 2020, Enana Alassar released their first rap song “Vivid Dreams,” in which occasional Arab expressions are put in the English lyrics throughout the song, not as a special effect, but naturally complementing each other, with Arab words replacing English words (see lyrics underneath the video on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XSDOv6qocWI>, accessed October 6, 2021). This track, so Alassar told me during an interview in February 2021, was “like a game changer because I found my voice.” Hereby, Alassar referred to rap as an art form to express themselves, but also possibly to open up to the Arab language. Since “Vivid Dreams,” five more tracks followed, and the last one released on Youtube at the time of writing is completely in Arabic, except for the occasional word “Damascene.”

Do take again a break and listen to the song “وين أروح / Wen Arou7” (“Where do I go?”, translation by Nihal Salama), to get an impression of Enana Alassar’s music in 2021:

ENANA: وين أروح / Wen Arou7 (prod. by Mahdy Alkelany) (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=eYoCftOC4es> (accessed October 6, 2021)

In summer 2021, Alassar did a first live performance as a rapper, with own tracks, and since then, Alassar was regularly on stage as a rapper in Germany, mainly in Berlin. The transformations that Alassar in person and music went through since arriving in Berlin can be found on many levels: from singer-songwriter to rap, from only English to mainly Arab lyrics, from acoustic guitar to electronic music making, from a homosexual woman to a publicly outed trans non-binary person. Again: After some time of break and reflection, the creative potential emerged even more, the refugee labelling was rejected openly, and new musical paths were opened up. This, however, should not imply that discrimination vanished. Especially in the case of Enana Alassar, with an identity that intersects in racial, sexual, gender-related and ethnic/national terms, discrimination was an issue to be dealt with on a daily basis – and consequently a highly relevant issue in music making.

Transformation over Time: Beyond the Labelling

The three case studies provide very different stories of Syrian musicians and their developments since arrival, but they all show a general tendency: Some time after arrival, Syrian musicians tend to take a break, consciously or not. Not necessarily from music-making, but from public appearance within the contexts they had first been positioned to. They start anew, with

changed musical horizons and perspectives, actively seeking out different, innovative directions. Basalt stopped performing and re-formed the group with different members. Khebez Dawle خبز دولة also stopped performing as group, while the musicians continued in different formations and solo projects, and the group still exists. Enana Alassar withdrew from most public appearances while changing their music genre. This has, so my assumption, on the one hand to do with the conscious rejection of the refugee labelling and the strategies employed to deal with it, and on the other hand with the fading out of the Welcome Culture, of course in an interlocking dynamic of these two issues.

As for the refugee label, Michael Parzer has shown that the problem around this label for artists is threefold: First, it puts all refugees together, any internal differentiation disappears, be it between musical traditions, nations, ethnic groups, or religions. Second, individuals are put to stage as representatives and experts for the topic of refuge and flight, but not as experts of their art. Third, they are staged as poor and in need, as victims, and therefore without agency (Parzer 2020, 2465–2468). The interdependent character of categories of discrimination, as demonstrated in theories of intersectionality (see for example Hill Collins and Bilge 2020), is striking. Looking at the ways that artists dealt with this situation, Parzer detects four strategies in self-presentation: adapting, masking, switching, and refusing. Adapting refers to complying with the expected frameworks in self-presentation; in masking, ethnic belonging is highlighted while refugeeeness is downplayed; by switching, musicians move between the categories depending on the given context; in refusing, musicians reject and critically reflect on both ethnic and refugee labelling. The chosen strategy influences the positioning in the field of art; and the strategies can be changed and altered with time (Parzer 2020, 2468–2472). The musicians I portraited applied these strategies over the course of the last five years after arrival at different moments. In the immediate years after arrival, the strategies of adaption, switching, and masking were present in different forms. Basalt did accept the invitation of Conchita, in full awareness of the refugee label and ethnic staging that was happening. Enana Alassar and Khebez Dawle خبز دولة accepted performance options in refugee contexts as well as in Syrian, rock, or in queer contexts. In the nearer past, however, the strategy of refusal came into to the foreground. This went hand in hand with gaining more and more confidence in the new surroundings, with increasing skills in the German language, growing networks, stability in living situations, and knowledge about societal and cultural habits and structures – in short, in gaining new forms of agency. The musicians' growing agency made it possible to actively shape their own lives and musical works, and consequently to react consciously to categorizations and imposed labels. Parzer notes that the rejection "can be found in professional artistic milieus that are characterized by high amounts of cultural capital, and is typical for artists who had positioned themselves within an international art field when they lived and worked in Syria" (Parzer 2020, 2471). This certainly counts for the musical genres the musicians portraited work in. In light of their stories, it is furthermore clear that it is more likely that the refugee label is rejected the more time is passing.

At the same time, the Welcome Culture also came to an end. While support activities for refugees in Austria and Germany continued, the public interest in people possibly labelled as refugees diminished steadily, and the public opinion about people looking for shelter increasingly switched to a non-welcoming atmosphere. Media coverage of events in the light of "Refugees Welcome" had decreased heavily by 2018. This change in public presentation, in general and in connection to musical performances by Syrians in Austria and Germany, went hand in hand

with the conscious denial of being labelled as refugees, and the break in public appearances of the musicians. The end of the Welcome Culture and the growing agency of the musicians that allowed for a rejection of the refugee label made new musical strands and innovative developments for the musicians possible. The COVID-19 pandemic put a halt to these developments, but at the time of writing these lines, all the portraited musicians are actively pursuing their musical ways – beyond any refugee labelling.

Summary: Musicians are Musicians!

In this article, I have looked closely at musicians active in popular music who fled the Syrian civil war, arrived in Austria or Germany until 2016, and re-started their musical activities in their new surroundings. Looking closely at the musical developments of their first five years in their new countries reveals different transformations in societal structure and on the individual level of agency that occurred during this time, and shows how they consciously transformed their musical output and (self-)presentation.

All the Syrian musicians were immediately affected by the framework of Welcome Culture, which temporarily dominated media, society, and politics in Germany and Austria during and after the long summer of migration in the year 2015. There is, of course, no doubt that the initiatives were very important in that specific historical moment, helped the people arriving, and fostered understanding in society, be it through media attention, with financial support, or by local networking for finding language courses, housing, and medical support. These activities included initiatives with popular music and musicians. While this enabled and facilitated performance options for the musicians, it also required for them to be labelled as refugees, and consequently the framing in notions of victimhood, dependency on state aid, and non-differentiation. However, vulnerability might end, and also vulnerable people have agency and dignity. In the context of music, we need to take into account that the Welcome Culture put the musicians into a certain framework they could not choose, and that was – in the long run – not only to their advantage. They had to navigate the balancing act of using the proposed resources in order to be able to follow up on their art in their new situation, while at the same time keeping their dignity and conviction around their self-conception as musicians. Re-gaining more and more agency in life and musical work over time, the musicians increasingly rejected this labelling. The musicians portraited – the pop group Basalt, the indie rock band Khebez Dawle خبز دولة, and the trans rapper Enana Alassar – are all situated in different fields of popular music, but in all their paths in the last five years is a remarkable change in musical orientation. Strikingly, they all withdrew from public appearances for a while. Furthermore, the specific experiences of forced migration continue to be crucial for making music. Their his-/her-/their-stories and biographies, the loss, traumas, and injuries appear in their musical output. Nevertheless, they need to be valued, visible, and possibly criticized for their music, their performances, their art, and not for having been refugee, or for being Syrian.

Funding

The research and writing of this paper were done within the research project “Women Musicians from Syria: Performance, Networks, Belonging”, funded by the Austrian Science Fund (FWF): V 706-G29.

Acknowledgements

My sincere thanks go to all the musicians who gave me insight to their lives and thoughts in interviews and talks, for this article especially to Enana Alassar, Noor Eli Khoury, and Muhammad Bazz.

List of References

- Ahmad, Aeman. 2017. *Und die Vögel werden singen. Ich, der Pianist aus den Trümmern*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Al-Mousli, Luna. 2018. *Als Oma, Gott und Britney sich im Wohnzimmer trafen, oder Der Islam und ich*. Frankfurt am Main: Weissbooks.
- Awad, Haisam. 2020. "91 Portraits: Syrian Artist Eqtibasat on Working Through Depression and Trauma with Music and Illustration." *Scene Noise*. July 8. Accessed September 30, 2021. <https://scenenoise.com/Interviews/91-portraits-syrian-artist-eqtibasat-on-working-through-depression-and-trauma-with-music-and-illustration>.
- Bohlman, Philip. 2011. "When Migration Ends, When Music Ceases." *Music and Arts in Action* 3/3, 148–165. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases>.
- Brunner, Anja and Hannes Liechti. 2021. "Pop–Power–Positions: Engaging with the (Post)Colonial in Popular Music Studies. An Introduction." In *Pop–Power–Positions. Globale Beziehungen und populäre Musik*, edited by Anja Brunner and Hannes Liechti, 1–12. Accessed October 14, 2021. <http://vibes-theseries.org/brunner-liechti-introduction/>.
- Carling, Jørgen. 2017. "Refugee Advocacy and the Meaning of 'Migrants'." *Prio Policy Brief* 02/2017. Accessed October 16, 2021. <https://www.prio.org/Publications/Publication/?x=10471>.
- Christidis, Ioannis. 2020. "Bye-Bye... Refugee Camps! Lives Shattered, Songs Unheard." *mdw-Webmagazin*, November 25. Accessed October 13, 2021. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2020/11/25/bye-bye-fluechtlingslager/?lang=en>.
- Crowcroft, Orlando. 2017. *Rock in a Hard Place. Music and Mayhem in the Middle East*. London: ZED Books.
- Deutsche Welle. 2015. "Mehr als nur ein Konzert in München." *Deutsche Welle*, October 12. Accessed October 11, 2021. <https://www.dw.com/de/mehr-als-nur-ein-konzert-in-m%C3%BCnchen/a-18775918>.
- Diab, Jasmin Lilian. 2021. "Refugee, Asylum Seeker or Migrant? Words Matter. People Matter. Politics Matter." *Refugee Outreach & Research Network*. Accessed October 16, 2021. <http://www.ror-n.org/-blog/archives/07-2021>.
- European Broadcasting Union. 2017. "The New European Songbook." European Broadcasting Union. Accessed October 16, 2021. <https://www.ebu.ch/projects/tv/music/the-new-european-songbook>.
- Eurostat 2021. "Asylbewerber nach Art des Bewerbers, Staatsangehörigkeit, Alter und Geschlecht – jährliche aggregierte Daten (gerundet)." Accessed October 13, 2021. https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/migr_asyappctza/default/table?lang=de.
- Grabner, Daniel. 2016. "Hoffnungsmusik." *Radio FM4*. May 10. Accessed October 16, 2021. <https://fm4v3.orf.at/stories/1770084/index.html>.
- Grzeszyk, Tabea. 2016a. "Flucht als Tournee? Radioserie von Tabea Grzeszyk." *Deutschlandfunk Kultur*. January 4. Accessed September 23, 2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-ganze-reihe-syrische-band-khebez-dawle-flucht-als.2156.de.html?dram:article_id=341665.

- Grzeszyk, Tabea. 2016b. "Nicht alles Gold glänzt. Khebez Dawle in Berlin." *Deutschlandfunk Kultur*. March 23. Accessed September 23, 2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/khebez-dawle-in-berlin-nicht-alles-gold-glaenzt.2156.de.html?dram:article_id=349197.
- Hamann, Ulrike and Serhat Karakayali. 2016. "Practicing Willkommenskultur: Migration and Solidarity in Germany." *Intersections. East European Journal of Society and Politics* 2/4: 69–86.
- Haspel, Raoul. 2015. "Schweigeminute." *Website of Raoul Haspel*, August 21. Accessed October 11, 2021. <http://www.raoulhaspel.com/schweigeminute>.
- Hess, Sabine, Bernd Kasperek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz, Maria Schwertl and Simon Sontowski. 2016. "Der lange Sommer der Migration. Krise, Rekonstitution und ungewisse Zukunft des europäischen Grenzregimes." In *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, edited by Hess, Sabine, Bernd Kasperek, Stefanie Kron, Mathias Rodatz, Maria Schwertl and Simon Sontowski, 6–25. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- Hill Collins, Patricia, and Sirma Bilge. 2020. *Intersectionality*. Second Edition. Cambridge, Medford: Polity Press.
- Howard, Keith. 2010. "World Music: Whose Music and Whose World?" *Omnes: The Journal of Migration and Society* 1/2: 1–34.
- Kasinitz, Philip, and Marco Martiniello. 2019. "Music, migration and the city." *Ethnic and Racial Studies* 42/6: 857–864.
- Kasperek, Bernd, and Marc Speer. 2015. "Of Hope. Hungary and the long summer of migration." *bordermonitoring.eu*, September 9. Accessed October 7, 2021. <https://bordermonitoring.eu/ungarn/2015/09/of-hope-en/>.
- Khebez Dawle. 2020. "Khebez Dawle Online Concert." *Dringeblieden. Streamed from Earth*, December 15. Accessed October 16, 2021. <https://dringeblieden.de/videos/khebez-dawle-online-concert>.
- Kleiner, Marcus S. (2016). "Flüchtlinge und Deutsche Popmusik", in *POP. Kultur und Kritik*, 9: 40–44.
- Kölbl, Marko. 2020. "Klänge, Körper, ethnische Markierungen. Othering und Interdependenz in migrantischen Musikkontexten." In *Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb*, edited by Anke Charton, Björn Dornbusch, and Kordula Knaus, 17–40, Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Krzyżanowski, Michał, Anna Triandafyllidou and Ruth Wodak. 2018. "The Mediatization and the Politicization of the 'Refugee Crisis' in Europe." *Journal of Immigrant & Refugee Studies*. 16/1–2: 1–14.
- Larsson, Naomi. 2015. "How one group of refugees turned their plight into a musical tour." *The Guardian*. December 16. Accessed September 23, 2021. <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/dec/16/refugees-musical-syrian-rock-ban-khebez-dawle>.
- Ludwig, Bernadette. 2016. "'Wiping the Refugee Dust from My Feet': Advantages and Burdens of Refugee Status and the Refugee Label." *International Migration* 54/1: 5–18.
- Makri, Elina, and Grzeszyk, Tabea. 2015. "'We want to change the Mass Media Image of Refugees'." *Hostwriter*. No date [September]. Accessed September 23, 2021. <https://blog.hostwriter.org/we-want-to-change-the-mass-media-image-of-refugees/?fbclid=IwAR0oilMTmqG11WsYKuHMCgq4hk8EDpE6UJPSG6dmJm83m3VN8CUXR4jdts0>.
- Müller, Kai. 2015. "Europa-Tournee. Eine syrische Band auf der Flucht." *Tagesspiegel*. October 21. Accessed September 23, 2021. <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/eine-syrische-band-auf-der-flucht-europa-tournee/12475810.html>.

- ORF. 2017. "Conchita und syrische Band Basalt für ORF beim 'New European Songbook'." ORF Online. June 6. Accessed October 16, 2021. https://der.orf.at/unternehmen/aktuell/new_european_songbook100.html?fbclid=IwAR2uGtsgXMR256JQ0K2JSEQMnmCgz bqk0ZCNtKrPBfTG6oriZuJPvUuKzek.
- Parzer, Michael. 2020. "Double burden of representation: how ethnic and refugee categorisation shapes Syrian migrants' artistic practices in Austria." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 47/11: 2459–2476. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2020.1826297>.
- Peddie, Ian, ed. 2006. *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. London: Routledge.
- Pistrick, Eckehard. 2020. "Dangerous Fields: Existentiality, humanity and musical creativity in German refugee camps." *Violence: An International Journal* 1/2: 332–353.
- Präger, Ulrike. 2018. "Musically Negotiating Difference. Cross-Cultural Sounds of Empathy in Contemporary Germany." In *Musik und Migration*, edited by Nils Grosch and Wolfgang Gratzer, 67–76, Münster, New York: Waxmann.
- Prieske, Sean. 2018. "Musik auf der Flucht." In *Musik und Migration*, edited by Nils Grosch and Wolfgang Gratzer, 87–92, Münster, New York: Waxmann.
- Reyes, Adelaida. 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.
- Reyes, Adelaida. 2010. "Asymmetrical Relations: Conflict and Music as Human Response." In *Music and Conflict*, edited by John Morgan O'Connell and Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 126–138, Urbana, IL: University of Illinois Press.
- RusUnstoppables. 2017. "New European Songbook: Spirit of '47 – Video message from Conchita Wurst and Basalt." *YouTube*, August 12. Accessed October 16, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=FN3V0Y_A5R8.
- Seierl, Antonia. 2016. "Refugees Welcome: Musik für Flüchtlinge." *mica – music austria*, May 3. Accessed October 11, 2021. <https://www.musicaustria.at/refugees-welcome-musik-fuer-fluechtlinge/>.
- Stokes, Martin. 2003. "Globalization and the Politics of World Music." In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, edited by Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, 297–308.
- Trauner, Florian and Jocelyn Turton. 2017. "'Welcome culture': the emergence and transformation of a public debate on migration." *OZP – Austrian Journal of Political Science* 46/1: 33–42.
- Weiss, Stephan. 2017. "Musikalische Brücken bauen: ORF-Initiative 'New European Songbook'." *Der Standard*. October 8. Accessed October 1, 2021. <https://www.derstandard.at/story/2000065555196/musikalische-bruecken-bauen-orf-initiative-new-european-songbook>.
- Yamamoto, Tatsuya. 2017. "Lyrics Matter: Reconsidering Agency in the Discourse and Practices of Tibetan Pop music among Tibetan Refugees." *Revue d'Études Tibétaines* 40: 126–152.

Anja Brunner (she/her), Dr., is an ethnomusicologist at the Music and Minorities Research Center at the University of Music and Performing Arts Vienna (Austria). She is principal investigator of the research project "Women Musicians from Syria: Performance, Networks, Belonging/s", funded by the Austrian Science Fund FWF (V706-G29). Her research spans issues of music and migration, questions on music and postcolonial politics and decolonization, and questions of intersectionality in music research. She is author of "Bikutsi. A Beti Dance Music on the Rise, 1970–1990" (Equinox 2021) and co-author of a monograph on the history of

music of the Balkan region in Austria (“Balkanboom. Eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich”, Peter Lang 2014).

Abstract (Englisch)

Among the people arriving in the European Union during the long summer of migration in 2015/16 and in the immediate years before were also musicians who positioned themselves within genres of popular music. In this article, I re-construct the musical developments of three selected musicians/bands, who fled the civil war in Syria, after their arrival in Austria or Germany: the rock band Khebez Dawle خبز دولة, the pop band Basalt, and the rapper Enana Alassar. Discussing the ways of settling in and adapting to a new life situation gives insights into the individual musical developments and the musicians’ agency to negotiate and perform their surroundings and new life situation in their music, including a handling of categorizations as musicians from Syria or “refugee” musicians in media and on stages within the activities of the so-called Welcome Culture. Furthermore, it points to general transformations in regard to music-making by Syrians and the intertwining of political and social transformations and individual music-making choices.

Abstract (Deutsch)

Unter den Syrer*innen, die während des “Langen Sommers der Migration” 2015/16 und in den unmittelbaren Jahren davor aus Syrien in die Europäische Union flüchteten, waren nicht wenige Musiker*innen, die sich in Genres populärer Musik positionieren. In diesem Artikel diskutiere ich musikalische Entwicklungen drei solcher Musiker*innen bzw. Musikgruppen nach ihrer Ankunft in Österreich bzw. Deutschland: die Rockband Khebez Dawle خبز دولة, die Popgruppe Basalt und Rap-Person Enana Alassar. Die Analyse von Strategien des Einlebens, Ankommens und Adaptierens gibt Einblick in die individuellen musikalischen Veränderungsprozesse ebenso wie die Handlungsmacht von Musiker*innen, die ihre Umgebungen und neue Lebenssituation bewusst verhandeln und gestalten. Dies beinhaltet im Speziellen einen kritischen Umgang mit Kategorisierungen als „aus Syrien“ oder “Flüchtling” in Medien und auf Bühnen im Kontext der Aktivitäten der sogenannten Willkommenskultur. Sichtbar werden darüber hinaus generelle Transformationen im Musikschaffen und Musikleben von Menschen mit syrischem Background und die Verflechtung von politischen und sozialen Veränderungen und individuellen Entscheidungen im Musikschaffen.

Proposal for Citation. Brunner, Anja. 2022. “Popular Music, Forced Migration from Syria, and Welcome Culture in Germany and Austria.” In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/brunner-migration>.

Thomas Burkhalter, Manuel Troike

Contradict – Ideas for a New World

A Talk between Thomas Burkhalter and Manuel Troike about the Documentary Film *Contradict*

Manuel Troike: Thomas, you squeezed so many questions into the 90 minutes of your new music documentary *Contradict*, I initially was really overwhelmed and did not know what to ask you first. You showed issues of gender equality, health service, ecology and climate action, colonization, music production, and democratic expression. All these topics we discussed during the last days of our conference and we will discuss tomorrow. Thank you very much for the insight into these very inspiring music scenes which you captured. Could you give us a brief introduction to how you got to the topics and musicians of *Contradict*? What were your approaches and aims for this project? I read that you had started already in 2013 with a short film about Ghana and the FOKN Bois and then came back later to finish the documentary?

Thomas Burkhalter: It was basically a long-term project. I had known the FOKN Bois, Wanlov The Kubolor and M3NSA for a long time. They did an amazing hip hop musical film in 2010 called *Coz Ov Moni*. I invited this film and the two artists to the Norient Film Festival in 2010. So, I got to know them. Not only that, but I really found their work very strong. I had already been thinking of doing a documentary about music in different cities in the world, and it now turned out to become that in this documentary the FOKN Bois would play a big role. We ended up in Ghana with this long-term project between 2013 and 2018. We went there four times.

Manuel Troike: Doing a documentary in a different cultural area is always difficult. What was your approach for doing it with Peter Guyer? How do you start in Ghana where you do not know many people besides the FOKN Bois?

Thomas Burkhalter: It was definitely a challenge, and I think working in Africa has become more challenging in recent years. There is this movement by local artists that challenges European filmmakers, or academics, when they write about Africa or African cities because they would like to represent themselves and wish to not be represented through the eyes of white male filmmakers like us. This discussion was always there for me, also it has been a key discussion for many years. When we met the FOKN Bois and when I got to Ghana, I became the traditional ethnomusicologist. You know, the person who loves to be in the field to meet as many people as possible. I have done a lot of internet research and had a long list of artists. Peter and I started meeting many of these artists, discussing their work, even did some podcasts with them. There was a lot of work without camera before we started filming.

As you said, there were many questions. We wanted to avoid giving a traditional image of Africa. We were very careful when shooting in the streets not to bring forward too many stereotypical images. This question and many others were crucial for the documentary.

Manuel Troike: What was the most fascinating or surprising thing you learned throughout your journey in Ghana?

Thomas Burkhalter: That is an interesting question. I think the most fascinating thing was the editing. It took us many months – about two years I think, almost. Peter and I edited a lot. We wanted to put as many levels as possible in this film, and it is not a traditional structure. We had many people telling us there are too many people and topics in this film. But Peter and I felt it would be better not to get rid of all these levels. In the end – as I hope – it works because if you take one scene out of the film, it falls apart. It is like big magic sometimes. It is fascinating. You really do not know why. So, this was the biggest challenge for me because of the fieldwork aspect, meeting, and interviewing people, I had known for many years.

The other very difficult aspect was interviewing these evangelical priests from the mega churches. Normally, I do interviews with artists of whom I think that their work is outstanding, and I want to learn from them. But this was the first time in my career that I interviewed someone who is basically a thief. I conducted this 90-minute interview with about five bodyguards around him and pretended to be fascinated by him. It gave me like a one-week depression afterwards because I felt like being dishonest. You cannot talk to someone without really saying what you are thinking. It was like an ‘Ali G move’: You pretend to be very interested in the powerful and hope that they say difficult, challenging, or strange things. But it is a role that I do not like.

Manuel Troike: I would like to come back to this a bit later because the religious dimension to me seems very fascinating. For me, one of the most blatant contradictions you showed us in this film was the FOKN Bois performing “Help America” and raising money and awareness for the poor people in the USA. At first glance, this seems more than absurd. If you listen to the protagonist throughout the film, they are talking about Ghana having everything they need, and you could get an insight into the minds of the FOKN Bois. Thomas, could you please tell us a bit more about the motivation to this song and scene?

Thomas Burkhalter: This was a song that already existed, and they did not have a video clip, and so Peter, Balthasar Jucker (the sound engineer) and I used the music video to test out working together. I cannot tell you for sure what the musicians’ motivation for the song was. They are intelligent musicians with deep lyrics. But in a country like Ghana there are many artists who feel that Africa is not less important than nations on other continents, and that the world is changing. And of course, it is a provocation to a certain extent. It has many levels, but it is not fun and speaks about a lot of dreams and frustrations.

Manuel Troike: During the film we get to know other musicians like Adomaa, Worlasi or Akan who all tried to express their point of view or their utopia through music. Their home studios did not look so much different from those most of our own students here in Paderborn/Germany have. The video equipment they use is up-to-date and rather professional, which you can see especially in the drone scene in the Savanna Mountains. Popular music is often attributed with being an instrument of democratizing in the sense of articulating and distributing opinions, as the initial hurdles regarding knowledge and technical equipment are very low. Would you say that what you captured in *Contradict* is an example par excellence for the democratizing elements of popular music?

Thomas Burkhalter: Definitely. It was essential for us to show them in their studios. It is not only another film about Africa. It is a film about a new generation that is coming up, about a world that is changing. Maybe they have less amount of hardware than you would find in a Swiss music studio, but they have a lot of software and plugins – bought or cracked. They are

trying to succeed. Democratization sounds nice, but to succeed and to be/become? heard is another story. With the changing algorithms of for example Facebook or Spotify, it is somewhat frustrating sometimes. Many people are producing remarkable songs, but no one really hears them. A lot of them are trying hard to move forward, and that is what I like about the artists. They are real hard workers. It is not just fun. It is the idea of creating a new career path. Outside these studios, there are so many young people who are so frustrated and angry because they have no possibilities. In Ghana, there are many people without jobs, they have a high and rising suicide rate. So, producing music is a possible but not easy career path.

Manuel Troike: In one of the features on your homepage, you interviewed John Collins who said: “The white congregation are turning towards Black Churches in Europe, and the African missionaries are going to bring Jesus to the primitive whites, the savage whites. It is a complete inversion... Now the Africans are going to bring humanity to Europe in the form of religion and the form of music” (Pepperell n.d.). Would you say that this is also the case with popular music? What can we learn from the Ghanaian musicians you met in terms of creativity, music production and songwriting? To stay in the religious speech: Do we need a new evangelization of Western popular music?

Thomas Burkhalter: I do not know if evangelization is the term I would use, but I think the pop world has changed and will be changing. There are more and more players outside the USA and Europe for sure and a lot of them are stars and very successful. I think the Top 40 will be less Euro-American in the future. There is a lot of talent out there and many hard-working people to get these voices up.

Manuel Troike: Near the end of the film, Wanlov talks about colonization and the effect on African music. Through protestant hymns they were forced to use Western tonality, and now they try to recollect to traditional African sounds and music. Do you see this as a possibility in a globalizing music scene, or is it even necessary to go back to the roots?

Thomas Burkhalter: I would never ask a Swiss musician to make music with an alphorn or push him*her into a certain direction. I think a good or interesting artist is not happy with initial results and is always trying to get a step further. There are many discussions about music software and DAWs being Westernized and that they prefer Euro-American templates and scales. I think within these pieces of software you have still a lot of possibilities. I personally work with *Ableton Live* and you can basically do everything you can think of. Maybe I am a bit naïve, but when you use all these possibilities, you can create a unique sound. If it sounds African or not is not the most important question to me. It is for sure interesting to do research, and collect sounds, field recordings or scales and use them in your music. But if you just put in an African instrument in a fast and superficial way, I am not sure if this really is something that makes music more local. I think locality is deeper than scratching the surface with these sounds.

Manuel Troike: I would like to go back to the religious topic which I already mentioned at the beginning of our talk. M3NSA says, “How different is being a rapper from being a preacher? You go on stage, get the mic, say creative things, say funny things, interesting things, tell stories, and the audience claps for you” (Pepperell n.d.). The musicians had a very ambiguous view of religion – especially those preachers, angels, and bishops you showed during the film. Is there

any oppression for those musicians who criticize them? I could not get my head around that during the film. How is this music received in older generations in Ghana?

Thomas Burkhalter: In a way one could say that Ghana was a good place to film this documentary because Ghana is a quite stable country with a working democracy. It was not very difficult to film there. I never heard of death threats or something similar to critical artists. I think the frustration for these artists is that they can protest everything, but nothing changes. It is nice and open on the surface, but the power is distributed in closed circles. Wanlov regularly gets invited to TV and radio stations and says many provocative things, but he said he sometimes feels like a Clown. It is nice to have him there to show how open-minded you are and that you listen to everyone. But no one reacts to his opinions. That is also part of the frustrations they carry around.

Manuel Troike: To get to this topic a bit deeper, I would like to show a short clip which closes your documentary: <https://vimeo.com/465294327>.

Manuel Troike: Throughout the film you are giving hints on a very special topic: mental health, depression, resignation. We can see this mostly as Mensa declares his resignation and stopping of political music in the radio show. But also, in scenes where depression shall be cured by religious rituals. You can really feel their struggling, their fighting with the political situations, religion and society. Maybe you had contact to the musicians the last days? How does Covid-19 affect them and their musical expression?

Thomas Burkhalter: It is a difficult time. But first I have to say some words to the clip you have shown. Poetra Asantewa is a really strong spoken word artist and she did not want to be in the film with pictures. She was the first that saw the rough cut, and the questions that she is posing at the end of the film are like her commentary on it. We wanted to have a part of the narration in the hands of someone from Ghana.

To come back to Covid: I am in contact with the artists, but Covid is a bit of a taboo topic. Anyone is annoyed by it. I am sure it is not easier than before. To be honest – it depends on my mood – but most often it is a bit of a sad film because when you travel you meet so many talented people out there who work hard to be successful. But creating content is not valued so much in this world. In Ghana, it is even worse. As an artist, you must be rich or excellent at promoting and networking. You can see it in the film as the rapper Akan talks about his WhatsApp group he introduced to be independent. But now the people in there are calling him in the middle of the night to get information about the next gig. It is crazy.

Manuel Troike: We talked about this topic a few minutes ago with Bettina Kohlrausch. We ended with questions about the existence of utopias in our modern world. What would you say: Do these musicians do have a utopia to change the world, or is it more or less a resigned scene you captured in this film?

Thomas Burkhalter: I doubt that these musicians are resigned. Again, creativity will never die. People want to create and say things – that is about being a human-being. The problem is how to reach other people with this work and not to get lost in the monopoly platforms that decide about. One solution would be to create networks and communities supporting each other, to share content outside these algorithms. We are in a competitive time and even people who are close to each other do not always support each other, because they disagree on a detail for

example. We can disagree about our research, but we should not stop supporting each other because of little differences. We must support each other as well as possible. Norient as a platform tries to do this. We are trying to support other content and not only our own papers and music. Without these networks, we are completely dependent on Amazon or Spotify.

Manuel Troike: Most of us know a lot about Norient, but could you tell us about your work at Norient? What were your aims in founding this platform some years ago?

Thomas Burkhalter: When I founded it in 2002, I had different aims. It was like a small blog. It was an attack on World Music with Norient being a wordplay against Orientalism. It was important to me to talk to people about their musical works. Today, it is more like a platform that wants to bring together scholars, journalists, and artists. It shall be multidisciplinary. In a way, we hope that we can manage that Norient survives in a long term. We are working more and more with people from outside of Europe who curate content on the platform. To be honest, it is a constant struggle. We are pleased at the moment, but we are always fighting not to die. We have no structural funding and are not attached to universities. It was mostly our passion keeping us alive for the last 20 years.

Manuel Troike: I would like to ask you one last question, Thomas. As a person working in the intersection of academia, music production, journalism, and media production: What role do you wish Popular Music Studies shall play in the transformations we talked about? What do we have to do to help these musicians with their utopias?

Thomas Burkhalter: First, you have to keep up the good work. Keep researching, keep reading, keep writing. Secondly, I would like to encourage you to not be satisfied with publications in academic journals. Try to speak to a broader audience because I feel that these topics that we deal with are very relevant. What we can do with Norient is trying to translate academic articles into shorter pieces which are more likely to be read by others. Please do not hesitate to connect with Norient, so we can work together to get our content out in the world. We discuss important topics other people have to know about. That is why the Norient Film Festival is maybe our most successful project. People come to these cinemas to see the partially academic and ethnographic films, and through them they get new thoughts about today's world. They get inspired. We should not do compromises to only release superficial work but try to find ways to bring the strong thoughts out of our work to other people outside our academic bubble.

List of References

Pepperell, Martyn. n.d. "Dancing in the church: Religion in Ghana". Accessed September 13, 2021. <https://www.contradict-film.com/feature-2-religion-in-ghana>.

Thomas Burkhalter, Dr., is an ethnomusicologist, interdisciplinary artist, and music journalist from Bern. He is founder and director of the international platform Norient - Performing Music Research (norient.com), the Norient Film Festival (NFF), and the Norient Space "The Now In Sound" (2020). He co-directed the documentaries "Contradict" (2020 - winner Berner Musikpreis) and "Ghana Controversial" (Al-Jazeera Witness, 2019), the AV/theater/dance

performance “Clash of Gods” (2018) and is author of the academic book “Local Music Scenes and Globalization: Transnational Platforms in Beirut” (Routledge).

Manuel Troike, M.A., is a research assistant in the “Popular Music and Media” study programs at the Department of Music at Paderborn University. He is doing his PhD on technical and musical practices of mobile DJs in Germany and researches and teaches in the fields of Electronic Dance Music and DJ culture with a focus on mobile DJs and music programming.

Abstract (English)

Manuel Troike talks to the Swiss ethnomusicologist Dr. Thomas Burkhalter about his music documentary *Contradict - Ideas for a New World*. Together with Peter Guyer, Burkhalter gives six musicians from Ghana a chance to speak, to look at the changing values of our time from the African continent, and to show how trends, ideas and visions are increasingly decentralised in a globalised world.

Abstract (Deutsch)

Manuel Troike führt ein Gespräch mit dem Schweizer Musikethnologen Dr. Thomas Burkhalter über dessen Musik-Dokumentation *Contradict – Ideas for a New World*. Gemeinsam mit Peter Guyer lässt Burkhalter sechs Musiker*innen aus Ghana zu Wort kommen, die den Wertewandel unserer Zeit vom afrikanischen Kontinent aus betrachten und zeigen, wie in einer globalisierten Welt Trends, Ideen und Vision immer dezentraler entstehen.

Proposal for Citation. Burkhalter, Thomas and Manuel Troike. 2022. “Contradict – Ideas for a New World. A Talk between Thomas Burkhalter and Manuel Troike about the documentary film *Contradict*.” In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/burkhalter-troike-contradict>.

Pop and Public / Published Opinion(s)

Tanja Godlewsky, Christoph Jacke, Stefanie Roenneke, Thomas Venker

Hoffnung POP: Publizistisch-gestalterische Arbeits- und Lebensmodelle im postdigitalen Zeitalter unter Berücksichtigung der transformierenden Rahmenbedingungen. Drei beobachtend-teilnehmende Fallstudien vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Forschungsperspektive¹

Einleitung und Rahmung: Pop, Journalismus, Transformation

„Aus jedem Ton
Spricht eine Hoffnung
Transformation
Aus jedem Klang“
(„Hoffnung“, Tocotronic, 2020)

Pop selbst ist immer Transformation „[...] im Sinne einer dynamischen Bewegung, bei der kulturelles Material und seine sozialen Umgebungen sich gegenseitig neu gestalten und bis dahin fixe Grenzen überschreiten: Klassengrenzen, ethnische Grenzen oder kulturelle Grenzen“ (Diederichsen 2013, 188). Inwiefern lassen sich diese nachhaltigen Grenzüberschreitungen, Übergänge, Brüche und Crossovers (Düllo 2011) ganz besonders auf dem Bereich von Popmusikjournalismus (Produktion, Gestaltung, Distribution und Archivierung) ablesen?

Popmusikjournalismus mit seinen Zuständen, Akteur*innen und Perspektiven als System (Siegfried Weischenberg), Feld (Pierre Bourdieu), Diskurs (Michael Foucault) oder eigensinniges Handeln (André Doehring) ist ein zentraler professioneller, institutionalisierter kritischer Beobachter von Gesellschaft im Allgemeinen (Mediensysteme/Normenkontext, Medieninstitutionen/Strukturkontext, Medienaussagen/Funktionskontext, Medienakteure/Rollenkontext sensu Siegfried Weischenberg 1992, 1994, 1995, 2007 sowie Weischenberg, Malik und Scholl 2006) und von Popmusikulturen im Besonderen, und daher ein wichtiger symbolischer Diskurs(un)ordner zwischen Publizistik, Literatur und Werbung (Jacke 2005).

Dieser Resonanzraum für umfassendere soziale, wirtschaftliche, mediale, musikalische und (musik-)technologische Transformationen der Gesellschaft ist ein prägnanter Seismograf für gesellschaftliche Metaprozesse (Krotz 2007) wie etwa (Post-)Digitalisierung, Mediatisierung, Globalisierung und Regionalisierung, Demokratisierung und Anti-Demokratisierung, Inklusion und Exklusion, Vergemeinschaftung und Vereinzelung, Publikum und Stars oder Amateurisierung und Professionalisierung sowie Wandel von Arbeits- und Lebensverhältnissen, Wertschöpfung, kreativem Schaffen zwischen Kritik und Werbung, neuen digitalen Formaten, Rollenbildern, Gatekeeping und Opinion Leadership in der digitalen Gesellschaft. Popmusikjournalismus – ebenso wie der Journalismus insgesamt – unterliegt bereits seit Jahrzehnten erheblichen Disruptions- und Transformationsprozessen (Anastasiadis 2019), welche ebenso die

¹ Wir danken ausdrücklich Diana Pfeifle und Nikolai Schirrmeister für ihre Durchsicht und Unterstützung.

Produktion, Distribution und Wertschöpfung der gesamten Musikindustrie und somit auch des Popmusikjournalismus grundlegend verändert haben. Einerseits sind tradierte Formate und Wertschöpfungsketten erodiert, andererseits sind durch Blogs, Online-Magazine und soziale Medien für viele Musikhörende wichtige neue teilhabende Formen der Popmusikauswahl, des Popmusikerlebens, der Popmusikvermittlung und der Popmusikreflexion entstanden, die mal niedrigschwellig im Amateur- und Fanbereich, mal hoch professionalisiert und intellektualisiert in Feuilletons oder Special-Interest-Sparten operieren. Diese sind vornehmlich entstanden durch das Aufkommen und die massenhafte Verbreitung von Digitaltechnologien (v.a. Social Media und Streaming-Dienste). Popmusikjournalismus als professioneller, mal institutionalisierter (Redaktionen, Organe, Feuilletons, Verlage etc.), mal populärer, partizipativer (Do-it-Yourself wie Fanzines, Blogs, Podcasts) kritischer Beobachter lässt als Forschungsfeld Wandel- und Transformationsprozesse der Strukturen der Gesellschaft analytisch adressieren, bisher oftmals durchaus wissenschaftlich von Journalist*innen selbst beschrieben.

Anders als im Bereich des durch die allgemeine Journalistik gut erforschten politischen Journalismus sind Popmusik- und Kulturjournalismus weiterhin quer durch die Disziplinen (u.a. Medien-, Kultur-, Kommunikations- und Musikwissenschaften) und speziell auch in den Popular Music Studies erstaunlich wenig oder eher nur punktuell erforscht (siehe auch die auch international eher rare Fachliteratur von u.a. Frith 2019; Inglis 2010; Jacke, James und Montano 2014; Jones 2008; Lindberg, Gudmonsson, Michelsen und Weisethaunet 2005), wodurch noch keine Popmusikjournalistik zu identifizieren ist. Eine umfassende Studie zur Veränderung des Popmusikjournalismus durch digitalisierte Medienwelten liegt bislang nicht mal ansatzweise vor – weder in Deutschland noch anderswo.

Es bleibt also auch 2021/2022 dabei, was schon seit geraumer Zeit im deutschsprachigen Wissenschaftsraum konstatiert wird: Die eher periphere Behandlung des komplexen Bereichs Popmusikjournalismus, besser müsste eigentlich von Popmusikjournalisten gesprochen werden, steht der Bedeutung dieses Feldes für etwa Studierende, Interessierte, Fans und vor allem die Musikindustrien geradezu diametral entgegen.² Nicht einfacher werden umfassende historische und besonders systematische Analysen durch die Dynamiken sowohl der Popmusikindustrien als auch der Popmusikmedien. Hier scheinen (mal wieder) größere Transformationen frühzeitig beobachtet werden zu können. Von daher seien dem vorliegenden umfangreichen Beitrag schon jetzt von den Leser*innen bitte eine gewisse Toleranz für verschiedene Schreibweisen und Perspektiven und eine besonders quellenreiche Rahmung verziehen. Wir kommen darauf zurück.

Forschungsstand

Erst seit circa 15 Jahren lassen sich auch im deutschsprachigen Wissenschaftsraum immer wieder einzelne, zumeist kürzere Untersuchungen zu Popmusikjournalisten beobachten. Die bisher weiterhin einzige veröffentlichte größere empirische Studie hat André Doehring (2011) mit seiner sehr ertragreichen, verdienstvollen, interdisziplinären Dissertationsschrift zum Selbstverständnis von Musikkommunikatoren vorgelegt. Daneben stehen weiterhin Ralf Hinz (1998) und Nadja Geer (2012) größere Arbeiten zu Schreibweisen von und im Pop hervor. Zudem sind entweder auch medial weit verstreut kleinere grundlegende oder fallbezogene Beiträge (siehe auch die Beiträge in Bonz, Büscher und Springer 2005 sowie Doehring 2014;

² Eine Evaluation akademischer Studienprogramme zu Pop(musik)kulturen würde mit ziemlicher Sicherheit diverse Arten von Modulen, Schwerpunkten oder sogar ganz eigene Programme zu (popular) music journalism auflisten können.

Jacke 2005, 2014, 2021; Reus 2008, 2009; Schäfer 2011), punktuelle empirische Studien (Otte und Lehmann 2019; Reus und Naab 2018), Diskussionen der Rolle von Digitalisierungen für die Musikjournalisten (Anastasiadis 2019; Bunz 2012; Lange 2013; Schmidt 2017) oder Beiträge von (ehemaligen) Musikjournalist*innen selbst (wie etwa Bunz 2006a, 2006b, 2008 oder Dax 2021) festzustellen. Unbenommen sind daneben noch weniger popmusikjournalistisch-spezifische Überlegungen zur Entwicklung des Journalismus oder der Musikindustrien im Ganzen (siehe auch Buschow 2018; Krüger 2017; Lünenborg 2007; Neuberger 2010; Schmidt 2021).³ Auch wenn hier durchaus der Eindruck entstehen kann, dass es doch eine Menge wissenschaftlicher Analysen geben würde, so bleibt zu bemängeln, dass diese selten einmal systematisch zusammengefasst worden sind und oftmals journalistische und akademische Perspektiven strikt getrennt vorliegen. Das geschieht, obwohl bemerkenswerterweise zahlreiche, vor allem avancierte Popmusikjournalist*innen mittlerweile an Universitäten und Hochschulen lehren und das auch immer wieder wissenschaftlich sowie reflektierend und nicht „nur“ in popmusikjournalistischen Praxis-Übungen betreiben. Es sei nur auf Jens Balzer, Diederich Diederichsen, Sonja Eismann, Hans Nieswandt oder Thomas Venker verwiesen.⁴

Was der Medienwissenschaftler Jens Schröter jüngst für die Rolle von Künstler*innen und Autor*innen in Gänze beschrieb, gilt im Prinzip schon jeher und wohl auch in zukünftigen Konzeptualisierungen für Popmusikjournalist*innen:

„Autor*innen erzeugen nichts aus dem Nichts, sie sind aber auch nicht bloß Knotenpunkte von Diskursen. [...] Vielleicht müssten Autor*innen, [sic!] mit einer bezeichnend technischen Metapher als ‚Filter‘ beschrieben werden. [...] Sie nehmen Erfahrungen auf und re-kombinieren sie auf so komplexe und undurchschaubare Weise, dass das Resultat neu anmutet.“ (Schröter 2021, 101)

Vorgehen

Dieser Beitrag schließt an Schröters Überlegung an und blickt in die oftmals schwer durchschaubaren Black Boxes des Popmusikjournalismus und seine zentralen Transformationen. Wir haben uns daher bewusst für einen multiperspektivischen Ansatz aus eigenen, gesättigten, erfahrenen und miteinander in den Personen und Bereichen vernetzten Arbeits- und Lebensmodellen heraus entschieden, wie er bezogen auf Popmusik(kultur)industrien an anderen Stellen bereits praktiziert und reflektiert wurde (vgl. Burkhalter, Jacke und Passaro 2012; Passaro, Peters und Jacke 2016; Jacke und Passaro 2011, 2014). Dieser Ansatz ermöglicht es zudem, eine bisher auch in den Popular Music Studies gelinde gesagt schlichtweg übersehene Ebene der Gestaltung und ihrer Konzeptionen und Theorien zu integrieren.

Anstelle einer*s von außen an Personen und Felder herantretenden Wissenschaftlers*in haben wir unsere eigenen vier popmusik(industrie)kulturell und akademisch unterschiedlich veranlagten und gesättigten Perspektiven zumindest ansatzweise lebensweltlich (auto-)ethnografisch zusammengefügt (siehe dazu Honer 1989; Muncey 2010; O'Reilly 2009; Warneken 2006). Wir selbst fungieren gleichermaßen als Key Persons wie auch als teilnehmend Beobachtende und kristallisieren eigene erste Fallstudien aus dem Material der eigenen Erfahrungen heraus. In diesem ersten Projekt, einer länger angelegten gemeinsamen Kooperation, sind die

3 Diese Liste beansprucht bei weitem keine Vollständigkeit, man denke nur an zahlreiche universitäre Abschlussarbeiten, populärwissenschaftliche (Selbst-)Beobachtungen und im Prozess befindliche Projekte u.a. zu Zusammenhängen aus dem kreativen, oftmals prekären Schaffen und pandemischen Transformationen.

4 Vgl. auch die Beiträge von Balzer, Eismann und Nieswandt in Jacke und Flath 2017.

Standpunkte und Perspektiven hier noch eher additiv gestaltet. Neben der eher popkultur-, medien- und kommunikationswissenschaftlichen Rahmung von Christoph Jacke sind das eigene Abschnitte der hiesigen anderen Mit-Autor*innen mit eigenen Schreibweisen zu den Fallstudien. Thomas Venker als ehemaliger Chefredakteur des Magazins *Intro* fokussiert aus der journalistischen Berufspraxis heraus auf Produktion und Distribution. Tanja Godlewsky als selbstständige Designerin spricht aus Designberufspraxis und -wissenschaft. Mit der Rezeption, Weiterverarbeitung und Archivierung beschäftigt sich Stefanie Roenneke aus Archivberufspraxis und Literaturwissenschaft. Sie decken somit zumindest grob alle freilich immer schon dynamischen und porösen Ebenen des popmusikjournalistischen Kommunikationsprozesses (Produktion, Distribution, Rezeption/Nutzung, Weiterverarbeitung/Re-Produktion) ab (Jacke 2005).

Im weiteren Verlauf der Kooperation wurde bereits das gemeinsame Forschungsseminar „Musikjournalismus im postdigitalen Zeitalter“ von Stefanie Roenneke und Christoph Jacke zu den letzten Ausgaben der ehemals etablierten und renommierten Musikzeitschriften *De:Bug*, *Groove*, *Intro*, *Juice* und *Spex* im Sommersemester 2021 umgesetzt, in dessen Verlauf die Studierenden der beiden Master-Studiengänge „Populäre Musik und Medien“ des Fachs Musik der Universität Paderborn und „Populäre Musik“ des Instituts für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste eigene Analysen der jeweils letzten Print-Ausgaben sowie ein Experten-Interview mit Jan Müller (Reflektor, Tocotronic) produziert haben, die an anderer Stelle publiziert werden sollen.⁵ Ferner schreiben alle vier Autor*innen des vorliegenden Beitrags gerade für einen wissenschaftlichen Sammelband zur „Musik nach dem Internet“ einen gemeinsamen und damit dann an Beginn an integrativeren Beitrag zu Problemen, Herausforderungen und Zukünften des post-digitalen Popmusikjournalismus in Deutschland.

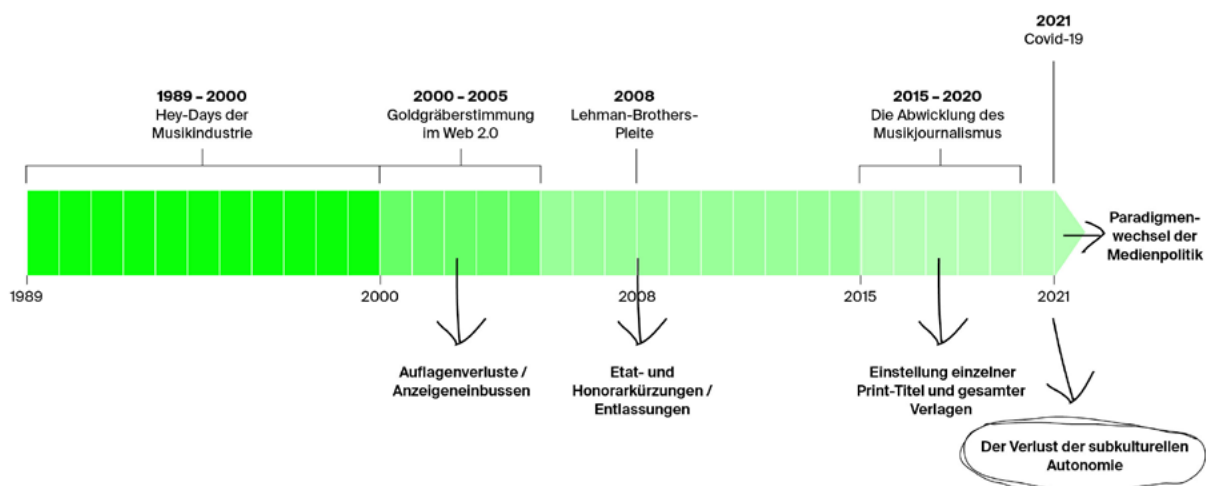


Abbildung 1: Musikjournalismus im Spannungsfeld aus kulturellem Kapital, individualisierten Karrieremodellen, Endzeitkapitalismus und Staatssubventionen – eine Längsbetrachtung, 1989-2021; Grafik: Tanja Godlewsky

5 Für die dortigen ausgiebigen Diskussionen und Studien danken wir Niklas Bäuerle, Valentin Ulrich Behr, Niklas Blömeke, Linda Bockholt, David Augusto Corrales Medina, Merve Coskun, Keywan Ensani, Jule Feldner, Alissa Geese, Konrad Henry Geschwinder, Michelle Heise, Moritz Holstein, Sophie Holzmann, Lisann Korfmacher, Daniel Oldemeier, Mathea Pittelkow, Oliver Johannes Posmayer, Felix Constantin Steinle, Simon Tubbesing, Hanitra Wagner, Alena Weber, Joshua Wick und Emanuel Winkler.

„Die prekäre Kontinuität (sub)kulturellen Publizierens“ – Musikjournalismus im Spannungsfeld aus kulturellem Kapital, individualisierten Karrieremodellen, Endzeitkapitalismus und Staatssubventionen – eine Längsbetrachtung, 1989-2021 (Thomas Venker)

In den Jahren unmittelbar nach der Insolvenz der US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers im September 2008 (Sorkin 2008) und der darauf folgenden globalen Finanzkrise konnten Popmusikjournalist*innen nicht nur einen massiven Veränderungsprozess des Bankenwesens im Speziellen und der gesamtwirtschaftlichen Grundstrukturen im Allgemeinen beobachten, in diese Dekade fallen auch die einschneidenden Umgestaltungsprozesse der Medienlandschaft seit der Kommerzialisierung des Internets ab Ende der 1980er Jahre.

Rückblickend lässt sich in den auf die Lehman-Brothers-Pleite folgenden Monaten der Wendepunkt der digitalen Publikationseuphorie der frühen 2000er Jahre festmachen. Urplötzlich wurde den im Verlagswesen Beteiligten klar, dass die Goldgräberstimmung von Web 2.0 rasant ihrem Ende zugeht, da die digitalen Zuwachsraten, die jahrelang schöngeredet wurden, nicht die massiven Auflagenverluste und Anzeigeneinbußen auffangen konnten. Es kam folglich zu einschneidenden Transformationsprozessen in den Verlagshäusern. Die Auswirkungen waren unter anderem: Stellen wurden massiv gekürzt, Arbeitsverhältnisse verscheinselbständigt und die Honorare für freie Mitarbeiter*innen wurden reduziert und oft gar gestrichen und somit mehr Last auf die Rücken der Pauschalist*innen und Redakteur*innen gelegt.

Erste Anzeichen, dass sich das nun wiederholen könnte, gab es bereits unmittelbar nach Ausbruch der weltweiten Covid-19-Pandemie seit Ende Januar 2020. Die Unsicherheiten waren bei allen Akteur*innen (Verlage, Journalist*innen, Verbände, staatliche Institutionen mit kulturellen Aufträgen) erkennbar und die Forderungen nach Unterstützung wurde lauter – so laut, dass der Staat plötzlich bereit war, direkte Subventionen nicht nur als Option anzudenken, sondern sie im Sommer 2020 umgehend auf den Weg zu schicken. Es stellte nicht weniger als einen Paradigmenwechsel der Medienpolitik dar, als mit dem Haushaltsbeschluss vom 2. Juli 2020 im Zweiten Nachtragshaushalt für das Haushaltsjahr 2020 Kapitel 0910 Titel 683 03 (N.N. 2020) das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) damit beauftragt wurde, sich der „Förderung der digitalen Transformation des Verlagswesens zur Förderung des Absatzes und der Verbreitung von Abonnementzeitungen, -zeitschriften und Anzeigenblättern“ (N.N. 2021g) anzunehmen. Hierfür wurden 220 Millionen Euro zur Verfügung gestellt. Was sich zunächst erfreulich anhörte, sollte im Nachgang allerdings für viel Kritik sorgen – dazu später mehr.

Die Nullerjahre

Mit Blick auf die erste Umstrukturierungsphase Mitte der 2000er Jahre kam es zunächst zu einer steten Mehrbelastung der bestehenden Redaktionsteams von Kulturpublikationen bei gleichbleibender Bezahlung, die zudem oft jenseits von tariflichen Regelungen lag (Stichworte sind hier: Fehlender Betriebsrat, nur vereinzelte Gewerkschaftsmitgliedschaft der Belegschaft, Sondertitel, Markenaufträge, Advertorials, geteilte Stammredaktionen). Am Prozessende ab 2015 prägte schließlich ein massiver Kahlschlag das kulturelle Milieu der Musikpublikationen. Die Hörstmann Gruppe stellte beispielsweise sämtliche Titel ein. Neben *Festivalguide*, *Splash!*

Mag, Sneaker Freaker, Bolzen und *PutPat* gehörte dazu auch das Magazin *Intro*, dessen Auflage zwischen 2000 und 2005 auf bis zu 140.000 Exemplare pro Ausgabe angestiegen war und einen Umfang von 168 Seiten hatte. 2015 lag die Auflage nur noch bei circa 50.000 Exemplaren und der Seitenumfang war auf 100 bis 116 Seiten geschrumpft. Ein ähnliches Schicksal ereilte die Print-Ausgaben von *Juice, Spex* und *Groove* (Kedves 2018), die ebenfalls eingestellt wurden. Ebenso verschwanden internationale Titel wie beispielsweise der britische *New Musical Express (NME)*, der von 1952 bis 2018 publiziert wurde.

Seit diesem Transformationsprozess ab Mitte der 2000er Jahre konnten die den Kulturjournalismus schon immer prägenden ökonomischen Probleme nicht mehr kokett mit Coolness-Zuschreibungen ins Positive gewendet werden. Denn spätestens, wenn Journalist*innen auf Kurzarbeit gesetzt oder ganze Ressorts eingestellt und die betreffenden Redakteur*innen entlassen werden, spielen plötzlich die nackten Zahlen eine größere Rolle als der ästhetische Diskurs. Entscheidende Bedeutung erhalten Auflagenzahlen, Honorare, Arbeitszeiten, sogenannte Payola-Zahlungen von Plattenfirmen für Radioeinsätze oder Covergeschichten an die Sender und Verlage, direkt und indirekter Art (Kelly 2016), oder Advertorials, gekaufte Artikel im Look'n'Feel der regulären Magazinhalte und oft auch von der Redaktion für den Kunden produziert.

Von diesem Prozess können sich auch die Journalist*innen selbst sowie die Künstler*innen im Milieu nicht frei machen – sei es durch Ernüchterung oder das Erreichen eines bestimmten Alters jenseits des 30. Lebensjahrs. Aufgrund dieser Entwicklung dominieren kurz- und langfristige Existenzsorgen plötzlich auch die Pop-Agenda. Das geschieht nicht immer direkt erkannt und strategisch durchgeführt, aber doch in kausalen Erklärungsketten erkennbar.

Popkultur und Vorsorge

Das Thema Rentenerwartung tauchte ab 2010 plötzlich verstärkt in Gesprächen, Interviews und in den Social-Media-Posts von Journalist*innen und Künstler*innen auf. Davon ange-regt, publizierte das *Kaput – Magazin für Insolvenz & Pop* eine Gesprächsserie, bei der die oft prekären Arbeitsbedingungen auf Seiten der Künstler*innen im Popbetrieb im Mittelpunkt stehen – unter anderem gaben hierfür Gudrun Gut und Hans-Joachim Irmner (Faust) sowie Frank Spilker (Die Sterne) in langen Gesprächen Auskunft zum Thema Prekärer Arbeitsalltag und ernüchternde Rentenerwartungen unter Berücksichtigung alternativer Rentenmodelle wie Einnahmen durch Urheberrechte, den Besitz von Kunstsammlungen, Plattensammlungen oder Immobilien.

Die Musikerin Gudrun Gut beschreibt ihre Situation folgendermaßen:

„Als es vor ein paar Jahren hieß, man müsse sich unbedingt noch privat absichern, habe ich in der Tat mehrere Versicherungen abgeschlossen. Man sagte damals ja auch, das sei steuerlich total reizvoll. Aber setze ich da wirklich etwas von ab? Ich verdiene ja gar nicht genug. Ich musste diese Rentenzusatzversicherungen aber leider beleihen, da ich ein paar Jahre später unerwartet viel Steuern nachzahlen musste. Jetzt sind die alle hoch verschuldet und ich zahle auch noch jedes Jahr Zinsen für diesen Scheiß.“ (Venker 2015)

Auch Hans-Joachim Irmner sagt: „Musik und davon leben ist an sich schon ein Widerspruch“ (ebd.). Und Frank Spilker von Die Sterne führt zu dem Aspekt aus:

„Das ist eine Frage, die an die Grundfeste von künstlerischer Arbeit herangeht. Es gibt unterschiedliche Typen und Herangehensweisen an die Kunst. Für jene, die ich am meisten schätze, ist es keine Frage der Kalkulation oder der Wette auf die künstlerische berufliche Zukunft – sprich, ich halte mich selbst für so gut, dass ich schon irgendwann mein Auskommen haben werde –, sondern eine innere Notwendigkeit, die einem keine andere Möglichkeit lässt, als Kunst zu produzieren. Für jene ist es eine psychosoziale Sache, aus der man nicht rauskommt, eine Überlebensgeschichte. Da stellt sich die Frage der Alternative nicht. Es geht um das Überleben, nicht um irgendeine Form des Auskommens.“ (Venker 2015)

Zustandsbeschreibungen wie diese sind auch auf die meisten Journalist*innen im Kulturbetrieb übertragbar – nur dass die Geschichten der Musiker*innen mehr Interesse bei Leser*innen wecken, da die Fallhöhe größer ist zwischen ihrer Pop-Inszenierung und der Tristesse des Alltags. Das ist doppelt tragisch, da sich mit Kulturjournalismus nur in den seltensten Fällen eine ähnlich mit Glamour und Einkommen aufgeladene Karriere erleben lässt. Stattdessen leben Popmusik- und Kulturjournalist*innen vom Versprechen der Teilhabe – vom Goldstaub, der von der Bühne herab weht. Es sei denn, einige haben das „Glück“ bei den wenigen öffentlich-rechtlichen Sendern angestellt oder zumindest als freie*r Mitarbeiter*in angebunden zu sein, beziehungsweise eine von vielleicht noch fünf in jeglicher Hinsicht gut aufgestellten Feuilleton- und Magazin-Stellen zu ergattern im Koordinatensystem aus *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Für die meisten Kulturjournalist*innen bleibt jedoch das Feld aus marginalisierten Positionen (mit zumindest soliden Einkommensstrukturen) im Feuilleton einer durchschnittlichen deutschen Tageszeitung – wo sich nicht wirklich jemand für jene Form von Kulturjournalismus interessiert, von der hier gesprochen wird, weder in der Redaktion selbst noch in der Leser*innenschaft – oder eben der Zustand „hip aber arm im Zentrum des Pop-Diskurs“ wie früher bei *Spex* und *Intro*, heute noch bei *Vice* – wobei auch taumelnd –, *taz*, *Groove* oder *Jungle World*.

Die Tradition prekärer popkultureller Arbeitsverhältnisse

Bei der Analyse der Arbeitsbedingungen und Zukunftsprognosen stellt sich heraus, dass diese nicht ausschließlich Folgeerscheinungen der beschriebenen heftigen Umbruchssituation sind und waren, sondern ihnen lediglich die Rolle eines Verstärkers zukam.

Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre erlebte der Musikjournalismus noch eine goldene Zeit. Die Basis für erfolgreiche Verlagsgründungen wie *Intro* (1992), *Groove* (1989) und *Visions* (1989) war der kommerzielle Erfolg sowohl von Alternative Rock (repräsentiert von Bands wie Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains oder den Smashing Pumpkins) als auch von elektronischer Musik (Love Parade, Easy Jet Techno u.a.). Durch stilistische Verifizierung und dank der digitalen Aufbruchsstimmung in der Ära des Web 2.0 konnten diese Titel auch nach dem Abklingen der Hypes um die beiden genannten Musikgenres noch einige Zeit erfolgreich weitergeführt werden. Das geschah jedoch ohne die Belegschaft angemessen ökonomisch mitzunehmen und zu honorieren, und ohne die Bereitschaft, die guten Einnahmen jener Jahre in die Zukunft der Magazine und Zeitschriften zu investieren. Statt die Titel für die digitale Zukunft nach Print gut aufzustellen, wurde oft diversifiziert und in andere Felder investiert wie im Fall der Hörstmann Gruppe in den Festivalmarkt. Statt einen gemeinschaftlichen Zukunftsvertrag zu etablieren, wurde somit auf ein unabhängiges Geschäftsfeld gesetzt: Das mit Journalismus erwirtschaftete Geld wurde genutzt, um neue Firmen zu erwer-

ben. Die dort getätigten Einnahmen wurden jedoch nicht dazu genutzt, um den taumelnden Journalismus im Hause zu stützen.

Diese Prozesse stehen jedoch in Abhängigkeit zu der sozio-politischen Verortung des jeweiligen Mediums und der individuell-journalistischen Positionierung der Akteur*innen. Je subkultureller eine Agenda ist, desto „normaler“ die prekären Umstände des Arbeitsalltags für die Belegschaft. Anzumerken ist dabei, dass im digitalen Aufbruchstauemel plötzlich viele glauben, ihre Journalismusansätze seien wirklich massentauglich. Während ein Verkaufsmagazin wie *Spex* gerade mal eine Leser*innenschaft zwischen 10.000 und 15.000 Menschen erreichte, wurde die *Intro* mit einer Auflage von bis zu 150.000 Exemplaren monatlich über ein eigenes Netzwerk an Verteilstellen ausgelegt und kostenfrei zugänglich gemacht. Es bestand daher die Annahme, dass die Reichweite im Netz noch deutlich vergrößert werden könnte.

In der Realität kulturellen Publizierens spielen hierbei aber viele Einflussfaktoren eine Rolle. Neben den naheliegenden Aspekten wie der Auswahl von Beitragsthemen, der Herangehensweise und des Duktus ist auch die Leser*innenschaft ein entscheidender Faktor. Diese ist oft merklich weniger an der Lesart von Kultur interessiert, die die Journalist*innen antreibt. Im Fokus stehen viel mehr die Künstler*innen selbst als „Publizist*innen“. Eine Rolle, die im Zeitalter von Social Media via Facebook, Instagram, Twitter et al sehr gut von den Künstler*innen eingenommen werden kann. Wenn außerdem „nur“ ein Interesse an den kulturellen Artefakten (Musik, Filme, Bücher, Bilder) vorherrscht, dann kann dieses mittlerweile ebenfalls ohne den Inszenierungsvorsprung der Musikpresse sofort in jeden Haushalt per Streaming-Dienst gepflegt werden.

Wer wie die vorhin zitierten Musiker*innen Gut, Irmeler und Spilker in den 1970er und 1980er Jahren mit der Produktion von Musik in subkulturellen Kontexten begonnen hat, wer wie seit Beginn der 1990er Jahre über zumeist subkulturell anzusiedelnde Kunst (von Musik über Film bis hin zu Bildender Kunst) publiziert, der hat dies sicherlich nicht unter dem falschen Versprechen von großen Honoraren und Sicherheiten getan. Sie waren eingebunden in subkulturelle Haltungs- und Wertekontexte, in Communities und somit verbunden mit anderen „Bezahlungssystemen“.

Auch Autor*innen oder Fotograf*innen, die in den frühen 1990er Jahren für identitätsstiftenden Medien wie *Spex*, *Texte zur Kunst*, *Groove* oder *Intro* arbeiteten, statten sich zur Habitus-Pflege im eigenen subkulturellen Biotop vielmehr mit kulturellem Kapital (Bourdieu 1992) aus. Honorare hatten rein symbolischen Charakter und reichten kaum aus, um davon mehr als einen Barabend zu finanzieren. Die Tätigkeit galt als Empfehlungsschreiben auf dem kulturellen Sekundärmarkt (Werbeagenturen, Auftragsarbeiten für Labels und Künstler*innen sowie weniger kulturell nahestehenden, aber zahlungskräftigere Medien) und war ab Mitte bis Ende der 1990er Jahre auch die Ausgangsbasis für Karrieren in sich langsam, aber sicher für die Themen der (Sub)kultur öffnenden Medien. So gab es bei *Spex* bis weit in die 1990er Jahre hinein für Musikrezensionen gar kein Honorar, für einen größeren Artikel etwas in der Größenordnung von 80 DM. *Intro* zahlte bis zur Einstellung 15 Euro pro Besprechung, und eine Titelgeschichte wurde mit 350 Euro honoriert, die in der Regel einen Tag Vorarbeit, einen Reise- und Interviewtag sowie einen Schreibtage und einen weiteren für Korrekturrunden mit sich brachte, also summa summarum vier Arbeitstage erforderte. Beim *Musikexpress* sieht es trotz Springer Young Media als Verlagshaus nicht viel besser aus, da kann man als Multiplikator 1,3 ansetzen.

Das kurze Fenster, diese Umstände zu verändern, wurde zwischen Anfang und Mitte der 2000er Jahre verpasst zu öffnen. Die Protagonist*innen des Musikjournalismus hatten besseres zu tun gehabt, sie verschwendeten — frei nach der Band Deutsch Amerikanische Freundschaft (DAF) – ihre Jugend. Und die Verleger*innen freuten sich darüber.

Insofern wundert es nicht, dass sich die Publizierenden oft den Marktmechanismen ergaben und die wenigen honorierten Positionen angesteuert wurden. Das sind vereinzelte Erfolgsgeschichten innerhalb des Systems, wobei auch hier die veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen der Verlagsbranche nicht außer Betracht gelassen werden dürfen. Als in anderen Branchen Inflationsanpassungen vorgenommen wurden, gab es hier eine Nullrunde nach der anderen zu vermelden. Hinzu kommt, dass von Pauschalist*innen und Redakteur*innen heutzutage viel mehr Arbeitsleistung erwartet wird als noch vor einem Jahrzehnt. Nicht wenige halten dieses Hamsterrad dementsprechend nur kurz aus.

Medienvielfalt in der Post-Internet-Kultur-Popkultur

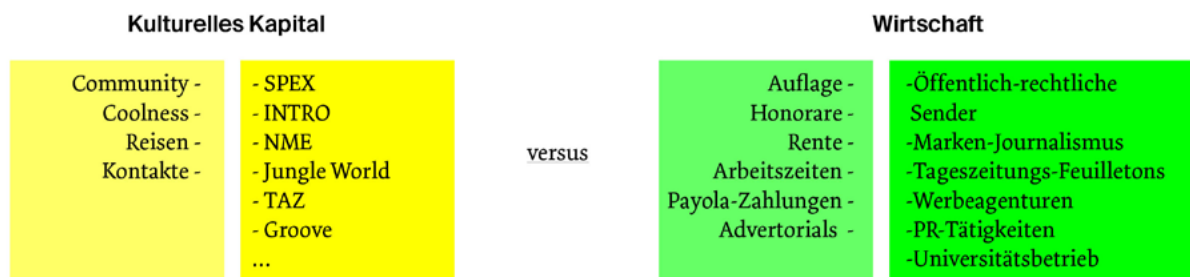


Abbildung 2: Kulturelles Kapital versus Wirtschaft; Grafik: Tanja Godlewsky

Es gibt heutzutage eine prinzipiell viele breitere Medienlandschaft für (sub)kulturelle Themen als noch vor zwei Jahrzehnten. Sie werden berücksichtigt in Tageszeitungen und Monatstiteln wie *Die Tageszeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Der Freitag*, *Jungle World*, *Groove Online*, *Musikexpress*, *Rolling Stone* oder in Stadtmagazinen wie *Zitty Berlin* (bis März 2020), *Tip Berlin*, *Stadtrevue Köln* sowie in den durch die Krise der Print-Musikmagazine einen Zweiten Frühling erlebenden Radiosendern wie Deutschlandfunk Kultur, WDR Cosmo, WDR 1Live oder Deutschlandradio Kultur. Diese Entwicklung sagt jedoch noch nichts über die hauseigene Bedeutung der Kultur und über die angemessene Honorierung aus. Hinzu kommt, dass aus oft eine Nivellierung des Duktus folgt, gerade wenn man genug Einkommen generieren will.

Dieser Prozess geht einher mit der Verschiebung der Deutungshoheiten. In den 1990er Jahren waren Musikjournalist*innen zumindest mit hohem kulturellem Kapital aufgeladen, da ihnen die Rolle der Königsmacher*innen zukamen. Ein Cover oder eine Platte des Monats bei *Spex* hatte noch eine immense Strahlkraft. Im Gegensatz dazu sind die Künstler*innen heutzutage – es wurde bereits angesprochen – ab einem gewissen Bekanntheitsgrad ihr eigenes Medium über ihre Social-Media-Kanäle und erreichen mit einem Post so viele Leute und generieren so viele Reaktionen wie ein ehemaliges Leitmedium im ganzen Jahr.

Dieser Transformationsprozess von Publizist*in hin zur*m Künstler*in als Medium ist doppelt tragisch für die Verlage, da die Musiklabels und Musikvertriebe in Folge des digitalen Para-

digmenwechsels (Napster, Spotify, iTunes u.a.) das ökonomische Kapital verloren haben, um trotz des Bedeutungsverlustes der Musikmedien und der Berichterstattung das Schaulaufen der Rezeption noch zu stützen. Nicht umsonst waren und sind es zuletzt von Marken gestützte Institutionen wie die Red Bull Music Academy⁶ (Kedves 2018) oder Telekom Electronic Beats, die noch einen sinnstiftenden und sozio-ökonomisch verantwortbaren Kulturjournalismus abzusenden wissen – und zudem akzeptable Honorare zahlen.

Diese Gemengelage wirkt sich massiv auf das Rollenverständnis aus, mit dem Publizierende dem Betrieb begegnen. Statt eines Semi-Prominenz-Status, der half, das monetäre Prekariat zu ignorieren, finden sie sich in der Rolle der Bittsteller wieder, die bei wenig auf kultureller Augenhöhe agierenden Redakteur*innen, die sichtlich überarbeitet und vom Betrieb depressiv gemacht kaum zum angemessenen Feedbacken und Redigieren kommen, ihre Vorschläge unterbreiten müssen.

Staatliche Förderung: pro/contra und Ableitungen

Im Prozess des stetig weniger signifikant stattfindenden Primärmarktes werden Künstler*innen von staatlichen Einrichtungen wie der Kulturstiftung des Bundes, Musicboard Berlin, Initiative Musik, den Kulturämtern der Städte oder dem Goethe Institut unterstützt. Für Verlage, Musikmedien und Einzelakteure wie Journalist*innen und Fotograf*innen gibt es derzeit noch keine Förderung. Außer Acht bleibt in diesem Kontext die Frage, was es für die Psyche und den Arbeitsalltag von Künstler*innen bedeutet, wenn sie plötzlich beim Staat, von dem man sich bis in die 2000er Jahre hinein explizit abgegrenzt hatte, ihre Anträge und Abrechnungen einreichen müssen. Sie sind somit in einen Amtsalltag integriert oder werden unter deutscher Flagge als Staatsvertreter*innen auf Reisen geschickt. Auch wenn der Gefühlskontext auf Publizierendenseite sicherlich ähnlich ambivalent wie bei den Künstler*innen ausfallen würde, so ist dies doch ein großes Manko. Viele der finanziell begünstigten Künstler*innen durch die oben genannten Einrichtungen brauchen gewöhnlich einen Medienechoraum.

Das Presseförderungsprogramm der Bundesregierung, das im Juni 2020 verabschiedet wurde, könnte als klares Signal dafür gesehen werden, dass der Staat einen Handlungsbedarf erkannt hat, um eine vielfältige und somit auch für kleinere und noch unbekanntere Künstler*innen offene kulturelle Medienlandschaft zu schützen. In diesem wird davon gesprochen, die „Förderung der digitalen Transformation des Verlagswesens zur Förderung des Absatzes und der Verbreitung von Abonnementzeitungen, -zeitschriften und Anzeigenblättern“ (N.N. 2021g) zu stützen. Für eine nachhaltige, strukturelle Innovationsförderung wurden dabei bis zu 220 Millionen Euro zur Verfügung gestellt, wobei die Verlage einen Zuschuss von 45% bekommen, wenn sie eine Eigenleistung von 55% investieren. Für die Umsetzung zuständig ist das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie. Es war ein Paradigmenwechsel der Medienpolitik, da erstmals eine direkte Förderung beschlossen wurde, statt bis dato lediglich indirekte Förderung via beispielsweise den reduzierten Mehrwertsteuersatz.

Die Kritik an dem Gesetzentwurf und der Umsetzung war jedoch massiv. Auf politischer Ebene wurde die fehlende parlamentarische Debatte im Vorfeld beanstandet und die Ausrichtung an Lobbyismus seitens der Verlagsbranche zulasten wissenschaftlicher Expertise. Wissenschaftler wie Christopher Buschow (2021) und Frank Lobigs (Sterz und Borgers 2020) kritisier-

⁶ Mittlerweile auch eingestellt aufgrund eines politischen Konfliktes zwischen dem Finanzier Dietrich Mateschitz und der Dienstleistungsagentur Yadastar.

ten die Beschränkung auf drei Mediengattungen (Abonnementzeitungen, Abonnementzeitschriften und Anzeigenblätter mit einem redaktionellen Anteil von mindestens 30 Prozent) als nicht zweckgerichtet, da hierbei alle Verlage außen vor bleiben, die bereits rein digital agieren. Neue innovative, digital ausgerichtete Netzwerke wie *Krautreporter*, *Perspective Daily*, *Correctiv* und *Rums* (Münster) fallen damit explizit unter den Tisch. Das gilt auch für journalistische Einzelakteur*innen wie beispielsweise Stefan Niggemeier (*Übermedien*).

Mit diesem Ansatz werden also explizit jene unterstützt, die bis dato nicht durch Innovationen aufgefallen sind. Hinzu kommt, dass als einziges Verteilkriterium die gedruckte Auflage herangezogen wird, sodass jene am meisten bekommen, die sowieso schon gut dastehen. Zudem wurde auf jegliche Verknüpfung mit strukturellen Bedingungen wie Tarifvertragsbezahlung und Nichtkündigungszusagen verzichtet.

Die Kritiker*innen mahnten an, dass die ursprünglich geplante Zustellförderung für die Presse – um die im Nachgang der Mindestlohneinführung drastisch gestiegenen Vertriebskosten aufzufangen – in eine Innovationsförderung umetikettiert wurde. Zudem kann zumindest kritisch hinterfragt werden, ob die geförderten Maßnahmen wie Online-Shops, Rubrikenportale und Apps am Ende nicht zu einer Verschiebung weg vom journalistischen Kerngeschäft führen.

Aus Sicht der kleineren und jüngeren und somit bereits rein digital aufgestellten Verlage bleibt nur die Hoffnung, dass bald mit einem weiteren Programm die Zielgruppe eines solchen Presseförderungsprogramm erweitert wird, sodass nicht nur die anachronistischen Dinosaurier gefördert werden, sondern eben auch die wirklich innovativen Digital Native-Akteur*innen.

Ein Schritt hierzu wäre es, das Bundeswirtschaftsministerium aus der Verantwortung für die Verteilung zu nehmen und eine selektive, am Ideenwettbewerb orientierte Förderung mit einer politik- und staatsfern organisierten Governance-Struktur zu etablieren. Denn nur ein pluralistisch zusammengestelltes Gremium aus Expert*innen kann den Innovationsgrad der dann eingereichten Projekte angemessen beurteilen.

Wenn es dem Staat wirklich um die Sicherung der Pressevielfalt und der demokratisch-publizistischen Strukturen geht, dann gilt es hierbei explizit auch die journalistischen Einzelakteur*innen in den Fokus zu nehmen, denn diese Gruppe wird im digitalen Publikationsdschungel immer größer. Bedingt durch die Krise der etablierten Verlagshäuser und die potenziellen Möglichkeitsräume des Selbstpublizierens im digitalen Möglichkeitsraum versuchen es immer mehr Journalist*innen allein oder in kleineren Netzwerkzusammenhängen. Sie sind hierbei dringend auf Finanzierungshilfen, Recherchestipendien und Journalismuspreise angewiesen, wenn sie nicht den journalistischen Auftrag vor lauter wirtschaftlichen Aufgaben aus dem Blick verlieren sollen.

In Absenz solcher Förderungen lässt sich aktuell einer Zunahme von sogenannten Community-Modellen erkennen, bei denen über Plattformen wie Steady oder Patreon der Versuch unternommen wird, eine Zielgruppe so an sich und/oder das eigene Medium zu binden, dass diese monatlich einen bestimmten Betrag als Abo zahlt. Das klingt zunächst reizvoll, im Alltag folgt daraus aber nicht selten ein neoliberalistisches Hamsterrad der Selbstausschöpfung. Das Community-Modell mag im größeren Kontext für ein Verlagshaus wie die *Tageszeitung* (taz) funktionieren, für einzelne Journalist*innen und Gruppierungen frisst dabei jedoch oft die Angst die journalistische Seele im Alltag auf, um es frei mit Rainer Werner Fassbinder zu sagen.

Diese Situation ist umso tragischer, da die Digitalisierung ja eigentlich die Möglichkeitsräume für einzelne Publizierende rasend größer gemacht hat. Statt ein Magazin für viel Geld drucken zu lassen, kann man heute ein Magazinprojekt relativ unkompliziert digital publizieren und mit einem weltweiten Publikum in Austausch treten.

Doch für den Schritt hin zu einem Medium, das langfristig und über die erste Phase der Begeisterung hinaus journalistischen Standards gerecht wird, bedarf es Förderstrukturen, da auf absehbare Zeit weder über Anzeigenerlöse noch über Community-Modelle genug Einnahmen erwirtschaftet werden können. In der Folge wird sonst vielen vielversprechenden Verlagsprojekten die Luft ausgehen oder aber die Publizierenden müssen einen Großteil ihrer Zeit und Energie in anderen Aktivitäten stecken und für Kund*innen Projekte umsetzen, um sich so die journalistische Plattform als Visitenkarte leisten zu können – wie beispielsweise *Das Filter* oder auch *Kaput – Magazin für Insolvenz & Pop*. Wobei sich der Idealismus in dieser Form kaum länger aufrechterhalten lässt und langfristig viele abwandern auf andere Felder wie Dozierentätigkeiten an Universitäten (wobei diese ähnlich prekär honoriert werden wie Kulturjournalismus), Kurator*innentätigkeiten, Pressearbeit oder Werbeagenturen.

Die Situation ist dem Status Quo der frühen 1990er Jahre nicht unähnlich, bevor die Mainstreamisierung der Subkulturen aus Fanzines gar nicht mal so kleine und funktionierende Verlagshäuser hat werden lassen. Es ist jedoch kaum mit einer Deus ex Machina im Markt zu rechnen, die eine Wiederholung dieses Prozesses stimulieren könnte. Es bleibt die Frage, ob der Staat entsprechend handeln wird, um die Pressefreiheit und die demokratisch-publizistischen Strukturen zu stärken.

Digitales Korsett und neue Perspektiven für und mit Design. Transformation der Pop-Publikationen im Wandel von analog zu digital. (Tanja Godlewsky)

Mit weitreichenden technischen Entwicklungen geht auch eine Veränderung des Berufsbildes des*der Designers*in einher. Dabei nimmt die Digitalisierung und ihre Ausprägungen einen besonderen Stellenwert ein. Im Folgenden wird daher die Entwicklung der Arbeit von Designer*innen im Bereich Musikmagazine diskutiert. Daran schließt ein Vorschlag für Bereiche an, in denen Designer*innen zukünftig zur Entwicklung von Produkten und Formaten beitragen können, um Musikjournalismus und seine Akteur*innen zu unterstützen. In der Herangehensweise bildet ein erweiterter Designbegriff den Ausgangspunkt, wie dieser beispielsweise von Thomas Friedrich formuliert wird:

„Gemeint ist damit die Auffassung, dass Designer grundsätzlich an der Schnittstelle arbeiten, wo bloß Gedachtes in Wirklichkeit überführt wird. Was Entwickler aller Art zum Beispiel Ingenieure, Techniker, Schreiber sich ausgedacht haben, wird erst, nachdem der Designer entschieden hat, wie es aussehen soll, in Wirklichkeit umgesetzt. Die phänomenale Welt, wie wir sie als Alltagswelt wahrnehmen, ist Resultat von Designprozessen.“ (Friedrich 2020, 343)

Design ist demnach nicht nur die bloße Gestaltung und Formung von zum Beispiel Produkten und Inhalten, sondern bringt diese überhaupt erst hervor.

Die Entwicklung der Rolle von Design im Kontext von Musikzeitschriften

Der Funktionsradius von Designer*innen innerhalb von Musikzeitschriften, wie sie sich seit den 1960er Jahren in Deutschland ausgeprägt haben, bezog sich bis zur Durchsetzung digitaler Verbreitungsformate auf der Erarbeitung und Umsetzung eines konsistenten visuellen Gestaltungsrasters. Dieses wurde durch eine zielgruppenspezifische Festlegung des Layouts aber auch durch die Konzeption von Farbklima, Typografie und Bildsprache erzielt. Damit war es möglich, ein Magazin gestalterisch popkulturell zu verorten und eine Genrezugehörigkeit wie auch das Preissegment zu kommunizieren. Neben der Heftgestaltung erfolgte zudem eine markentypische Konzeption und Umsetzung von begleitenden Inhalten und Materialien wie Advertorials, Beilagen oder das Heft begleitende Veranstaltungskonzepte und Merchandising.

Zu Beginn der Entwicklung von analog zu digital stand zunächst eine Erweiterung der gedruckten Inhalte durch digitale Medien im Mittelpunkt. Das bedeutete, Texte und Bilder wurden zunächst weitgehend für die gedruckte Magazine geschrieben und fotografiert und anschließend in die digitalen Erweiterungen übertragen.

Der Rückgang von den bereits von Thomas Venker beschriebenen Print-Verkäufen und Anzeigenkunden – und die daraus resultierenden Transformationsprozesse in den Verlagshäusern – hat zum Verlust von klassischen Tätigkeitsfeldern geführt, jedoch neue Geschäftsfelder durch eine wachsende digitale Erweiterung eröffnet wie zum Beispiel die Konzeption und Gestaltung von Webseiten und smarten Anwendungen für Apps. Dadurch haben sich die Gestaltungsanforderungen an die Designer*innen ebenfalls deutlich erweitert. Neben einem stringenten und übergeordneten Gestaltungskonzept wurden nun zusätzlich ansprechende Benutzer*innenoberflächen (User Interface) und intuitive Benutzer*innenführungskonzepte (User Experience) benötigt. Ein gutes Interaktionsdesign wurde zur Grundlage für ein tragfähiges und erfolgreiches Produkt. Hinzu kommt, dass digitale Inhalte einer kontinuierlichen Veränderung unterliegen, damit sie zu einer sich wandelnden technischen Umgebung passen.

Auf der Gestaltungsebene bedeutete diese Entwicklung eine Veränderung der Inhalte. So wurden zunehmend nicht nur statische, sondern auch bewegte Inhalte in Form von Animationen und Filmbeiträgen – zum Beispiel Interviews – erstellt. Durch den Konsum von Inhalten auf Smartphones und Tabletcomputern wurden die Texte zudem kürzer und die Anzahl an Bildern, Videos und Infografiken vergrößert. Dies ist auch der Ursache geschuldet, dass Leser*innen meistens zum Smartphone greifen, wenn sie sich in Warte- oder Übergangssituationen befinden. Das bedingt eine kurze Aufmerksamkeitsspanne, was sich wiederum auf die Inhalte auswirkt. Die Inhalte müssen schnell aufgefasst und verstanden werden.

Standardisierung und Universalisierung

Die technische Entwicklung hat außerdem ein breites Angebot an vorgefertigten, standardisierten Anwendungen und Vorlagen hervorgebracht, die es jedem halbwegs begabten Laien ermöglichen, eigene Webseiten zu gestalten. Mit freien oder sehr günstigen Content-Management-Systemen wie zum Beispiel Wordpress lassen sich auch ohne Designer*innen-Expertise einfache Blogs und Webseiten bauen. Die Zugänglichkeit zu ebenfalls kostenlosen oder -günstigen Bildportalen erübrigen darüber hinaus die Beauftragung von Fotograf*innen. Die verbesserten Kameras in jeder neuen Smartphone-Generation, sowie die bereits in den Smartphones integrierte Bildbearbeitungssoftware, ermöglichen außerdem die Erstellung von qualitativ

hochwertigem Bildmaterial. So kann jedes gute Smartphone mittlerweile Bilder in ausreichender Qualität produzieren. Die implementierten Bildbearbeitungsfunktionen verstärken gegenwärtig nicht nur die Gefahr einer ästhetischen Universalisierung, sondern machen an dieser Stelle die Designer*innen überflüssig.

Diese Tools haben zu einer Zunahme von Inhalten auf kostenlosen Kanälen geführt und somit den Druck auf Magazine in der Hinsicht erhöht, dass sie ihren Mehrwert immer wieder unter Beweis stellen müssen. Rezipienten sind nicht mehr ohne Weiteres bereit, für Musikjournalismus zu bezahlen, den sie vermeintlich auch aus kostenlosen Quellen beziehen können.

Ungleichgewicht Sender*in-Empfänger*in

Letzteres steht ebenfalls im Zusammenhang mit einer generellen Veränderung der Inhalte, wie sie Musikjournalist*innen produzieren und dem, was heute Fans und Follower*innen zu interessieren scheint, wie es bereits von Thomas Venker aus Sicht des Popmusikjournalist*innen beschrieben wurde. Längst ist es den Rezipient*innen möglich, direkt mit den Musiker*innen in Kontakt zu kommen. Diese verbreiten über ihre Social-Media-Kanäle wie Facebook, Instagram, Twitter oder TikTok neben Einblicke in ihr künstlerisches Schaffen – zum Beispiel das Geschehen auf der Bühne, Backstage, beim Videodreh oder im privaten Umfeld – auch ästhetische Inspirationsquellen oder politische Botschaften. Zum Beispiel wird Instagram in der Regel mit Bildern bestückt, welche die jeweiligen Künstler*innen selbst mit dem Smartphone aufnehmen und verbreiten. Es ist weder eine grafische Überarbeitung noch ein Bildkonzept durch externe Designer*innen notwendig. Sie kreieren so eine eigene Form der Kommunikation und unmittelbare Intimität mit den Betrachtenden und stellen einen Zusammenhang zwischen öffentlichen und privaten Räumen her. So lässt sich die von Diedrich Diederichsen dargestellten Funktionen von Musikvideos auch und gerade auf die Inhalte von Instagram übertragen.

„Jedenfalls war aus der Latenz der pop-musikalischen Verbundenheit von Tönen mit visuellen Vorstellungen auf diese Weise ein form- und studierbares Objekt geworden, dessen Strukturen auch andere grundsätzliche, aber in der Musik nicht enthaltene Elemente manifest machte: Tänze, Dresscodes, kulturelle Solidaritäten, politische Position, Marken und Produkte etc.“ (Diederichsen 2014, 148)

Durch Anwendungen wie TikTok wird außerdem eine große Plattform für die Selbstinszenierung geboten, welches zeitgleich als wirksames Instrument zur Verbreitung von Musik dient.

Die Verwendung von Social Media-Anwendungen hat Rezipient*innen in die Lage versetzt, selbst Inhalte zu produzieren und zu senden. Dadurch entsteht ein Überangebot von „Sendenden“. Dem steht eine immer kleiner werdende Gruppe von aufmerksamen „Empfangenden“ entgegen.

Auflösung der Zunftgrenzen und Zukunft des Designs

Ebenso wie bei Thomas Venker ist im Bereich Design eine Auflösung der „Zunftgrenzen“ durch digitale Anwendungen (soziale Medien, Blogs, digitale Baukästen) festzustellen. Diese Entwicklung geht einher mit einer sich verschlechternden ökonomischen Situation der Akteur*innen, was in diesem Feld ebenso den Wunsch nach qualitativer Wertsteigerung hervorruft. Des Weiteren verändert sich dadurch nachhaltig das Rollenverständnis der Gestaltenden, aber auch das der Künstler*innen und Rezipierenden.

Die dargestellte Entwicklung stellt Designer*innen vor die Aufgabe, drei wichtige Fragen zu bearbeiten.

1. Wie können Designer*innen guten Musikjournalismus erhalten - auch als sich monetär tragendes Konzept?
2. Wie kann in der durch neue Technologien entstandenen DIY-Kultur Möglichkeiten eine Qualitätssicherung stattfinden?
3. Wie können Designer*innen der Standardisierung durch vorgefertigte Layouts und implementierte Bildbearbeitungssoftware entgegenwirken und Vielfältigkeit erhalten und sichtbar machen?

Demzufolge muss die Ausarbeitung von Konzepten und Prozessen in den Fokus geraten, die Einkommen und Verdienste sowohl für Musikjournalist*innen als auch für in diesem Kontext arbeitenden Designer*innen generieren können. Wenn es für die Texte und ihre Medien kein Geld mehr gibt, wie können diese Magazine querfinanziert werden? Wie kann eine Wertsteigerung stattfinden?⁷

Zum anderen muss das schablonenhafte Gestaltungssystem, das sich dem durch große Konzerne geprägten technischen Umfeld unterwirft, gestört und neue Formate entwickelt werden. Das ist auch vor dem Hintergrund bedeutsam, weil die „Elite“, die in der Lage ist, Generisches von Kreativen zu unterscheiden, immer kleiner wird. Aus diesem Grund muss der Mehrwert und die Qualität von Popmusik und -medien begreifbar gemacht und die frustrierende Standardisierung gestoppt werden. Bei dieser Zielsetzung stimmt der Designtheoretiker Michael Erlhoff optimistisch:

„Die Frage demnach ist, wer wie und wann, warum und wodurch eine Entscheidung für das Besondere fällt, mithin schier plötzlich aus dem Allgemeinen, aus dem Standard herausfällt und eine ganz andere Idee oder Lösung vorschlägt, die dann wiederum auf ein großes allgemeines Interesse stößt und allgemein begeistert.“ (Erlhoff 2013, 46)

Die Voraussetzung für dieses Besondere ist der Mut von Designer*innen, Verlagen und Redaktionen dieses auch zu wagen.

Wahr: Ein Online-Archiv als Reaktion auf Veränderungsprozesse in Pop-Journalismus und Verlagswesen. (Stefanie Roenneke)

Ebenso wie die vorhergehenden Einschätzungen kreist die Diskussion des Online-Archivs Wahr um die Frage, ob es als Folge der Krise in Journalismus und Verlagswesen gesehen werden kann und was es dieser Entwicklung entgegengesetzt. Darüber hinaus wird gefragt, inwiefern es auch als Symptom für die Selbst-Archivierung von Pop selbst zu verstehen ist.

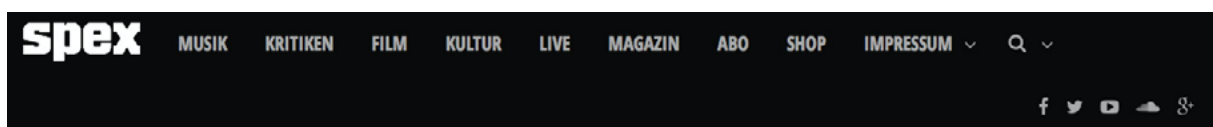
Wahr beschreibt sich als Online-Archiv für literarischen Journalismus. Es wurde 2012 von dem Schriftsteller Joachim Bessing, dem Schriftsteller und Künstler Ingo Niermann und der

⁷ Versuche in diesem Bereich gibt es bereits. Hervorzuheben sind das Online-Magazin *kaput-mag.com*, das über die Crowdfunding-Plattform Steady versucht, Beiträge zu generieren; der Blog des Labels The Triology Tapes; das Internetradio Byte FM oder das Magazin *Das Wetter*, das sich mit einer Merchandising-Kollektion finanziert.

Journalistin und Sachbuchautorin Anne Waak gegründet. Im Juli 2013 wurde die dazugehörige Website „waahr.de“ der Öffentlichkeit vorgestellt. Waahr wurde zudem mit einem Video sowie Textthinweisen in den sozialen Medien beworben und es wurde der Blog *Das Archiv* auf der Website dasarchiv.spex.de eingerichtet, auf dem von Juli bis Dezember 2013 wöchentlich einzelne Artikel vorgestellt wurden (N.N. 2021a). Realisiert werden konnte das Projekt durch Mitarbeiter*innen aus unterschiedlichen Bereichen von Literaturwissenschaft bis Design. Dazu zählen Designerin Judith Banham, Autor Karl Wolfgang Flender, Literaturwissenschaftler Till Huber, Fotograf Tom Plawecki, Journalistin Eva Munz, Filmemacher Jonas Weber Herrera und Komponistin Katrin Vellrath.



Abbildung 3: Screenshot der Website waahr.de vom 11. Juli 2013, Quelle: privat.



Neu auf SPEX.de: Das Archiv

10. Juli 2013

Von Thomas Vorreyer



SPEX.de begrüßt herzlich das neue Blog »Das Archiv«. Dahinter verbirgt sich das neue Online-Archiv für literarischen Journalismus, *Waahr.de*. Die drei Gründer – die Schriftsteller Joachim Bessing und Ingo Niemann und die Journalistin und SPEX-Autorin Anne Waak – sammeln hier jene besonderen journalistischen Texte, die seit Heinrich Kleists Kleists *Berliner Abendblättern* die Welt in neue Lichter zu setzen wussten, durch sterbende Magazine oder fehlende bis lückenhafte Publikationsarchive bislang nicht im Internet zu finden waren.

Im Blog kommentieren sie von nun an gemeinsam mit den Autoren und den Redakteuren Karl Wolfgang Flender und Stefanie Roenneke Woche für Woche einzelne dieser Texte. Den Anfang macht heute eine Agitation von Clara Drechsler von 1990 in SPEX; gewohnt schnippisch, arrogant, aber auch dringlich, intensiv und lustig formuliert – und nachzulesen auf dasarchiv.spex.de.

Abbildung 4: Screenshot der Website spex.de vom 11. Juli 2013, Quelle: privat.

Seit 2012 sind ausgewählte Texte von 107 Autor*innen auf Waahr online verfügbar. Darunter befinden sich historische Feuilleton-Texte wie unter anderem von dem Dramatiker und Publizisten Heinrich von Kleist (1777-1811), dem Schriftsteller, Theaterkritiker und Humoristen Alfred Kerr (1867-1948) oder von dem österreichischen Schriftsteller Peter Altenberg (1859-1919). Weiter gehören dazu ein Beitrag von der deutschen Schriftstellerin Irmgard Keun (1905-1982) und von einigen Autor*innen, die in dem ersten deutschen Zeitgeist-Magazin *Twen* (1959-1971) veröffentlicht haben. Die Mehrzahl der auf Waahr versammelten Namen können jedoch einem Pop-(Musik-)Journalismus zugerechnet werden, die in einschlägig bekannten Feuilletons sowie in Musik- und Lifestyle-Magazinen veröffentlicht haben oder weiterhin veröffentlichen. Einige davon sind zudem schriftstellerisch tätig. Auf Waahr vertretene Autor*innen sind neben den Herausgeber*innen zum Beispiel Airen, Ann Cotten, Max Dax, Marc Degens, Clara Drechsler, Timo Feldhaus, Mirna Funk, Tom Kummer, Henning Kober, Ingeborg Harms, Sarah Kahn, Katja Kullmann, Christian Litz, Joachim Lottmann, Eva Munz, Anne Philippi, Christa Ritter, Christopher Roth, Lorenz Schröter, Ilja Trojanow, Moritz von Uslar und der 2016 verstorbene Wolfgang Welt. Ausnahmen bilden Beiträge von Künstlern wie Thomas Bayrle und Tobias Zielony, dem Soziologen Georg Simmel (1858-1918), zusammengestellte Tweets der Twitter-Autoren Marcel Louis und Justin Andre sowie vereinzelt Texte, die Anthologien entnommen sind. Zudem wird auf Waahr auch Unveröffentlichtes zugänglich gemacht. Ein Beispiel hierfür ist die Kolumne „Remember New Journalism“ von Joachim Lottmann, die von 2016 bis 2017 auf Waahr.de veröffentlicht wurde.

Die Bandbreite der Texte umfasst dabei kleine Formen wie Feuilletons und Glossen sowie vornehmlich Reportagen, Interviews und literarische Essays. Darüber hinaus wird auf Waahr im Einzelfall analog zum Director's Cut der „Author's Cut“ zur Veröffentlichung bevorzugt, insbesondere wenn Autor*innen bei einem bereits erschienenen Text mit den redaktionellen Korrekturen und Kürzungen unzufrieden sind.

Neben dem Textarchiv operierte Waahr auch als Verlag und war eine Publikationsplattform für die Tagebücher der Herausgeber*innen Joachim Bessing und Anne Waak.

Vom 1. Januar 2016 bis 31. Dezember 2020 veröffentlichte Joachim Bessing ein fortlaufendes Tagebuch (Bessing 2016-2020). Seit 2021 führt er dieses auf seiner eigenen Website weiter. Ebenso verfasste Anne Waak von Oktober bis Silvester 2017 ein westafrikanisches Tagebuch mit dem Titel „The Life Ghanatic“, das ihren dreimonatigen Aufenthalt in Ghana begleitet hat (Waak 2017). Beide Tagebücher sind weiterhin online verfügbar.

„Zeit essen Texte auf“: Zum Entstehungskontext von Waahr

Das Motto von Waahr lautet „Zeit essen Texte auf“, womit auf ein Verschwinden von journalistischen Texten verwiesen wird. In der Beschreibung „Über uns“ auf der Archiv-Website wird diese Entwicklung mit folgenden Gründen in Verbindung gesetzt: „[s]terbende Zeitungen und Zeitschriften verschwinden mitsamt Archiv aus dem Netz, und in den online verfügbaren Archiven bleiben Artikel häufig hinter Paywalls verborgen“ (N.N. 2021b). Eine zentrale Bündelung und freie Verfügbarkeit von journalistischen Texten, wie es etwa im Bereich Buch, Film und Musik üblich sei, wird anno 2012 bemängelt.

Zu den weiteren gesellschaftlichen und persönlichen Umständen gehören zudem eine sich verschlechternde berufliche Situation von Journalist*innen. Dabei spielt die unzureichende

Konservierung von journalistischen Texten zunächst keine Rolle. Joachim Bessing fokussiert eine solche ökonomische Perspektive, wenn er auf die Jahrtausendwende zurückblickt und anmerkt, dass er „aus heutiger Sicht abstrus viel Geld verdient“ (Joachim Bessing, E-Mail an die Autorin, 7. Februar, 2018) habe. Das Sinken der Honorare führt Bessing auf den Einbruch des Anzeigenmarktes nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 zurück sowie auf die Durchsetzung der digitalen Fotografie: „Die Honorare der Fotografen halbierten sich mangels Materialkosten. Die Honorare der Schreiber wurden denen der Fotografen angepasst“ (ebd.). Nach der Finanzkrise 2008 wurden sie „sogar noch einmal stark gedrückt“ (ebd.), so Bessing, worunter auch die Qualität der journalistischen Texte seiner Meinung nach leide: „Da es schlicht nicht mehr lohnt zu schreiben, man sogar neuerdings nicht mehr davon leben kann, werden die Texte nicht besser, sondern schlechter (ebd.).“

Ingo Niermann formuliert in seinem Vorwort zu dem bisher nicht veröffentlichten Buch *Unwirtlichkeit//: Zur Situation des Journalismus in den deutschen Städten*, dass das Aufkommen der Online-Portale als ökonomische Zukunftsperspektive (Dot-Com-Ära) an den klassischen Print-Medien eine Angstblüte hervorgebracht habe und Journalismus weiterhin als eine verkäufliche Ware begriffen wurde (Niermann n.d.). Zur Unterstreichung führt er an, dass zum Beispiel die *Berliner Seiten* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (1999-2000), die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (seit September 2001), die *SZ am Wochenende*, *InStyle* (1999), *Glamour* (2001), *Neon* (2003-2018) oder *Vanity Fair* (2007-2009) entstanden. Jedoch hebt er auch die Auflösung der „Zunftgrenzen des Journalismus“ (ebd.) durch mobile Kommunikationsformen und soziale Medien hervor, die mit der Durchsetzung des Smartphones sowie der damit verfügbaren Anwendungen weiter vorangetrieben wurde:

„Doch die Zunftgrenzen des Journalismus wurden porös durch die Professionalisierung der Alltagskommunikation durch multifunktionale Mobiltelefone, kostenlos überall verfügbare Suchmaschinen sowie Archivierungs- und Formatierungsdienste wie Spotlight, iPhoto und Wordpress. Heute wäre diese Liste noch zu erweitern. [...] Zum Zeitpunkt von 9/11 taugte jeder mit einem Mobiltelefon ausgestattete Zeuge als rasender Reporter, zum Zeitpunkt der grünen Revolution im Iran war durch Facebook und Twitter jeder mit einem Smartphone ausgestattete Zeuge auch sein eigener, augenblicklicher Verleger – das Verlagshaus in der Gesäßtasche.“ (ebd.)

Die dargestellte negative Tendenz wird durch Thomas Venkers bereits dargelegte Diagnose deutlich wie auch durch regelmäßig wiederkehrende öffentliche Honorar-Debatten (siehe dazu Bärtels 2007 und Sezgin 2009) und Vergütungen: Der Freischreiber-Report ermittelte zum Beispiel 2019 aus 1443 Datenspenden zu rund 580 Medien ein Stundenhonorar freier Journalist*innen im Mittel von 22,50 Euro brutto, was einen Gewinn von 7,50 Euro netto pro Stunde bedeute (Jakob et al. 2019). 2020 wurde auf der Basis von 2064 Datenspenden ein Mittelwert von 22,73 Euro errechnet. Der Report hebt zudem die Bandbreite der Honorare hervor, die von knapp 200 Euro für 1000 Zeichen für das *Greenpeace Magazin* reichen bis hin zu 8 Euro bei *Jungle World* (Eber et al. 2020).

Des Weiteren reagierte Waahr durch die erwähnte Verlagstätigkeit auch auf eine Entwicklung im Verlagswesen, in dem Kleinverlage schwinden oder bei größeren ein Fokus auf Spitzentitel vorherrscht. Das erste 2014 veröffentlichte Buch *Hartz IV und wir. Protokolle* von Anne Waak sollte ursprünglich bei dem Münchner Indie-Verlag Blumenbar veröffentlicht werden, der jedoch eingestellt wurde⁸. „Doch Blumenbar, wo drei Mitarbeitern schon länger am Rande ihrer

8 Mittlerweile wird Blumenbar als Imprint des Aufbau Verlags weitergeführt.

Kräfte operierten, wurde eingestellt, kurz bevor der Vertrag unterschrieben werden sollte“, schildert Anne Waak (2014, 138) die Umstände in der Einleitung zu dem Protokoll mit dem Musiker Francesco Wilking.

Darüber hinaus kann die Verlagstätigkeit im Kontext einer Entwicklung betrachtet werden, in der nicht die literarische Qualität eines Buches über die Veröffentlichung mitentscheidet, sondern ob es sich für einen Verlag überhaupt noch lohnt, dieses zu veröffentlichen. Ingo Niermann hat diesen Umstand zu dem Kongress „Literatur digital“, der 2014 in Berlin stattfand, wie folgt zusammengefasst:

„[W]ir kennen aus dem Freundes-, aus dem Bekanntenkreis, aus dem Kollegenkreis genügend Fälle von Büchern, wo renommierte kommerzielle Verlage sagen, das ist ein ganz, ganz tolles Buch, aber leider rentiert es sich nicht. Und das kann für uns nicht das einzige Kriterium sein dafür, ob Bücher da sind, ob sie wahrgenommen werden können oder nicht.“ (Fischer 2014)

Diese Beobachtung lässt sich auch im Zuge der Corona-Krise machen, wenn beispielsweise die damalige Verlegerin des Berliner Ullstein Verlags im Frühjahr 2020 anmerkt: „Im Herbst dann: ein stark reduziertes Programm, volle Konzentration auf die Spitzentitel [...]“ (Dücker 2020).

Unzuverlässiges Herausgeber-Archiv

Auf Waahr findet eine Auswahl und digitale Konservierung von Texten statt, jedoch unterliegt die Auswahl der Texte keinen spezifischen Kriterien. Gegenüber *Zeit Online* sagte Anne Waak 2013: „In der Regel bitten wir Autoren und Autorinnen, deren Arbeit wir schätzen, uns ihre Texte zur Verfügung zu stellen“ und ergänzt „Wir [...] freuen uns über alle Vorschläge“ (Balzer 2013).

Neben dem von Anne Waak vorgenommen Hinweis auf den persönlichen Geschmack, dient als weiteres Auswahlkriterium lediglich der Verweis auf die Erzähltradition des literarischen Journalismus, die seit dem 18. Jahrhundert besteht und auf Waahr mit den *Berliner Abendblättern* von Heinrich von Kleist (1810-1811) beginnt. Mit dem Begriff *New Journalism* werden journalistische Texte assoziiert, die von literarischen Stilmitteln Gebrauch machen. Da Texte des *New Journalism* zwei Kommunikationssysteme – Literatur und Journalismus – vereinen, die seit dem 18. Jahrhundert getrennt sind, kann es zu Irritationen einer gattungsspezifischen Rezeption kommen wie beispielsweise bei der Unterscheidung von Autor*in und Erzähler*in, Fakt und Fiktion, Objektivität und Subjektivität oder besprochene und erzählte Welt. Für Waahr stehen folglich journalistische Texte im Fokus, die durch die Offenlegung eines subjektiven Ichs im Text sowie durch die Anwendung literarischer Stilmittel auf der Grenze zwischen Literatur und Journalismus sowie Fakt und Fiktion arbeiten und keine Objektivität durch ein vermeintlich neutrales Reporter*innen-Ich suggerieren. Für Ingo Niermann handelt es sich aus diesem Grund um Texte „eines unredlichen Journalisten bzw. eines unzuverlässigen Erzählers, den der Leser immer wieder erwischen muss, wie er ihn an der Nase herumführt“ (Niermann 2012). Ingo Niermann überträgt diese Figur deutlich auf die Arbeitsweise des Archivs: „Wir weigern uns“, so Ingo Niermann 2012, „klare Qualitätskriterien zu entwickeln und bemühen uns, in unserer Auswahl launisch zu bleiben – unzuverlässig wie der von uns präferierte Erzähler“ (ebd.). Somit verweist Ingo Niermann auf die Konstruiertheit des Archivs auf Basis eines uneindeutigen archivischen Handelns und stellt dadurch die Lücken des Archivs deutlich heraus, die nicht bedauert, sondern bewusst als Kennzeichen dieses „Herausgeber-Archivs“ akzentuiert werden:

„Wir hegen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder was Autoren noch bestimmte Periodika angeht. Zweifellose Meisterwerke lassen wir links liegen und widmen uns stattdessen Artikeln in vergessenen Kinder- und Automobilzeitschriften“ (ebd.).

Eine Veröffentlichung erfolgt dann in Abstimmung mit den Verfasser*innen und im Abgleich mit dem geltenden Urheberrecht⁹. Denn sofern nicht anders vereinbart, können gemäß Paragraph 38 des Urheberrechts auch Beiträge für Zeitungen sofort nach Erscheinen, für andere Periodika ein Jahr nach Erscheinen, anderswo veröffentlicht werden.

Der Fokus auf den reinen Text stellt jedoch ein Archivproblem dar. „Literarischer Journalismus‘ – das bedeutet so gesehen: nur die Texte sind wichtig, nicht ihre Erscheinungsform“ (Hecken 2013), merkt Literaturwissenschaftler Thomas Hecken in einem kurzen Beitrag zu Waahr auf Pop-Zeitschrift an. Zuvor bemängelt Hecken:

„Ein Nachteil der ‚waahr‘-Seite gegenüber den Archiven ist allerdings, dass kein Faksimile beigegeben wird, so dass man nicht sehen kann, in welchem Layout die Artikel erschienen sind, welche Fotos und Zeichnungen sie begleiteten – ein entscheidender Mangel, gerade wenn es um Pop-Journalismus geht.“ (ebd.)

Der Fokus auf den reinen Text führt zudem zu einer ungenauen Quellenangabe einzelner Texte, was sich zu dem Provenienzprinzip als Fundament der Archivistik unterscheidet, in der einer vorgefundenen und alten Struktur der Vorrang gegenüber einer Um- und Neuordnung gelassen wird (Schenk 2014, 77-81). Das reicht von fehlender Seitenabgaben bei publizierten Texten bis hin zur mangelnden Kennzeichnung von Seitenumbrüchen aus dem Originallayout, die insbesondere bei älteren Texten nicht mehr nachvollzogen werden kann. Im Gegensatz zu Archiven, die vollständige Magazine, Mikrofilmaufnahmen kompletter Ausgaben, Zeitungsausschnitte oder Faksimile bereitstellen, ist Waahr somit nicht nur ein Ort der Konservierung, sondern wird aufgrund dieser Mängel selbst zur Quelle. Das trifft insbesondere bei unveröffentlichten Texten und Texten in der Autor*innenfassung zu, die auf Waahr zu finden sind.

Mit dieser eigenwilligen Katalogisierung verweist Waahr daher auf ein ästhetisches Konzept zwischen Sammeln und Generieren, wie sie zum Beispiel für die Pop-Romane der Neunziger und journalistische Erzeugnisse wie das Magazin *Der Freund* (2005-2007) herausgestellt wurde (Baßler 2009, 199-218). Da Paradigmen, also Diskurse, „das Herzstück aller popliterarischen Verfahren“ sind, wird hier mittels Paradigmas des literarischen Journalismus „das Verhältnis zwischen dem valorisierten, hierarchisch aufgebauten kulturellen Gedächtnis einerseits und dem wertlosen profanen Raum andererseits“ (Baßler 2002, 21) geregelt. Es stellt sich die Frage, ob mit diesem Verfahren auf gängige Archive und ihre Archivpraktiken verwiesen werden soll.

9 Darin heißt es zu „Beiträge zu Sammlungen“: „(1) Gestattet der Urheber die Aufnahme des Werkes in eine periodisch erscheinende Sammlung, so erwirbt der Verleger oder Herausgeber im Zweifel ein ausschließliches Nutzungsrecht zur Vervielfältigung und Verbreitung. Jedoch darf der Urheber das Werk nach Ablauf eines Jahres seit Erscheinen anderweit vervielfältigen und verbreiten, wenn nichts anderes vereinbart ist. (2) Absatz 1 Satz 2 gilt auch für einen Beitrag zu einer nicht periodisch erscheinenden Sammlung, für dessen Überlassung dem Urheber kein Anspruch auf Vergütung zusteht. (3) Wird der Beitrag einer Zeitung überlassen, so erwirbt der Verleger oder Herausgeber ein einfaches Nutzungsrecht, wenn nichts anderes vereinbart ist. Räumt der Urheber ein ausschließliches Nutzungsrecht ein, so ist er sogleich nach Erscheinen des Beitrags berechtigt, ihn anderweit zu vervielfältigen und zu verbreiten, wenn nichts anderes vereinbart ist“ (N.N. 2021c).

Archive und Archivpraktiken

Diese sind neben staatlichen und kirchlichen Archiven zum Beispiel Wirtschafts- und Herrschaftsarchive wie auch Archive für Literatur, Kunst und Wissenschaft sowie für Presse, Rundfunk und Film. Zu letzteren merkt Eckhart G. Franz an, dass „[d]ie Sicherung von historischen Zeitungsbeständen [...] immer noch vorrangig Aufgabe von Staats- und Stadtarchiven oder Bibliotheken“ (Franz 1999, 36) ist. Für journalistische Erzeugnisse gibt es unter anderem das Mikrofilmarchiv der deutschsprachigen Presse e.V. in Dortmund oder das Zeitungs- und Presse-Archiv in Münster. Musikzeitschriften oder populär-kulturellen Zeitschriften wie *Zeitgeist*- oder *Lifestylemagazine* werden in Bibliotheken verwahrt und durch die Archivarbeit von Vereinen, Universitäten oder Museen ergänzt. Zu nennen wären Einrichtungen wie das Archiv der Jugendkulturen e.V. in Berlin oder das Archiv für populäre Musik im Ruhrgebiet e.V. mit Sitz in Dortmund. Im Universitätsbereich besteht am Lehrstuhl von Prof. Dr. Moritz Baßler das Pop-Archiv, das diverse populär-kulturelle Zeitschriften archiviert. Der Katalog umfasst Titel wie beispielsweise *Bravo*, *Bunte*, *Musikexpress*, *Spex*, *Twen* oder *Titanic* (Pop-Archiv 2021).

Kennzeichen dieser genannten Archive ist, dass sie gemäß einer Definition von Eckhart G. Franz zum Beispiel Schriftgut, „als ‚archivwürdig‘ zu dauernder Aufbewahrung“ (Franz 1999, 2) bestimmt haben. Neben der Auswahl und Konservierung, sind sie zudem auch öffentlich zugänglich, was gemäß Aleida Assmann ein zentrales Archiv-Merkmal ist (Assmann 1999, 344). Das trifft zum Beispiel nicht auf geheime oder private Archive mit für die Öffentlichkeit unbekanntem Beständen zu (Schenk 2014, 57-60).

Im journalistischen Bereich bieten mittlerweile zahlreiche deutsche Tages- und Wochenzeitungen wie *Der Spiegel*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *Süddeutsche Zeitung* eine Archiv-Funktion auf ihren Webseiten an. Diese dienen als Nachschlagewerk für Artikel oder Ausgaben. Während Wochenzeitungen wie *Der Spiegel* oder *Die Zeit* sämtliche Ausgaben in einem digitalen Archiv zur Verfügung stellen, ist die digitale Recherche bei Tageszeitungen zeitlich begrenzt. Beispielsweise verweist die *Süddeutsche Zeitung* bei veröffentlichten Artikeln vor 1992 auf die öffentlichen Landes- oder Staatsbibliotheken und den dortigen Bestand (N.N. 2021d). Die Nutzung dieser Archive ist selten kostenfrei wie bei *Der Spiegel*, sondern eher mit einem Abonnement verbunden wie bei *Die Zeit* oder an spezifische Konditionen geknüpft wie bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* oder der *Süddeutschen Zeitung*.

Im Bereich des Pop-Musik-Journalismus bietet beispielsweise der Verlag Piranha Media Abonnent*innen einen Zugriff auf die Online-Heftarchive von *Spex*, *Groove* und *Juice*. So ist zum Beispiel das „Online-Archiv mit allen Ausgaben“ von *Groove* mit einem Online-Abo von groove.de verknüpft (N.N. 2021e). Zudem sammelt der Verlag unter der Adresse sounds.de die Heft-Archive zu *Spex*, *Groove*, *Classic Rock* und *Juice*. Der Zugriff ist hier ebenfalls mit einem Online-Abo des jeweiligen Titels verbunden (N.N. 2021f).

Diese digitalen Archiv-Angebote der Verlage zeugen jedoch davon, dass der Archivbegriff im Zuge der Digitalisierung einem Bedeutungswandel unterliegt. Zum einen kann das Internet als globales Datennetz und Datenarchiv verstanden werden. Zum anderen ermöglicht digitale Technik das Hervorbringen von neuen Archivstrukturen. So konstatiert Dietmar Schenk, dass der Begriff in einer digitalen Welt zunehmend zur Bezeichnung allgemeiner Prozesse der Speicherung und Übertragung von Information verwendet wird, wodurch eine Archiv-Metaphorik entstanden sei:

„Die Attraktivität des Wortes ‚Archiv‘ befördert einen ungenauen Sprachgebrauch. In gewisser Weise konkurriert es heute mit dem herkömmlichen, als Modewort ein wenig in die Jahre gekommenen und abgenutzten Oberbegriff ‚Information‘ [...]“ (Schenk 2013, 26).

Zudem werfe der Besitz und die Verfügung über Daten, also die Kontrolle darüber, Fragen zur Informationsmacht auf: „In Systemen digitaler Datenverarbeitung sind [...] die Faktoren Macht, Technik und Organisation tatsächlich aufs Engste miteinander verknüpft [...]“ (ebd., 27).

Diese Verfügungsmacht von Daten ebenso wie die „Metaphorisierung“ des Archivbegriffs zeigt sich an den angeführten Archivfunktionen der Tages- und Wochenzeitungen oder auch an Streaming-Diensten für Musik und Film, wo zwar kein Archivbegriff verwendet wird, jedoch der enorme Umfang des Katalogs verfügbarer Titel in den Vordergrund gestellt wird. Die Datenmacht wird zudem unterstrichen, weil der Zugang zu diesen Katalogen oftmals nicht kostenfrei ist. Darüber hinaus findet kein für ein Archiv typisches „Ausmisten und Wegwerfen“ (Assmann 1999, 345) statt. An diese Stelle tritt eher eine komplexe und undurchsichtige Dynamik von Sichtbar- und Nicht-Sichtbarkeit.

Spiele von Beziehungen zwischen Autor*innen

In diesem Kontext erscheint das Ziel eines Archivs auf waahr.de nur vordergründig ein Schwerpunkt zu sein. Es werden insbesondere die Position der Autor*innen in den Fokus gerückt, deren Arbeits- und Berufsfeld einem Wandel unterliegt, wie diesen auch Thomas Venker beschreibt und auch Tanja Godlewsky für das Feld Design deutlich macht. Betont wird das in dem selbst formulierten Anspruch neben bereits Publizierten zum einen auch Unveröffentlichtes zeigen zu wollen und zum anderen Texte vorzugsweise in der Autorenfassung publizieren zu wollen.

Waahr versucht folglich eine Verknüpfung von Autor*innen, deren Namen in einen vagen strukturellen Zusammenhang gestellt werden – hier mit der Chiffre des literarischen Journalismus – und somit in eine kulturelle Beziehung zueinander gesetzt und aufgewertet werden. Das geschieht durch das Nebeneinander von gegenwärtigen Autor*innen und historisch bedeutsamen Akteur*innen des deutschsprachigen Literaturbetriebs wie Heinrich von Kleist oder Irmgard Keun. Den Aspekt der Aufwertung hat Anne Waak bereits 2013 deutlich gemacht: „Zum anderen geht es darum, den Autoren-Journalismus retrospektiv und damit hoffentlich auch für die Zukunft zu stärken“ (Balzer 2013).

Wenn in Bezug auf Michel Foucault ein Archiv weder die Summe aller Texte noch die Einrichtungen ist, sondern als „Spiel von Beziehungen‘ zwischen ‚gesagten Dingen‘ einerseits sowie ‚Aussagemöglichkeiten und -unmöglichkeiten‘ andererseits“ (Foucault 1988, 187) erscheint, verweist Waahr somit auf die Machtposition bestehenden Archiv- und Verlagsstrukturen – und insbesondere auf die Dominanz wirtschaftlich orientierter Publikations- und (wenn überhaupt) Archivierungsorte und auf die Verfügungsmacht der Verlagshäuser über Autor*in und Text.

Gesamt-Fazit und Ausblick

Für die einzelnen Fallstudien lässt sich zusammenfassen, dass Thomas Venker zunächst auf der Seite der Produktion und Distribution das Feld des Popmusikjournalismus als kultiviertes soziales Biotop mit sehr speziellen Rahmenbedingungen beschreibt, in dem Coolness-Zuschreibungen über den ökonomischen Aspekten stehen. Er macht zudem einen umfassenden Transformationsprozess ab Mitte der Nullerjahre aus, wodurch der wirtschaftliche Druck nun zum bestimmenden Faktor wird. Trotz einer mittlerweile breit gefächerten Medienlandschaft für (sub)kulturelle Themen, stehen sich musikjournalistischer Duktus und Qualitätsniveau der Ökonomie gegenüber, wodurch er für einen differenzierten Paradigmenwechsel der Medienpolitik plädiert.

Tanja Godlewsky unterstreicht diese Transformation durch die sich ebenfalls veränderte Rolle der Designer*innen im Kontext von Popmusikzeitschriften. Neben einer Vermehrung von Gestaltungsaufgaben abseits eines gedruckten Heftes durch u.a. Webseiten, Inhalte für mobile Systeme oder Videos stellt sie die sich entwickelnde Vereinfachung von Designsystemen heraus, die Nutzer*innen ohne große Vorkenntnisse anwenden können. Hinzu kommt der nicht zu überschätzende Einfluss der sozialen Medien dank der Etablierung des mobilen Internets zeitgleich mit dem Aufstieg des Smartphones und dessen Apps. Aufgrund zunehmender Standardisierungen und einer D.I.Y.-Kultur stellt sie Design als zwingend notwendig professionelle Kompetenz heraus für eine übergreifende Lösung zur Entwicklung neuer musikjournalistischer Räume, Finanzierungsmodelle und Produkte.

Das Bedürfnis nach einer Wert- und Qualitätssteigerung konstatiert abschließend auch Stefanie Roenneke am Beispiel des digitalen Textarchivs Waahr, womit ökonomisierte Veröffentlichungs- und Archivierungsmodelle von Verlagen hinterfragt werden. Waahr bietet zwar keine neuen Finanzierungs- oder wirklich innovativen Veröffentlichungsmodelle, sondern fokussiert vielmehr auf die öffentliche Wahrnehmung von Autor*innen und ihrer Arbeit, wodurch die – auch von Thomas Venker hervorgehobene – Positionierung innerhalb einer Gruppe von Akteur*innen ebenso wieder von Bedeutung ist wie die selbst vorgenommene Beziehungssetzung innerhalb bestimmter Pop-Schreibweisen – hier des literarischen Journalismus.

Wir können alles in allem festhalten: Auf allen Ebenen des popmusikalischen Kommunikationsprozesses in den vorgestellten Fallstudien lassen sich offenbar fundamentale und miteinander zusammenhängende Transformationen beobachten und eben nicht nur punktuelle Veränderungen oder Brüche. Popmusikjournalismuskulturen befinden sich im mittlerweile postdigitalen Zeitalter an der Schnittstelle von Journalismus, Literatur, Gestaltung und Werbung und zwischen Amateurismus, D.I.Y., prekärem Trendsetting, Kommerzialisierung und Professionalisierung. Ihre Akteur*innen entwickeln sich offenbar vom (prekären) Besser- und Schnellerwissenden und Gatekeeper zum einordnenden und unabhängigen „Gatecurator“ als Allrounder in Service, Reflexion und Distribution. Insofern wird auch der Popmusikjournalismus transformiert, verschoben werden sollte er gesellschaftlich als essenzieller möglichst unabhängiger Beobachter – nämlich (zurück) ins Zentrum der Popmusikkulturen. Bleibt dieser doch höchstselbst ein zentraler, immer wieder umkämpfter und auch fehl genutzter und missdeuteter gesellschaftlicher Beobachter und Teilnehmer gleichermaßen – auch und erst recht in Popmusikkulturen:

„In the world of journalism, conscientious effort has grown more substantial and sophisticated around the world, and in liberal societies, under threat though they are, journalism has increasingly achieved the power to withstand both market forces and malignant politicians. Journalism matters in this complicated world – and as it is something that matters you can sign your name to it and make a difference.“ (Schudson 2020, 115-116)

Methodisch-methodologisch selbstkritisch soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass diese erste schriftliche Annäherung in Form von drei Fallstudien aus den Feldern/Ebenen und die gemeinsame Rahmung noch sehr starke einzelne Perspektiven und Schreibweisen aufweisen, hier noch eher ein additives, denn das angestrebte integrative Verfahren betrieben wurde. Dieses gilt es in gemeinsamen weiteren Studien unbedingt zu erreichen, um diesen vor allem für junge Akteur*innen faszinierenden popmusikkulturellen Bereich des Journalismus bzw. der Journalisten genauer und nachhaltiger zu analysieren und auch zu begleiten und damit durchaus bewusst vorsichtig und naiv an Pops ureigene Hoffnung in Form des eingangs zitierten Songs von Tocotronic anzuschließen und die Klage des britischen Literaturtheoretikers Terry Eagleton (freilich mit ihm zusammen) produktiv zu wenden:

„Dem Begriff [Hoffnung, C.J.] scheint eine unverbesserliche Naivität innezuwohnen, demgegenüber Missmut und Skepsis von einer gewissen Reife zu zeugen scheinen. Hoffnung suggeriert eine zaghafte, fast ängstliche Erwartung, einen schwachen Abklatsch robuster Zuversicht. In neuerer Zeit hat sie fast eine genauso schlechte Presse wie die Nostalgie, die mehr oder minder ihr Gegenteil ist.“ (Eagleton 2016, 74)

Quellenverzeichnis

- Anastasiadis, Mario. 2019. *Social-Pop Media. Zur Mediatisierung von Popmusik und digitaler Musikpraxis in sozialen Medien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Balzer, Anne-Sophie. 2013. „Was ist wahr?“ *Zeit Online*, 2. März 2013. Zugriff am 31. August 2021. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-08/waahr-literatur-archiv>.
- Bärtels, Gabriele. 2007. „Schreiben macht arm.“ *Zeit Online*, 31. Oktober 2007. Zugriff am 31. August 2021. <https://www.zeit.de/2007/45/C-Freie-Journalistin>.
- Baßler, Moritz. 2002. *Der deutsche Pop-Roman: die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck.
- Baßler, Moritz. 2009. „Der Freund. Zur Poetik und Semiotik des Dandyismus am Beginn des 21. Jahrhunderts.“ In *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*, herausgegeben von Alexandra Tacke, 199-217. Köln: Böhlau.
- Bessing, Joachim. 2020. „Tagebücher 2016-2020.“ *Wahr*. Zugriff am 31. August 2021. <https://www.wahr.de/texte/tageb%C3%BCher-2016-2020>.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Schriften zu Politik & Kultur 1. Hamburg: VSA-Verlag.
- Bunz, Mercedes. 2006a. „Diskurse, die uns begleitet haben. Popdiskurs, Theorie und die Mutation des Werkzeugkastens.“ *De:Bug. Magazin für elektronische Lebensaspekte* 100 (3): 74.
- Bunz, Mercedes. 2006b. „Instabil. Musik und Digitalität als Momente der Verschiebung.“ In *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, herausgegeben von Christoph Jacke, Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt, 271-281. Bielefeld: transcript.

- Bunz, Mercedes. 2008. „Für eine neue Poesie der Neugier. Das Web verändert den Journalismus.“ In *Webwissenschaft – Eine Einführung*, herausgegeben von Konrad Scherfer, 170-180. Münster u.a.: LIT.
- Bunz, Mercedes. 2012. *Die stille Revolution. Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burkhalter, Thomas, Christoph Jacke und Sandra Passaro. 2012. „Das Stück ‚Wanabni‘ der Palästinenserin Kamilya Jubran und des Schweizers Werner Hasler im multilokalen Hörtest. Eine multiperspektivische Analyse.“ In *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung 38), herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps, 227-256. Bielefeld: transcript.
- Buschow, Christopher. 2018. *Die Neuordnung des Journalismus. Eine Studie zur Gründung neuer Medienorganisationen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Buschow, Christopher. 2021. „Warum die Bundespresseförderung ihre Ziele verfehlen wird – und wie es besser gehen könnte.“ *meta – Das Magazin für Journalismus und Wissenschaft*, 24. Januar 2021. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.meta-magazin.org/2021/01/24/warum-die-bundespressefoerderung-ihre-ziele-verfehlen-wird-und-wie-es-besser-gehen-koennte/>.
- Dax, Max. 2021. „Vom Schreiben über die Musik.“ *Kunstforum International*, Band 272 (Jan.-Feb. 2021): This is Not a Love Song. Zum Verhältnis von Kunst und Musik. S. 122- 129.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Doehring, André. 2011. *Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popjournalismus*. Bielefeld: transcript.
- Doehring, André. 2014. „Popmusikjournalismus.“ In *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, herausgegeben von Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer, 103-112. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dücker, Ronald. 2020. „Verlage am Abgrund.“ *Zeit Online*, 25. März 2020. Zugriff am 31. August 2021. <https://www.zeit.de/2020/14/buchbranche-buchhaendler-verlage-krise-coronavirus/komplettansicht>.
- Eagleton, Terry. 2016. *Hoffnungsvoll, aber nicht optimistisch*. Berlin: Ullstein.
- Eber, Oliver et al. 2020. „Freischreiber-Honorarreport 2020: Schwerpunkt Lokaljournalismus (Print).“ *Freischreiber*, Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.wasjournalistenverdiehen.de/static/honoradar/artikel/freischreiberreport-2020.php>.
- Erlhoff, Michael. 2013. *Theorie des Designs*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Fischer, Karin. 2014. „Rendite kann nicht einziges Verlagskriterium sein.“ *Deutschlandfunk*, 21. März 2014. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.deutschlandfunk.de/kongress-literatur-digital-rendite-kann-nicht-einziges-100.html>.
- Foucault, Michel. 1998. *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Franz, Eckhart G. 1999. *Einführung in die Archivkunde*. 5., aktualisierte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Friedrich, Thomas. 2020. „Die Transformation des Designs durch sachferne Kriterien.“ In *Philosophie des Designs* (Schriftenreihe des Weißendorf-Instituts zur Architektur und Designtheorie), herausgegeben von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg, 340-361. Bielefeld: transcript.
- Frith, Simon. 2019. „Writing about Popular Music.“ In *The Cambridge History of Music Criticism*, herausgegeben von Christopher Dingle, 502-526. Cambridge: Cambridge University Press.

- Geer, Nadja. 2012. *Sophistication – Zwischen Denkstil und Pose*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hecken, Thomas. 2013. „Hinweis auf Popkultur-Magazine: waahr.de.“ *Pop-Zeitschrift.de*, 12. August 2013. Zugriff am 31. August 2021. <https://pop-zeitschrift.de/2013/08/12/hinweis-auf-popkultur-magazine-waahr-devon-thomas-hecken12-8-2013/>.
- Hinz, Ralf. 1998. *Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Honer, Anne. 1989. „Einige Probleme lebensweltlicher Ethnographie. Zur Methodologie und Methodik einer interpretativen Sozialforschung.“ *Zeitschrift für Soziologie* 18 (4): 297-312.
- Inglis, Ian, Hrsg. 2010. *Music Journalism. Themenschwerpunkt Popular Music and Society* 33 (4).
- Jacke, Christoph, Martin James und Ed Montano, Hrsg. 2014. *Music Journalism, IASPM Journal* 4 (2). Zugriff am 30. November 2021. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/issue/view/57.
- Jacke, Christoph. 2005. „Zwischen Faszination und Exploitation. Pop(musik)journalismus als Forschungsdesiderat.“ In *Popjournalismus*, herausgegeben von Jochen Bonz, Michael Büscher und Johannes Springer, 49-65. Mainz: Ventil.
- Jacke, Christoph. 2014. „Alright or Not? The Kids Have Grown up. Reflexion zwischen Pop, Journalismus und Wissenschaft in Spex.“ In *Gravitationsfeld POP. Was kann Pop? Was will Popkulturwirtschaft? Konstellationen in Berlin und anderswo*, herausgegeben von Uwe Breitenborn, Thomas Düllo und Sören Birke, 201-219. Bielefeld: transcript.
- Jacke, Christoph. 2021. „„Deutsche‘ Pop-Rezeption – zwischen journalistischen Trivialitäten und nationalen Eigenarten?“ In *Gehört „deutsche“ Popmusik ins Museum? Materialien zu und von der Fünften Pop-Dekadentagung*, herausgegeben von Rainer Jogschies, 167-202. Hamburg: Nachttischbuch.
- Jacke, Christoph und Beate Flath, Hrsg. 2017. *Fakt - Fake - Pop. Kulturelle Dynamiken, Spiele und Brüche. Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 32 (4). Zugriff am 30. November 2021. <https://medienundzeit.at/wp-content/uploads/2019/03/MZ-K-2017-4-KU.pdf>.
- Jacke, Christoph und Sandra Passaro. 2011. „„Pop Will Eat Itself. Will Pop Eat Itself?‘ Aktuelle Entwicklungen der transnationalen Popmusikindustrien. Eine Expert_innenbefragung.“ In *„They Say I’m Different...“*. *Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, herausgegeben von Rosa Reitsamer und Wolfgang Fichna, 94-115. Wien: Löcker.
- Jacke, Christoph und Sandra Passaro. 2014. „The Reassessment of all Values. The Significance of New Technologies and Virtual/Real Space in the Trans-National German Pop Music Industries.“ In *Poor, But Sexy. Reflections on Berlin Scenes*, herausgegeben von Geoff Stahl, 59-82. Bern: Peter Lang.
- Jakob, Katharina et al. 2019. „Freischreiber-Report 2019: Wer verdient was?“ *Freischreiber*, Zugriff am 31. August 2021. <https://www.wasjournalistenverdienen.de/static/honoradar/artikel/freischreiberreport-2019.html>.
- Jones, Steve, Hrsg. 2008. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kedves, Jan. 2018a. „Das Internet, es scheint an allem Schuld zu sein.“ *Süddeutsche Zeitung*. 15. Oktober 2018. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.sueddeutsche.de/medien/musikmagazine-das-internet-es-scheint-an-allem-schuld-zu-sein-1.4171052?reduced=true>.
- Kedves, Jan. 2018b. „Der rechte Flüüügel.“ *Süddeutsche Zeitung*. 12. Oktober 2018. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/pop-und-politik-der-rechte-flueueuegel-1.4165794>.

- Kelly, Kim. 2016. „A Brief History of American Payola.“ *Vice*. 14. Februar 2016. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.vice.com/en/article/64y8y9/a-brief-history-of-american-payola>.
- Krotz, Friedrich. 2007. *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS.
- Krüger, Uwe. 2017. „Über das Vertrauensproblem des Mainstream-Journalismus.“ *merz. medien + erziehung. Zeitschrift für Medienpädagogik* 61 (2): 13-20.
- Lange, Bastian. 2013. „Journalisten in der Musikwirtschaft. De-Professionalisierung durch Algorithmen?“ In *Akustisches Kapital. Wertschöpfung in der Musikwirtschaft*, herausgegeben von Hans-Joachim Bürkner und Elke Schüßler, 191-212. Bielefeld: transcript.
- Lindberg, Ulf, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen und Hans Weisethaunet. 2005. *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. New York u.a.: Peter Lang.
- Lünenborg, Margreth. 2007. „Unterhaltung als Journalismus – Journalismus als Unterhaltung. Theoretische Überlegungen zur Überwindung einer unangemessenen Dichotomie.“ In *Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde*, herausgegeben von Armin Scholl, Rudi Renger und Bernd Blöbaum, 67-85. Wiesbaden: VS.
- Muncey, Tessa. 2010. *Creating Autoethnographies*. London u.a.: Sage.
- N.N. 2020. „Zweiter Nachtrag zum Bundeshaushalt 2020, Anlage 3, zur Kabinettsvorlage BMF II A 1 - H 1120/20/10010.“ Bundesfinanzministerium. Zugriff am 21. Dezember 2021. https://www.bundesfinanzministerium.de/Content/DE/Gesetzestexte/Gesetze_Gesetzesvorhaben/Abteilungen/Abteilung_II/19_Legislaturperiode/2020-06-16-Zweites-Nachtragshaushaltsgesetz2020/2-Regierungsentwurf.pdf?__blob=publicationFile&v=2.
- N.N. 2021a. „dasarchiv.spex.de.“ *Web.Archiv*, Zugriff am 31. August 2021. <https://web.archive.org/web/20130716050159/http://dasarchiv.spex.de/>.
- N.N. 2021b. „Über uns.“ *waahr*, Zugriff am 31. August 2021. <https://www.waahr.de/seiten/%C3%BCber-uns>.
- N.N. 2021c. „Urhebergesetz.“ *DeJure*, Zugriff am 31. August 2021. <https://dejure.org/gesetze/UrhG/38.html>.
- N.N. 2021d. „FAQ.“ *SZ Archiv*, Zugriff am 31. August 2021. <https://www.sz-archiv.de/diz-muenchen/faq>.
- N.N. 2021e. „Online-Abo.“ *Groove*, zuletzt angesehen. Zugriff am 31. August 2021. <https://groove.de/online-abo/>.
- N.N. 2021f. *Sounds*, Zugriff am 31. August 2021. <https://sounds.de/>.
- N.N. 2021g. „Förderung der digitalen Transformation des Verlagswesens.“ Bundesrechnungshof. Zugriff am 22. Dezember 2021. <https://www.bundesrechnungshof.de/de/veroeffentlichungen/produkte/beratungsberichte/2021/foerderung-der-digitalen-transformation-des-verlagswesens>.
- Neuberger, Christoph. 2010. „„Jetzt‘ ist Trumpf. Beschleunigungstendenzen im Internetjournalismus.“ In *End-Zeit-Kommunikation. Diskurse der Temporalität*, herausgegeben von Joachim Westerbarkey, 203-223. Münster u.a.: LIT.
- Niermann, Ingo. 2012. „Was ist Waahr?“. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Niermann, Ingo. n.d. *Unwirtlichkeit//: Zur Situation des Journalismus in den deutschen Städten*.
- O'Reilly, Karen. 2009. *Key Concepts in Ethnography*. London u.a.: Sage.

- Otte, Gunnar und Matthias Lehmann. 2019. „Zwischen Unterhaltung, Authentizität und Kunst. Diskurse und Qualitätskriterien der Rock- und Popmusikkritik in Deutschland im historischen Wandel.“ In *„Zeiten des Aufbruchs“ – Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*, herausgegeben von Dominik Schrage, Holger Schwetter und Anne-Kathrin Hoklas, 249-283. Wiesbaden: Springer VS.
- Passaro, Sandra, Daniel ‚Meteo‘ Peters und Christoph Jacke. 2016. „The Berlin Sound of Techno. Begehungen von Klängen und Szenen.“ In *Atmosphären des Populären II. Perspektiven, Projekte, Protokolle, Performances, Personen, Posen* (Beiträge zur Erkundung medienästhetischer Phänomene), herausgegeben von Ulrich Wunsch, 85-99. Berlin: Uni-Edition.
- Pop-Archiv. 2021. „Über das Pop-Archiv.“ WWU Münster. Zugriff am 31. August 2021. <https://www.uni-muenster.de/Kulturpoetik/medienarchive/pop-archiv/ueberdaspop-archiv.html>.
- Reus, Gunter. 2008. „Musikjournalismus – Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung.“ In *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, herausgegeben von Stefan Weinacht und Helmut Scherer, 85-102. Wiesbaden: Springer VS.
- Reus, Gunter. 2009. „Musikjournalismus in der Zeitung.“ In *Handbuch Musik und Medien*, herausgegeben von Holger Schramm, 299-327. Konstanz: UVK.
- Reus, Gunter und Teresa K. Naab. 2014. „Verhalten optimistisch. Wie Musikjournalistinnen und Musikjournalisten ihre Arbeit, ihr Publikum und ihre Zukunft sehen – eine Bestandsaufnahme.“ *Publizistik* 59 (2): 107-133.
- Schäfer, Benjamin. 2011. „Popkritik und Popkanon. Möglichkeiten und Probleme der Erforschung von Musikjournalismus als kanonbildender Instanz der Popkultur.“ In *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*, herausgegeben von Christoph Jacke, Jens Ruchatz und Martin Zierold, 165-184. Münster u.a.: LIT.
- Schenk, Dietmar. 2013. „‚Archivmacht‘ und geschichtliche Wahrheit.“ In *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft* (Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein, Band 104), herausgegeben von Rainer Hering und Dietmar Schenk, 21-43. Hamburg: University Press.
- Schenk, Dietmar. 2014. *Kleine Theorie des Archivs*. 2., überarbeitete Auflage, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schmidt, Malte G. 2017. „Back to the Future. (Popmusik-)Journalismus im neuen faktischen Zeitalter.“ *Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 32 (4): 34-47.
- Schmidt, Malte G. 2021. *Systemvertrauen und Journalismus im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript.
- Schröter, Jens. 2021. „‚Künstliche Intelligenz‘ und die Frage nach der künstlerischen Autor*innenschaft.“ *Kunstforum International*. Band 278 (Nov.-Dez. 2021): Kann KI Kunst? AI ART: Neue Positionen und technische Ästhetiken, 98-107.
- Schudson, Michael. 2020. *Journalism. Why It Matters*. Cambridge/Medford: Polity.
- Sezgin, Hilal. 2009. „Arm, ärmer, Autor.“ *taz.de*, 27. Februar 2009. Zugriff am 31. August 2021. <https://taz.de/Debatte-Freie-Journalisten/!5167086/>.
- Sorkin, Andrew Ross. 2008. „Lehman Files for Bankruptcy; Merrill Is Sold.“ *New York Times*, 14. September 2008. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://www.nytimes.com/2008/09/15/business/15lehman.html>.
- Sterz, Christoph und Borgers, Michael. 2020. „Millionenhilfen für Verlage. Deutschland steigt in die direkte Presseförderung ein.“ Deutschlandfunk. Zugriff am 01. Februar 2021. <https://www.deutschlandfunk.de/millionenhilfe-fuer-verlage-deutschland-steigt-in-die-100.html>.

- Venker, Thomas. 2015. „ICH BIN LIEBER ARM WIE EINE KIRCHENMAUS, BEVOR ICH MEINE PRINZIPIEN AUS DEM BLICK VERLIERE.“ *Kaput – Magazin für Insolvenz & Pop*, 25. März 2015. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://kaput-mag.com/stories-de/insolvenz-pop-gut-irmler/>.
- Venker, Thomas. 2015. „MAN KANN ALS BAND NICHT IMMER NUR DEM GELD NACHLAUFEN.“ *Kaput – Magazin für Insolvenz & Pop*, 25. Februar 2015. Zugriff am 21. Dezember 2021. <https://kaput-mag.com/stories-de/insolvenzpop-spilker/>.
- Waak, Anne. 2014. *Hartz IV und wir. Protokolle*. Berlin: Verlag Marienbad. E-Pub.
- Waak, Anne. 2017. „The Life Ghanatic I.“ *waahr*, Zugriff am 31. August 2021. <https://www.waahr.de/texte/life-ghanatic-i>.
- Warneken, Bernd Jürgen. 2006. *Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung*. Wien u.a.: Böhlau UTB.
- Weischenberg, Siegfried. 1992. *Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis*, Band 1: Mediensysteme, Medienethik, Medieninstitutionen. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Weischenberg, Siegfried. 1994. „Journalismus als soziales System.“ In *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, herausgegeben von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, 427-454. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Weischenberg, Siegfried. 1995. *Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis*, Band 2: Medientechnik, Medienfunktionen, Medienakteure. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Weischenberg, Siegfried. 2007. „Genial daneben. Warum Journalismus nicht (Gegen-)Teil von Unterhaltung ist.“ In *Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde*, herausgegeben von Armin Scholl, Rudi Renger und Bernd Blöbaum, 117-132. Wiesbaden: VS.
- Weischenberg, Siegfried, Maja Malik und Armin Scholl. 2006. *Die Souffleure der Mediengesellschaft. Report über die Journalisten in Deutschland*. Konstanz: UVK.

Tanja Godlewsky, Dipl.-Des., studierte Design an der Köln International School of Design und ist selbstständige Kreativdirektorin aus Köln und Expertin für Design und Popkultur. Sie setzt komplexe gestalterische Projekte in Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft um. Darüber hinaus diskutiert und erforscht sie die visuellen Inszenierungen von Pop-Musiker*innen, womit eine langjährige Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Gender Designs im (pop-)kulturellen Kontext einhergeht. Sie arbeitet seit vielen Jahren an verschiedenen Hochschulen für Gestaltung und Kunst, u.a. am Institut für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste oder an der Köln International School of Design.

Christoph Jacke, Dr., ist Professor für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik, Studiengangsleiter „Populäre Musik und Medien BA/MA“ sowie Stellv. Sprecher des Instituts Kunst – Musik – Textil an der Universität Paderborn, Chair des IASPM D-A-CH (2016-2021), Beirat des Instituts für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste und als freier Autor tätig gewesen für u.a. *Spex*, *Kaput*, *Frankfurter Rundschau*, *De:Bug*, *Intro*, *Testcard*, *Rolling Stone* und *Die Aufhebung*.

Stefanie Roenneke, Dr., ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Als Autorin setzt sie sich in wissenschaftlichen wie journalistischen Texten mit Literatur, Popkultur sowie zeitgenössischer Ästhetik auseinander. Neben zahlreichen Veröffentlichungen z.B. auf *Pop-Zeitschrift.de*,

Medien & Zeit oder in Spex ist 2017 ihr Buch *Camp als Konzept. Ästhetik, Popkultur, Queerness* erschienen. Zudem hat sie in Sammelbänden wie *Christian Krachts Weltliteratur* (De Gruyter 2018) und *Poetik der Oberfläche* (De Gruyter 2011) veröffentlicht. Neben Vorträgen und Moderationen lehrt sie seit über einer Dekade an Hochschulen.

Thomas Venker, M.A., ist Mitherausgeber und Co-Chefredakteur des *Kaput-Magazin für Insolvenz & Pop*. Bevor er 2014 Kaput gründete, war er 14 Jahre lang Chefredakteur des *Intro* Magazins. Er schreibt regelmäßig für ein Portfolio von Zeitschriften und Tageszeitungen, moderiert Panels und Symposien, unterhält das Kunst-Schallplatten-Label Edition Fieber und gehört zum kuratorischen Team der Monheim Triennale. Er lehrt Musikjournalismus und Künstler*innen-Marketing an mehreren deutschen Universitäten, unter anderem am Institut für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste, der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universität Paderborn. Zuletzt erschien *Talking to Americans* im Ventil Verlag, Mainz von ihm.

Abstract (Deutsch)

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem wissenschaftlich peripher behandelten, jedoch komplexen Bereich des Popmusikjournalismus. Es wird gefragt, inwiefern sich umfassendere soziale, wirtschaftliche, mediale, musikalische und (musik-)technologische Transformationen der Gesellschaft besonders in dem Bereich von Popmusikjournalismus, und zwar seiner Produktion, Gestaltung, Distribution und Archivierung, ablesen lassen. Neben einer popkultur-, medien- und kommunikationswissenschaftlichen Rahmung vereint der Beitrag drei Fallstudien mit eigenen Schreibweisen. Dieser multiperspektivische Ansatz dient dazu, in die Black Boxes des Popmusikjournalismus und seine zentralen Transformationen zu schauen und die Ebene des Designs integrieren zu können.

Abstract (English)

The article deals with the academically peripherally treated but complex field of pop music journalism. It asks to what extent broader social, economic, medial, musical, and (music-)technological transformations of society can be read, especially in pop music journalism, namely its production, design, distribution, and archiving. In addition to framing it in pop culture, media, and communication studies, the paper brings together three case studies with their modes of writing. This multi-perspective approach looks into the black boxes of pop music journalism and its major transformations and integrates the level of design.

Zitiervorschlag. Godlewsky, Tanja, Christoph Jacke, Stefanie Roenneke und Thomas Venker. 2022. „Hoffnung POP: Publizistisch-gestalterische Arbeits- und Lebensmodelle im postdigitalen Zeitalter unter Berücksichtigung der transformierenden Rahmenbedingungen. Drei beobachtend-teilnehmende Fallstudien vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Forschungsperspektive.“ In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, herausgegeben von Beate Flath, Christoph Jacke und Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online unter <http://www.vibes-theseries.org/godlewsky-jacke-roenneke-venker-hoffnung>.

Pop, Memories, Histories, and the Archives

Alan van Keeken

Socialism in the Wires? The Production of the Electronic Organ Vermona Formation 1 (1980)



Figure 1: The Vermona Formation 1, that the author bought from Ebay. Picture: Mario Brand 2020

Introduction

Musical instruments are materializations not just of music theory or culture, but also of production cultures. Be it little workshops or international businesses: Certain routines, values, internal power struggles, ecological effects and economic structures leave their marks on sound producing devices. In this article I want to conduct a case study to illustrate this relationship between the production sites routines and instrument building: The Vermona Formation 1 electronic organ, which was produced in the GDR (German Democratic Republik) and first put on the market in 1980. The instrument belonged to the last model series (including the Formation 2 and 3) based solely on analog sound production and failed to succeed with the target audiences, the west-oriented rock musicians of the GDR. A good documentation of the inner bureaucracy of the VEB (public-owned-enterprise, Volkseigener Betrieb) Klingenthaler Harmonikawerke (henceforth called VEB KHW) allows us to reexamine the way, from sketches to the final product and its reception. These documents from the state archive of the federal state Saxony in Chemnitz present the seldom possibility to study the process of musical instrument design that in other (mostly western) cases were lost or are not accessible to the public. Listening to the sound and looking into the circuitry makes it possible to discover the inscriptions of production culture that reach down to the core of sound generation. They tell a story of ambition, disappointment, and the limitations of the early 1980s GDR (musical instrument) economy.

First, I will contextualize my research as part of the project “Musical objects of popular culture” and present the methodological tool of our subproject “generators of sound”, the socio-technical artifact analysis. In this context I especially discuss the term production culture and user design as theoretical concepts to investigate instruments of popular culture. In our project, this term was applied to tackle apparatuses connected to musical styles like Schlager, Rock, Pop and Muzak but not including classical or experimental music. In the following part I shortly introduce the instrument and its musical and technical features and contextualize it in the international “instrumentscape” (Dawe 2010, 41 ff.) of electronic/combo organs. This description is based on a model that I bought in the year 2020 from an online thrift shop (s. Fig. 1. Cover Picture). After a brief contextualization of the production of electronic music instruments I detail the path from concept to production of the Formation series, focusing on the Formation 1 and its technological and design template, the Formation 2. The article closes with the reception of the instrument as it was documented in internal papers and published in the music press.

This paper presents one of the first scientific works on the production of electronic instruments in the GDR and especially at the VEB KHW, which has been covered so far only in German language journalistic articles (Hofmann, February 20, 1999) and publications (Hofmann 2014) as well as radio features (Schimke 2009) and [websites](#) (Würker and Würker 2017). While there has been numerous works on the craftsmanship and artifacts of the *Musikwinkel* – just recently about one of Europe’s greatest guitar manufacturers of the Cold War era (Fröhlich and Gerberens 2020) – most research concentrates on traditional instruments like violins and brass instruments (Weller 2018, 217). This research is carried out with great passion under the wings of the local Musikinstrumentenmuseum in Markneukirchen.

Socio-technical Artifact Analysis and Production Culture

My investigation of the Vermona Formation 1 was part of the project “Musical objects of popular culture”, funded by the German federal ministry of education and research (Bundesministerium für Bildung und Forschung, BMBF), initiated in 2018 (Jost and Pfeleiderer 2019). The project’s goal was to uncover social and technological trajectories of music technologies in Germany from 1945 until today. It covered three object groups: listening devices (radio, CD-player, loudspeakers), storage media (CD, phonograph record, cassette) and finally the tools of music production like musical instruments, mixing desks and microphones. In the respective project divisions, we selected seven to eight specific objects - each spanning different genre, times and uses (professional/amateur) - and created so-called object dossiers. These were always structured alike, starting with a thorough description, followed by a look into the context of its production and finally examining its use in everyday or professional music making. These object dossiers have been published in the German language in the volume *Audiowelten* (Burkhart et al. 2022) and also contain an extensive article on the Formation 1. This article on hand is based on the same research but also explains some methodological background and tries to connect elements of the case study to questions of production culture and its influence on (industrial) musical instrument design.

Methodologically, the project groups had to develop individual approaches according to the peculiarities of the respective object groups. My paper focuses on the socio-technical artifact analysis that was especially designed for objects of music production. It is based on a struc-

tured qualitative approach developed by Ulrike Froschauer and Manfred Lueger: They propose a step-by-step procedure to dissect the different roles objects play in organizations or social relations and uncover the meaning that is constructed around its material and functional affordances (Froschauer and Lueger 2016; Lueger and Froschauer 2018). We streamlined their five steps to the above three and – as suggested by the authors – adjusted the artifact analysis according to our field of interest. That meant to strengthen the agential position of materiality and technology in our understanding of musical objects, balancing the mostly social-constructivist approach of the original artifact analysis. Also, we looked into the additional dimensions of the objects sound and interface design as important dimensions of musical instruments.

Here, I want to put the spotlight on the second part of our dossier format, which investigates production cultures. The production culture perspective looks at the production side of cultural goods (music, movies, films, novels, television series) and conceptualizes its success or failure as a result of (at least) six interconnected facets: “These include technology, law and regulation, industry structure, organization structure, occupational career, and market.” (Peterson and Anand 2004, 313). These facets influence the aesthetic appearance of the respective goods, they restrict certain developments while making others possible. The term originates in organization studies and was further developed in sociology, most prominently by Richard A. Peterson and Paul DiMaggio’s studies on music industry.

While the approach has mainly been applied to popular media, its principal shift of focus from reception to the production can also enrich the research into the development and success of musical instruments such as the Vermona Formation 1. In the case of material goods however, it helped to constrict the notion of production of culture perspective to the process and conditions of design, production, and the parties concerned, be it workers, designers, administrative instances or the material itself. For this we found the concept of the “user de-sign” (Akrich 1992) to be compatible. Just like in production of culture research (Nathaus 2014) it tries to conceptualize the gap between production and consumption that results from the designer or firm not having direct access to the future user’s needs. This results in the necessary (social) construction of the future user in the process of designing. Though this process can be supported by market research, focus groups, or users directly involved in the construction process, this demand side stays a black box that must be filled conceptually on the side of the production.

In this conceptualization the designers, inventors and engineers’ values, stereotypes and professional ethos all come to shape the final products aesthetic and functionality (as a kind of the above-mentioned facet on the microlevel). Sometimes they even – without mediation – set themselves as standard, what is discussed as the so-called I-Methodology (Oudshoorn, Rommes, and Stienstra 2004). These inner motivations, in some cases labeled e. g. as cultural imperatives (see Schiffer 1993) often help to set in motion new technologies in the first place. At the same time facets like the state of technology as well as the access to certain primary products or materials get to shape the design of the final product. This aspect is especially relevant under conditions of the cold-war era, the times of the Vermona Formation 1. This era knew two – though partially connected – economic spheres competing and shielding themselves from each other, especially in regard to dual use technology that could be applied to rockets as well as electronic organs. But before we go into the details of the production, let us start with the design and makeup of our artifact, the Formation 1.

The Formation 1 – Interface, Design, and Sound (Generation)

The Vermona Formation 1 belongs to the typical electronic organs, that populated rock and pop stages on from the 1960s known as “combo organs” (Carson 1996, 32). Its 61 plastic keys manual is encased in a housing of metal topped with a wooden shelf. This main module is sitting in a case of sturdy plastic, which can be closed for transportation. The control panel holds four drawbars and one effect section grouped around a mixing control. The different sections are differentiated through a color scheme; grey for example marks the bass section, which is also mirrored in the grey keys of the left two octaves of the keyboard. The instrument is attached to a robust stand of black metal, which displays the brand’s name Vermona on a stabilizing center brace. Like most electronic instruments of this era, it must be connected to an amplifier and loudspeaker (via jack plug, which hints at the standardization of this format transcending the Iron Curtain) (see Fig. 2) to produce sound. Via a separate black foot pedal in a plastic case the overall loudness can be adjusted.



Figure 2: The backside of the instrument with the power supply and the jack plug. Picture Mario Brand 2020

The Formation 1 main interface, especially the control panel, is designed after the pipe organs disposition, so that the player has the choice between different stops that can be opened or closed to change the resulting sound. Through the switches it is possible to adjust the share of each stop precisely and stepless (see Fig. 3). Each of these switches is named after standard organ stops virtually referencing the foot length of the pipes of a pipe organ. In electronic organs this simply means that if for example a 16’ stop is activated, a tone will occur that is one octave lower than the actual key depressed (with 8’ being the stop for the actual, notated tone). The principal two section consist of six stops ranging from 16’ (one octave lower) to 1 3/5’ (two octaves and a third higher). If one stop of the bass section (flutes 1) is turned up, the keyboard is split into two sections whose sound can be adjusted independently. When the bass section is turned down all the way, all other sections can be played across the whole keyboard. To deliver a simulation of the attack of key instruments, a third section named percussion is included, adding a more noise like click with a weak pitch. Three additional, single voices named clarinet, oboe, and nasal form a final section labeled “solo”.

The sound generation is modelled after the Hammond organ, a fact that is not just referenced in the manual and advertisement but also discussed throughout the planning process of the new model series. The sinus tones of the main sections (each with a different pitch according to the respective stops) add up to an organ-like hovering sound (listen to [sound example 1](#) & [sound example 2](#)). The basis of its sound generator is a top octave synthesizer (see Fig. 4) as they were used in most of the cheaper combo organ models from the middle of the 1970s. It is a miniaturized version of the older transistor based sound generation design that needed multi-

ple main oscillators. The high frequency (about 2 megahertz) of an oscillator clock goes into the integrated circuit and is split up into the 12 semitones of the chromatic, equal tempered scale. These then can be further divided by so called frequency dividers, also called divide-by-two chips to produce all the needed tones for the many stops of the instrument that sound at the same time. (see Duane 1999, n. p.). The Formation 1 exclusively uses US-American products, the MM5555 and the MM5556 from National Semi Conductor as well as the more advanced MK 50 240 C from Mostek. To produce more harsh timbres of the respective instruments, the “solo section” utilizes additional square and rectangle waves and filter circuits. The picture of the sound generation system showcases the miniaturizing effect of the new design, if it is compared to the inner life of e. g. the famous Vox organ of the 1960s (see Fig. 5).

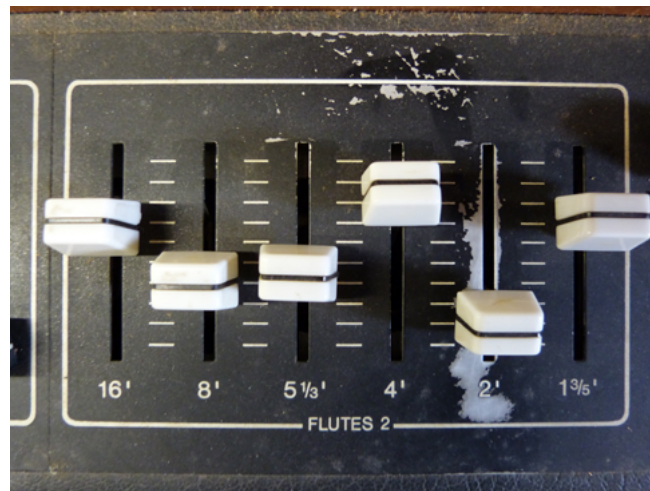


Figure 3: Detail of the stops section from another, rather intensively used Formation 1, showing drastic wear at the seemingly most adjusted 8' Stop. Picture: Laura Niebling 2020

The left side of the interface houses the effect section. It consists of a phasing effect, a low pass filter (“soft”), a (spring)reverb, and the adjustment of the percussion. The phasing effect can be applied to each section individually. Also, some parameters of the phasing motion can be adjusted stepless, namely the speed of the phase oscillation, the intensity, and the feedback, which makes possible a great range of settings.

The Production of Electronic Musical instruments in the *Musikwinkel* and the Prehistory of the Formation 1

The commercial production of electronic musical instruments in the GDR started with a sensation: A joint venture of private and state-owned firms presented one of the first fully electronic keyboard instruments of Germany, the Ionika, at the Leipzig fair in 1958 (see Hofmann 1999). In the following years, the production of electronic instruments became more and more centralized. This was part of the general economic strategy of the GDR. The state started to expropriate private businesses and centralized the production of whole industrial branches. In the case of the production of electronic instruments, the authorities organized the former joint ventures under the newly formed VEB KHW, together with the production of harmonium instruments. At the end of the 1960s, the production moved to a former cigarette factory in

the Vogtland city of Schöneck (Börner and Krause 1988, 48–51). The brand name Vermona for electronic instruments was used from the 1970s on.

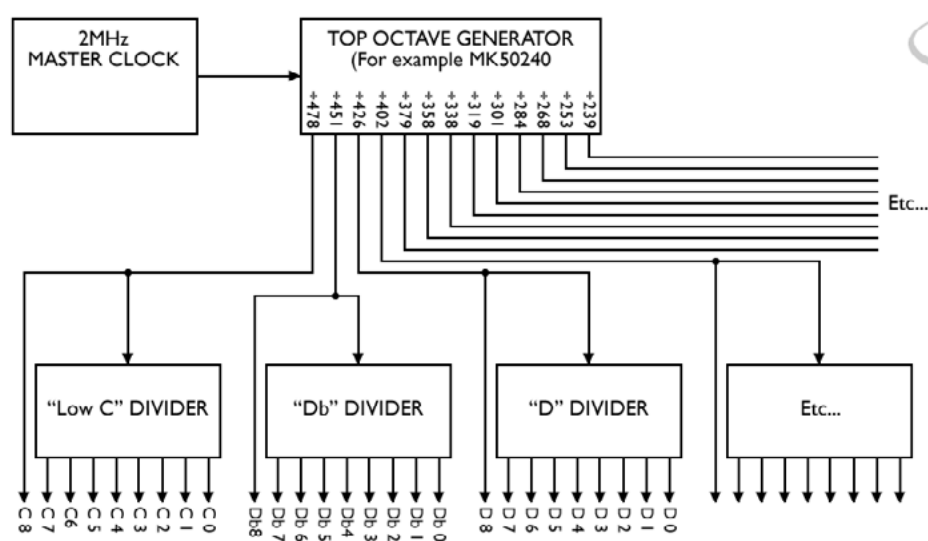


Figure 4: The graphic from the website electricdruid.net showcases the basic working principle of a top octave synthesizer as they were used in the Formation 1. Source: <https://electricdruid.net/wp-content/uploads/2016/12/MK50240-Scheme.png>

There were multiple developments that paved the way for the production of a new model series of which the Formation 1 would eventually become the one manual variant of. The ET-6 series introduced in the 1970s constituted a turning point for the KHW: They celebrated their first exports to the *NSW*, the not-socialist world, the name given to all countries outside the Comecon organization. So far, the KHW had exported electronic organs just to these countries, especially soviet Russia. While on the one side this aided the GDR in generating much-needed foreign currencies, it also forced the VEB KHW into *direct* competition with the much more developed western market and electric organ technology. In the so-called *Studienberichte* (study reports) employees of the VEB KHW reported on the newest developments on the western market for electronic organs and investigated sample instruments and technologies.

But technical progress did not halt in Schöneck either. The company refined the circuit design of the sound generators and developed components which could be produced within the state economy. The top octave synthesizer principle helped streamlining the circuit boards, which reduced the number of individual parts needed and improved tuning stability, which in turn adhered to the standards of material frugality imposed by the *ASMW*, the *Amt für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung* (a state department of the GDR monitoring the compliance of industrial norms, the *TLG*, *Technische Normen, Gütevorschriften und Lieferbedingungen*). Additionally, they began to use metal parts in the keyboard and switched from germanium to more stable and resilient silicon transistors. The U 112 D, a much-needed frequency divider (see Fig. 6), was the product of a joint venture between the VEB KHW and the Kombinat Funkwerke Erfurt, the GDR's main plant for transistors and microprocessors. It was one of the few instances where crucial parts could be produced domestically and would not have to be imported or – from the 1980s on – smuggled from Western Germany as in the case of the US-American TOS chips used in the Formation 1 & 2.

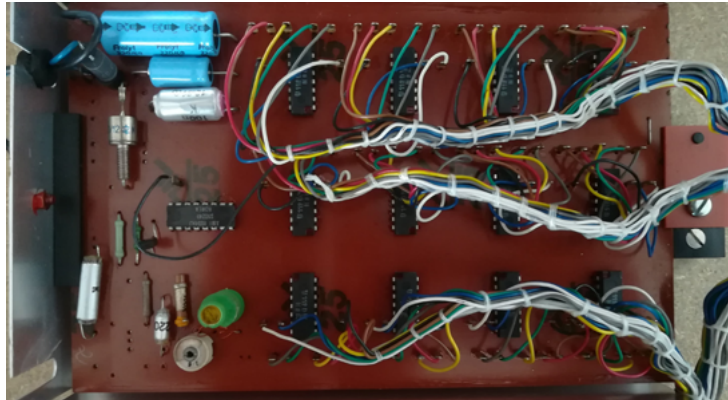


Figure 5: The heart of the sound generation of the Vermona Formation 1. Picture: The author 2021

The change in the leadership in the GDR, the *Politbüro*, went along with a change in the general direction of the economy. While the former leading figure, Walter Ulbrich had focused on the development of science and technology to achieve a big step forward to catch up with the west, Erich Honnecker saw the problem of the dwindling acceptance of the GDR by its own general population. Therefore, he proposed a “consume socialism” (Malycha 2016) which tried to satisfy people with modern housing, cars, electronic devices and other luxury goods. These should be comparable with the products from the west. This change in economic politics however had no big effect on the musical instrument industry. The near impossible tasks remained the same: (1) producing high quality products, (2) reducing the parts that had to be imported from outside the GDR, especially using western currencies and (3) satisfying the Comecon as well as the domestic market’s demand. Additionally, already under Ulbrich’s rule, especially musical instruments had to contribute their share to *obtain* foreign currency (see Meinel 1963). However, since the exports into the non-socialist countries became only relevant in the 1970s it is possible to attribute some of the developments in electronic organ production to the increasing need for foreign exchange. One of these possible changes could have been massive subsidies which the state granted to gain a foothold in international markets. This occurred also within the distribution of other music instruments like guitars (see Fröhlich and Gertoberens 2020, 54).

The immediate precursor series of the Formation, the ET-6 continued the product politics of the former TO-Series. Every iteration of the electronic organ consisted of a one- and two manual version, sometimes in a third version in the form of a home or cabinet organ with additional functions like a rhythm machine that were seldomly produced in big numbers. In the 1970s the range of products was extended by analog strings, a separate rhythm machine (the ER 9) and an electronic piano (Weichert 1999).

The inner Workings of Research and Development and the Production of the Formation Series

One characteristic of socialist production culture at the VEB KHW was the formalization of the design process and the participation of people from outside the plant, mostly from state organizations. They had a say in every step of the production and were expected to ensure

that the product would align with cultural politics, satisfy domestic demand, and fulfill the many standards that products in the GDR had to adhere to. When the KHW worked out a new product it had to pass different stages that were called *Leistungsstufe* or *K-Stufe* (performance or K-stages). The meaning of the abbreviation "K" could not be clarified from the documents. The transition from one to the next stage of the so-called *Entwicklungsthema* (development theme) was approved in regularly held events called *Verteidigungen* (defenses). A great range of representatives handled these evaluations. The committee usually consisted of people from in- and outside of the VEB KHW; including musicians, representatives of the DEMUSA (a foreign trade organization of the GDR), the domestic trade department, different departments of the VEB KHW itself and organizations like the AIF (the principal design institution of the GDR). Additionally, most of these steps were supervised by the ASMW (see above).

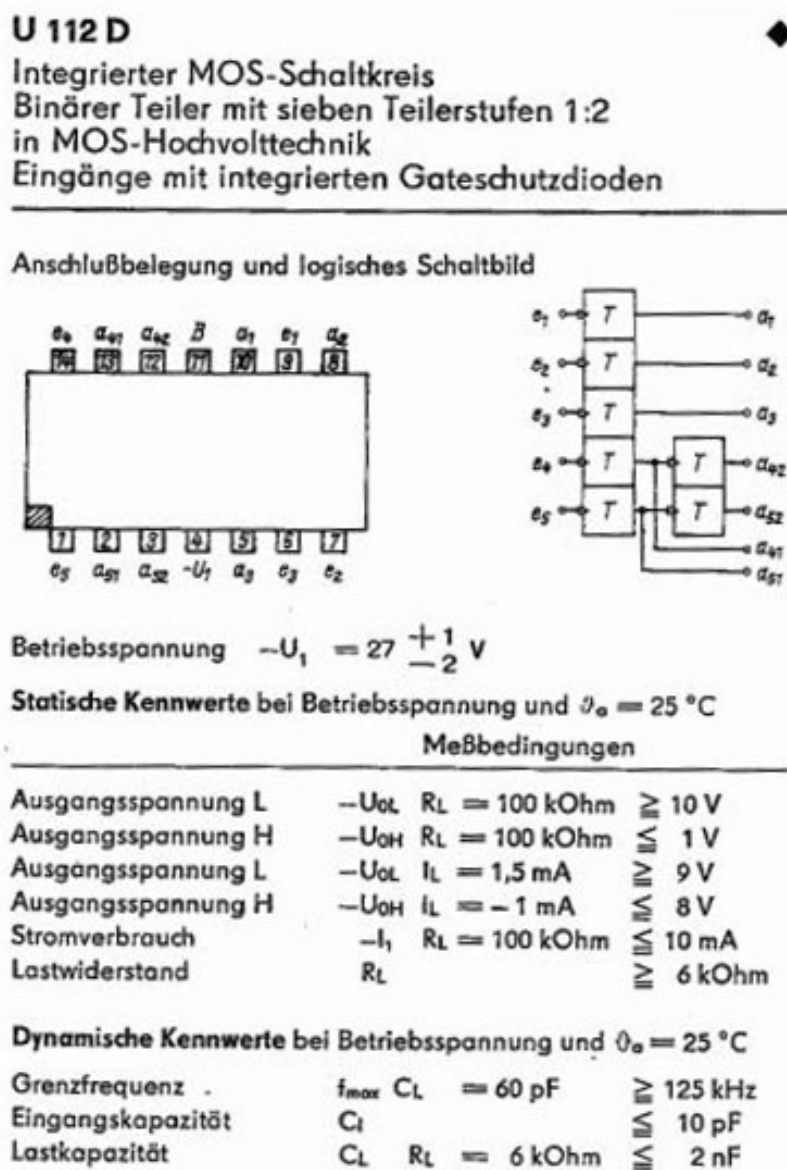


Figure 6: The U 112 D data sheet. Source: <https://www-user.tu-chemnitz.de/~heha/basteln/Konsumg%C3%BCter/DDR-Halbleiter/u112.gif>

Especially the latter could intervene and change technical layouts and designs according to the governing technical standards. On the one hand, many of their rules and appliances aimed at producing a cheap, durable, and easily reparable product (thus sustainable in modern terms), on the other hand it seemed to have hindered the implementation of certain sound aesthetics of rock and pop music of that time. At least that is what the former worker Rolf Weichert tells in a radio feature, talking about the ET-6 2, that was still widely used in the 1980s. He especially references the ideal of the “unperfect” sound of the Hammond organ:

“She could not do the real *Schweineorgel* [pig organ, a vernacular term for Hammond organ] because she was too good, too exact. Here, at Vermona we had to adhere to certain rules and standards, distortion factor and so on, a certain frequency response had to be fulfilled and not because it was needed in the music but because some people in these institutes wanted it this way. Actually, less would have been more back then.” (translation A.v. K) (Schimke 2009, 14:44-15:17)

But how long and winding was the road from idea or plan to the actual product at the VEB KHW? Here, you can see a documentation of the stages, that the development theme Vermona Formation 1 went through:

Date/Year	Leistungsstufe/ Development
Ca. 1971	First plan
January 9, 1978	First drafts and planning
August 28, 1979	Defense stage K2
January 1980	Defense Stage K5
August 1980	Defense Stage K8
October 1980	Defense Stage K10 / pilot series
January 1981	Transition to production

Generally, the Formation 1 can be understood as a side product of the main development theme, the Formation 2. The production of the Formation series prototypes already began in 1976. Although its product name Formation 2 suggested otherwise, it was brought to the market one year prior to Formation 1. With this model, most of the technical problems of the new series were solved. However, the Formation 1 houses – as its manual stresses – the same sound generation as the bigger brother (Anonym 1980a, 1). Thus, we need to investigate this process in detail to work out some of the difficulties resulting from socialist production culture, user de-signs and conflicting demands that went into the manufacture of the instrument which served as the blueprint for the Formation 1.

Though the market for electronic instruments was highly dynamic from the beginning of the 1970s on, the VEB KHW had to stick to the GDR’s economies requirement to plan ahead their production years in advance. So, while the Formation 2 was published in 1979, the first concepts for a new series can be traced back to the start of the decade. An undated and fragmentary protocol shows considerations to develop a new one or two manual combo organ series as a successor of the ET-6. The paper proposes to implement a new phase vibrato or include a Leslie emulation. Also, its authors encourage the use of more integrated circuits and frequency dividers (which would eventually be achieved in the Formation series). However, a built-in tape recorder was not achieved and KHW only included a projected rhythm machine in the last iteration of the Formation series, the Formation 3 (see VEB Klingenthaler Harmonikaw-

erke n. y.). The planned schedule of the unnamed series quite matches the Formation 2 date of release, so formally it can be seen as a case of a successful project of socialist planning. In terms of technology and style however, it was inferior to its western counterparts quite obviously. Roughly three years later Yamaha would release the ground-braking digital DX7-Synthesizer.

Early on, the discussion about the user-design shows the uncertainties of possible applications of the new instrument series and how they affected the implementation of technical details. 1976, we find a protocol that documents the *Rückmeldung zu neuen Effekten* (feedback to new effects). The paper summarizes the internal discussions about the several types of uses as well as possible users of the instrument. They proposed the production of two versions: (1) a simplified model for use in bands and (2) one for solo entertainers, housing additional stops and pedal keyboards. The latter being equipped with pedal keyboards and additional sounds that would not be necessary in playing with a full band (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1976). In 1977 the VEB KHW decided on further aspects of the instrument supposedly opting for the first variant of the band instrument: The team names the new organ series "Formation" (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1977c) which can be translated to "band" and the phaser module, that they finalized as a stand-alone product shortly before, became part of the effect section (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1977b). Also, the final artwork was sent out to the respective departments of the VEB KHW.

Over the course of development, many stakeholders were involved in the conception and further development of the Formation series and tried to shape its final user-design. Even outside of the *Verteidigungen* and even after the VEB KHW had decided on its principal outlay. One of these stakeholders was the *Möbel-Kulturwaren-Sportartikel* the socialist wholesale department. They wanted the new electronic instruments to be sold as a home or domestic organ. This request – justified with "the demands of the domestic trade" included the use of a rhythm machine, a piano effect and lesser effects than the predecessor ET-6. Also, the retail price should not exceed 2000 DM (East). One member of Vermonas development team did not receive the demands of the *Möbel-Kulturwaren-Sportartikel* too well as he worked through the letter. Above the line regarding the demands to settle for a home organ type instrument for this retail price, he comments "utopian!" and seems to be quite bewildered to hear it should contain *less* effects. A later message insists on these demands, quoting explicit customer requests and begs for the inclusion of the pedal keyboard (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1977a) to cater to the home organ market. This example shows one instance of the conflicts of product development in the socialist production culture between particular (state) stakeholders and the development team that had to act on these claims and find practical solutions. It also shows, how material constraints and technical capacities hindered the development of – in this case – broader product portfolios.

A change to the design illustrates another aspect of the production culture: The inspiration drawn from actual musical practice and the experience of musicians that were frequently asked for advice in the production process. One of these alterations to cater to musicians needs happened as late as 1978, when the VEB KHW had nearly finalized the instrument, including the decision to gear it completely towards live playing. After some technical improvements (experimenting with different filter models to get the sinus sound of the 8' stop right) the interface was rearranged (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1978a). Most importantly however, the pivoted stand of the predecessor was replaced with a stable stand (VEB Klingenthaler Har-

monikawerke 1978c). The VEB KHWs documentation of the decision cites the (international) phenomenon of stacking. This alluded to the fact that in live situations many keyboard players mounted their instruments above each other to be able to access a greater range of sounds of individual instruments. Members of the development team also witnessed this practice at the *Zentraler Leistungsvergleich Amateuorchester* (Central Contest of Amateur Orchestras) in East Germany. An additional change made in this regard is the leveled top side of the Formation 1. Later advertisements even presented the Formation series as part of such assemblages of different key instruments from the Vermona brand.

Another noticeable influence on price, as well as user-design in these years was the so-called *Weltstand*, a term the VEB KHW used in the documents to describe the (mostly capitalist) state of development regarding technology and economy. At least since the 1970s, this orientation played a key role in both trying to satisfy musicians with timely (western) designs and catering to businesses of the non-socialist-world. Members of the electronic instrument department investigated production techniques and new design trends on occasions like fairs and trade shows. These aforementioned *Studiengruppen* made detailed market and product analyses (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1980a), gathering lists of features, technologies and prices of the competition instruments from the west. These were used to spot for possible product niches for the much-needed foreign currencies which would be generated by selling the instruments (mostly under western trade marks) in Western countries. Their results for the market position of the Formation 2 place it among rather cheap models of western brands (ELGAM and GEM) (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1978d). Regarding its sound generation, the sinus is rated as on par with the *Weltstand*. The phase vibrato however would even surpass most of the other products and stand above a normal vibrato.

Silent Launch of the Formation 1

At the end of 1979 the Formation 2 went into serial production. One year before, the one manual model of the same name is mentioned the first time. While such a variant was planned from the beginning of the 1970s, it first occurs in a letter from the sales department in 1978 as the variant of the new series: There we can find a sketch of the interface that differs from the final product in many ways (see Fig. 7). First, the stops are arranged in another way, the separated bass section is not to be found yet and the vibrato is not adjustable. Also, the letter demands a relatively complex circuitry which automatically levels the dynamics of the different stops (that will be pragmatically solved with the adjustable levers later) (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1978b). While the concept's title explicitly speaks of the instruments as one that is specialized for bands it still upholds possible additions for solo entertainers like the split keyboard and the *percustain*-stops or piano attack, which eventually found their way into the Formation 1.

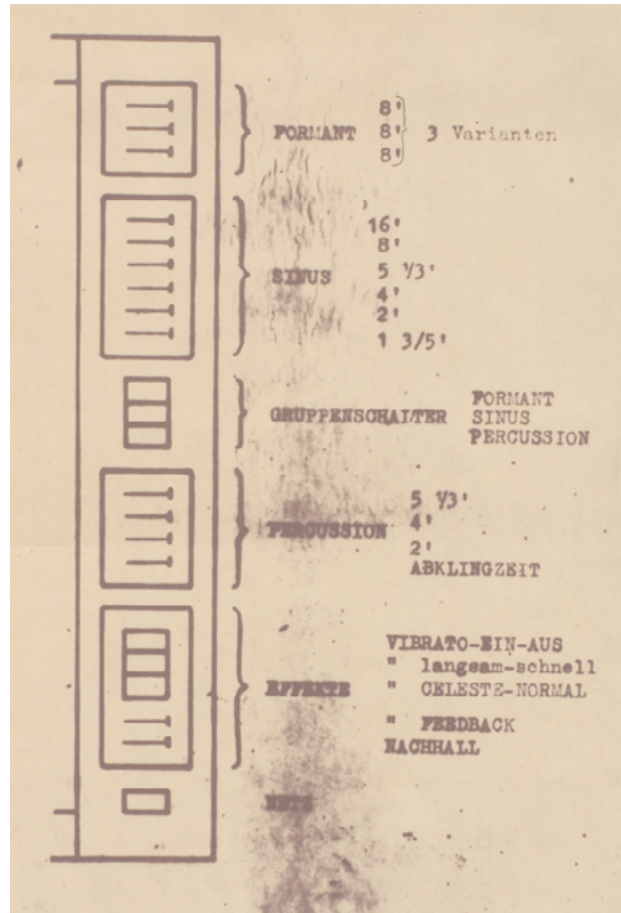


Figure 7: The initial sketch for a one manual keyboard of the new “ETI”-Series from VEB Klingenthaler Harmonikawerke (09.01.1978): Konzeption Formation 1. Sächsisches Staatsarchiv, 31123. Picture: The author.

The further development of the Formation 1 takes place without much trouble. In a document from 28th August 1979, we find a hint that the instruments will be subject to a defense of the stage K 2 as the successor of the ET 6-1 (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1979). Later, in 1980s it is already in stage K 5. Though one stakeholder protests because a defense cannot be held due to shortage of time, the new variant is presented at the Leipzig autumn fair in 1980 (Anonym 1980b, 1106). An evaluation document on the same fair instructs the transition from project status into the pilot series of 25 pieces in October 1980. In the same paper we find that the new model will use the international standard of the jack plug as output, replacing the former DIN-Plugs (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1980c). 1983 the “development theme Formation 1” is completed.

VEB KHW advertised the instrument directly to professional and semiprofessional musicians via private contacts and provided them with opportunities to test the Formation series. Additionally, promotional material was published as printed information material and disseminated to the GDR and international (music) press. One piece promises that with the Formation 1, one could reproduce the sound of the “electromagnetic organ” and the “mechanical rotor” without putting up with the heavy weight that comes with it. While they were referencing the Hammond organ (especially its sound) the Formation 1 was at the same time promising to surpass it in terms of practicality (DEMUSA o. J.).

Reception of the Formation Series and the Reactions at the VEB KHW.

The VEB KHWs production culture – as we may conclude from this short insight – was not exclusively shaped by bureaucracy and interventions by the state, but also by a desire to include musicians' wishes and an orientation towards the general trends of the world market. The musical instruments produced in the GDR however, especially the ones designed for the use in rock and pop music, were not received that well. The so-called *Ostrock*-scene criticized supply shortages, sound, and functional problems and finally the lacking "sexiness" of much of Klingenthal's attempts at said instrument segment. One example, a parody song, even carries the name of the electronic instrument brand. The song "Vermona" by the band Reaggae Play portrays how many musicians had to turn to "dark sources" to get themselves the much-needed rock instruments (from the west). The famous band City once released the air out of a balloon at a concert of the youth organization FDJ producing a "farting" sound, telling the laughing crowd they had brought a GDR-Instrument (see Hofmann, February 20, 1999). Though much of this disdain seemingly resulted from the general western bias of many rock musicians in the East and was not always justified in terms of sound or functionality (see Leitner 1983, 201) it was noted at the VEB KHW production plant in Schöneck.

A document containing feedback to the new Formation series gives insight into the critical remarks which where possible to communicate inside the VEB KHW regarding their own instruments. While preparing the presentation of the Formation 2 for the "day of the music" one member of a study group informs his co-workers about the reception of the instrument among professional musicians. While the Formation series would generally be assessed as "excellent" and regarded as a suited tool for "rock and pop groups" no one would actually use it in the proposed live setting. The musicians justified their decision with the lacking "design harmony" with the other (possibly western) instruments as a reason and demanded a "consistent pragmatic style (Colors Black/Silver or just Metallic)" (translation A.v.K.). Regarding the technology, they preferred the "possibility of real combinations" (translation A.v.K.) (VEB Klingenthaler Harmonikawerke 1980b), criticizing the many effects that were included in the predecessor instrument, the ET 6-2. Instead of orchestral emulations they demand specialized instruments, each representing one general sound. This specific demand hints at the practice of stacking but it seemed that, in the eyes of the GDR rock and pop musicians, the Formation series did not present one of these distinguished instruments.

The music press mostly paraphrased the advertisement texts of the Vermona brand but never uttered too enthusiastic verdicts about the products, especially the Formation series. Often the instruments were mentioned for the sake of completeness alone. In the music magazine *Melodie & Rhythmus*, Stefan Lasch presented different instruments of rock and pop music in the form of a recurring column *Instrumentensteckbriefe*. He writes that the Formation series organ, if connected to a proper amplifier and loudspeaker would "suit the demand of modern rock as far as possible". While the phaser was praised for its contribution to the overall sound, the stand was seen as antiquated. The journalist closes with the telling remark that a further feedback would need more "practical appliances" of the instrument (Lasch 1980, 18), which were obviously scarce in the East Germany rock scene.



Figure 8: A picture of the demonstration concerto for the Formation series and other instruments of the VEB KHW from the article of Klages. Picture: The author.

Two years later Antje Klages writes a more detailed report on such “practical appliances” in the same magazine. The starting point is the presentation of several Vermona instruments *at Barock bis Rock* (Baroque to Rock), a concert that was initiated by the VEB KHW itself to present the whole range of possible music that could be played with their instruments. (see Fig. 8) She praises the performances, especially of Wilfried Schneider and Wolfgang Scheffler, the keyboarder of the East-Rock band LIFT who also composed special pieces and arrangements for the occasion (Klages 1982, 15). However, she also criticizes the sound quality of the speakers and the lacking attendance of experts, soloist, and teachers, as well as “new content-related aspects” (translation A.v.K). Why, does she ask, is there not a bigger literature especially for electronic keyboard instruments? Finally, she assumes that especially New Music is not really interested in using this kind of instrument.

Conclusion

This article presented a case study of the Formation 1, an electronic organ made in Schöneck, part of the famous *Musikwinkel* in the GDR. It tried to illustrate how production cultures shape musical instrument design in industrial manufacturing. We choose a model from the Formation series for its good documentation in the state archives of Saxony in Chemnitz and the possibility to study a nearly 100 percent original instrument in detail. The documents and the instrument reveal not just everyday problems of instrument design like the search for prospec-

tive uses and the consequences of this choice on configuration and design; they also demonstrate how a socialist economy struggled to compete in a highly dynamic international market like the one of electronic organs in the late 1970s.

The theoretical framework of the production culture perspective proved to be a handy tool to dismantle the influences of the production site dimensions of the VEB KHW. Among other “facets” we found examples for how market, technology, regulations and associated musical cultures shaped, hindered or enabled aspects of outer design, sound generation or marketing. This materialization of the specific production culture of the Vermona brand can even be traced into the “wires”, the inner design of the Formation 1: (1) The use of chips from the US for the principal sound generation signals the lacking technological basis for semiconductor design regarding consumer electronics; (2) the vast application of the divide-by-two chip U 112 D across the instrument was a seldom case of a component designed *exclusively* for electronical musical instruments (3) modelling the sinus sound engine after the famous Hammond organs additive synthesis stands for the general idea of pleasing the GDR musicians who were geared toward western rock and pop music.

Another important factor of production culture was the influence of actors from outside the VEB KHW, institutionalized in the *Verteidigungen* and the many ways in which they intervened via letters and other forms of correspondence. The highly formalized process of product development offered leverage not just for political supervisors or musicians, but also state organization like the AMSW. They enforced the compliance with many standards of the GDRs industry like minimizing the use of components from the West or aiming at a sustainable use of material. The documented discussions about the future application of the instrument – whether it should be used in a home setting or work as a tool for bands in a live setting – show how these actors from outside tried to influence the outcome of design processes in ways that (probably) would have benefitted their own interest.

Finally, our study tried to shed light on the contradictions and hardships of producing a then-trendy instrument like an electronic organ under the conditions of such a planned and socialized economy. Even musical instruments seemed to be not a product of a single business or inventor, but rather of an organizational body with competing interests and aims, that had to somehow negotiate. The development team – as many documents reveal – tried to mediate in this way, both earthing and guiding the different demands into a functioning product. The team of the VEB KHW also was aware of the limitations of the GDR’s economy as well as the appeal of western musical instruments, especially in the sphere of rock and pop music, as the internal documents on the reception of the Formation series showed. Still, they tried to work out solutions to emulate “iconic” instruments like the Hammond organs additive sinus sound and adjust the Formation series design to common musical practices like “staking”.

This article could just present and evaluate a fraction of the vast number of documents on the inner processes of the VEB KHW, even regarding the Formation series. Future research on electronical instruments – or any instruments produced on an industrial scale - has the potential to unearth even more hidden trajectories and logics of sound producing devices from these rich source materials. Another interesting desideratum is the actual use and afterlife of the instrument series in so-called hauntological musical practices: the Formation 1 and other instruments from the GDR’s electronic portfolio resurfaced as a kind of sound souvenir from the 1970s in the Berlin music scene of reunited Germany.

List of Figures

Figure 1: The Vermona Formation 1, that the author bought from Ebay. Picture: Mario Brand 2020

Figure 2: The backside of the instrument with the power supply and the jack plug. Picture Mario Brand 2020

Figure 3: Detail of the stops section from another, rather intensively used Formation 1, showing drastic wear at the seemingly most adjusted 8' Stop. Picture: Laura Niebling 2020

Figure 4: The graphic from the website [electricdruid.net](https://electricdruid.net/wp-content/uploads/2016/12/MK50240-Scheme.png) showcases the basic working principle of a top octave synthesizer as they were used in the Formation 1. Source: <https://electricdruid.net/wp-content/uploads/2016/12/MK50240-Scheme.png>

Figure 5: The heart of the sound generation of the Vermona Formation 1. Picture: The author 2021

Figure 6: The U 112 D data sheet. Source: <https://www-user.tu-chemnitz.de/~heha/basteln/Konsumg%C3%BCter/DDR-Halbleiter/u112.gif>

Figure 7: The initial sketch for a one manual keyboard of the new "ETI"-Series from VEB Klingenthaler Harmonikawerke (09.01.1978): Konzeption Formation 1. Sächsisches Staatsarchiv, 31123. Picture: The author.

Figure 8: A picture of the demonstration concerto for the Formation series and other instruments of the VEB KHW from the article of Klages. Picture: The author.

Sound Examples

[Sound example 1](#): The stops of the Flutes 1 section played individually and together. Source: The Author

[Sound example 2](#): The stops of Flutes 2 section played individually and together. Source: The Author.

List of References

- Akrich, Madeleine. 1992. "The De-Description of Technical Objects." In *Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, edited by Wiebe E. Bijker and John Law, 205-224. Cambridge: MIT Press.
- Anonym. 1980a. *Bedienungsanleitung Formation 1*.
- Anonym. 1980b. "Das Angebot Der Musikinstrumenten-Industrie Der DDR Zur Leipziger Herbstmesse 1980." *Das Musikinstrument* 7 (10): 1106.
- Burkhart, Benjamin, Niebling, Laura, van Keeken, Alan, Jost, Christofer and Martin Pfliederer (Ed.). 2021. *Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 - 22 Objektstudien*. Münster: Waxmann.

- Börner, Wolfgang, and Peter Krause. 1988. *Zur Geschichte Der Klingenthaler Harmonikawerke*. Klingenthal: VEB Klingenthaler Harmonikawerke.
- Carson, Barry. 1996. "Keyboards." In *Rock Hardware: 40 Years of Rock Instrumentation. The Great Instruments, How They Are Used and How They Shape the Sound of Popular Music*, edited by Paul Trynka. 2nd ed., 30-29. London: Balafon.
- Dawe, Kevin. 2010. *The new Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. New York: Routledge.
- DEMUSA. o. J. Formation 1. Harmonika Museum Zwota.
- Duane, Jim. 1999. "All About the Eternal Top-Octave-Synthesizer-TOS IC'S." Accessed November 25, 2020. <http://www.armory.com/~rstevev/Public/SoundSynth/TopOctave/topdividers.html>.
- Fröhlich, Thomas, and Klaus Gertoberens. 2020. *Musima: Gitarren Für Die Ganze Welt /Guitars for the Whole World*. Meisterleistungen deutscher Instrumentenbaukunst 9. Markneukirchen: Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen.
- Froschauer, Ulrike, and Manfred Lueger. 2016. *Artefact Analysis in Organisational Research*. Discussion Paper Series 2016/2. Wien. <https://epub.wu.ac.at/5113/1/FroschauerLueger2016.pdf>.
- Hofmann, Tim. 1999. "Die Zeugen Vermonas: Von Der Plauener Kino-Orgel Zum Musikerschreck - Aufstieg Und Niedergang Vogtländischer Keyboards." *Freie Presse*, February 20.
- Hofmann, Tim. 2014. *Weltweit! Wie Sachsen Und Vogtländer Musikinstrumente Bauen*. Chemnitz: Chemnitzer Verlag.
- Jost, Christofer, and Martin Pfeleiderer. 2019. "Projektbeschreibung." Accessed January 16, 2020. <https://musikobjekte.wordpress.com/projekt/projektbeschreibung/>.
- Klages, Antje. 1982. "Barock Bis Rock: Experimentierpodium Mit Zukunft?" *Melodie & Rhythmus* (9): 15.
- Lasch, Stefan. 1980. "Rock-Instrumentensteckbrief: Neue Vermona-Keyboards." *Melodie & Rhythmus* (12): 18.
- Leitner, Olaf. 1983. *Rockszenen Der DDR: Aspekte Einer Massenkultur Im Sozialismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lueger, Manfred, and Ulrike Froschauer. 2018. *Artefaktanalyse*. Wiesbaden: Springer.
- Malycha, Andreas. 2016. "Konsumsozialismus." *INDES* 5 (4): 80–87.
- Meinel, Paul. 1963. "Über Die Nächsten Aufgaben Der Musikinstrumentenindustrie." *Industriezeitung-Informationen* 1 (1): 4.
- Nathaus, Klaus. 2014. "Auf Der Suche nach Dem Publikum: Popgeschichte Aus Der „Production of Culture“-Perspektive." In *Popgeschichte. Band 1: Konzepte Und Methoden*, edited by Alexa Geisthövel and Bodo Mrozek, 127–53. Bielefeld: Transcript.
- Oudshoorn, Nelly, Els Rommes, and Marcelle Stienstra. 2004. "Configuring the User as Everybody: Gender and Design Cultures in Information and Communication Technologies." *Science, Technology, & Human Values* 29 (1): 30–63. <https://doi.org/10.1177/02F0162243903259190>.
- Peterson, Richard A., and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective." *Annual Review of Sociology* 30: 311–34.
- Schiffer, Michael Brian (1993). "Cultural Imperatives and Product Development: The Case of the Shirt-Pocket Radio". In: *Technology and Culture* 34(1): 98–113.
- Schimke, Robert. *Vermona: Ein Klangbild Aus Klingenthal*: MDR, 2009. Radio.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. o. J. Protokoll Planungen ETI. Sächsisches Staatsarchiv.

- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1976. Rückmeldung Zu Neuen Effekten. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1977a. Forderungen Des Binnenhandels. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1977b. Combo-Organ Planung. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1977c. Namensfestlegung Formation. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1978a. Combo-Organ Chronik. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1978b. Konzeption Formation 1. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1978c. Schwenkbares Stativ Combo Organ. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1978d. Preisvergleich Formation 2. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1979. Planungen ETI. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1980a. Studiengruppen Und Weltstand. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1980b. Expovita Bands. Sächsisches Staatsarchiv.
- VEB Klingenthaler Harmonikawerke. 1980c. Maßnahmenplan Auswertung LHM. Sächsisches Staatsarchiv.
- Weichert, Rolf. 1999. Chronik zur Entwicklung und dem Bau von Musikelektronik in der DDR. Eine Zeitleiste mit technischen Details und geschichtlichem Kontext der historischen Produktion von Musikelektronik in der DDR. Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen.
- Weller, Enrico. 2018. "Das Verlagssystem Im Vogtländischen Musikinstrumentenbau." In *Beiträge Zur Jahrestagung Der Gesellschaft Für Musikforschung In Kassel 2017: Das Populäre In Der Musik Und Das Musikverlagswesen*, edited by Jan Hemming and Anette van Dyck-Hemming, 217–27. Wiesbaden: Springer.
- Würker, Lutz and Würker, Evelyn. "Entwicklung und Bau elektronischer Musikinstrumente in der DDR". Vermona-DDR.de. Accessed: October 17, 2021. <http://www.vermona-ddr.de/>.

Alan van Keeken studies musicology, sociology, and political science at Justus-Liebig-University Gießen. He wrote his master thesis about German language mainstream pop, the "Phänomen Deutschpop ca. 2004-2011". From 2018 on he worked in the research project "Musical objects of popular culture" at the center for culture and popular music at the Albert-Ludwigs-University Freiburg. Since 2021 he works as a scientific assistant at the musicology department of the Martin-Luther-University Halle-Wittenberg. He has published several articles and reviews about music technology, mainstream music research and phonomusicology. Currently he works on his doctoral thesis "The home organ in Western Germany 1958-1989".

Abstract (English)

The Vermona Formation 1 (1981) was a classical combo organ produced at the VEB Klingenthaler Harmonikawerke in the "Musikwinkel" region of Saxony. This paper tries to understand the instrument as the result of a specific production culture of state-owned enterprises in the GDR of the 1980s. The design team had to navigate the demands and instructions of

several stakeholders, including the state and domestic and foreign trade organizations. At the same time, they had to work with limited resources - especially regarding advanced sound generation - compete on the international market and satisfy west-oriented rock musicians in the GDR.

Abstract (Deutsch)

Die Vermona Formation 1 (1981) ist eine klassische elektronische Orgel bzw. Combo-Orgel, die im VEB Klingenthal im sächsischen Musikwinkel hergestellt wurde. Dieser Beitrag versucht das Instrument als Ergebnis einer spezifischen Produktionskultur staatlicher Unternehmen in der DDR der 1980er Jahre zu verstehen. Das Team hinter dem Instrument musste dabei mit den Anforderungen verschiedenster Akteure arbeiten, vom Staat selbst bis hin zu Binnen- und Außenhandel. Zur gleichen Zeit hatten sie – besonders im Bereich der avancierten und günstigen Klangerzeugung - mit begrenzten Ressourcen zu kämpfen, hatten sich auf dem internationalen Markt zu bewähren und versuchten, den Ansprüchen westorientierter Rockmusiker*innen gerecht zu werden.

Proposal for Citation. Keeken, Alan van. 2022. "Socialism in the wires? The production of the electronic organ Vermona Formation 1 (1980)." In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/van-keeken-vermona>.

Holger Schwetter

“Finally Real”. The Vinyl Record Collection of a lesbian Musician as an alternative Popular Music Narrative

Introduction

In between academic occupations, I worked part-time in a second-hand record store specialized in popular music from the 1950s until today. When I had a chance to look at collections that were bought by the shop owners from heirs, I realized that such collections contain substantial information about the collector's personal relationship, interest and perspective towards music. I considered it may be valuable for a historical perspective towards what people do with popular music and what effect it might have to reveal such stories. Yet in a commercial store there is no time for such endeavors. A collection comes in and is immediately torn apart, divided into commercial categories: easy to sell, special gems with high price, low price etc. and sold record by record.

By coincidence, some time before an heir had asked me for help with a record collection, and now I agreed to do this. I had no idea where it would lead me to. Here, too, were many trivialities at work. The vinyl record collection is part of the heritage of a classically trained female musician, an oboist. When she died she bequeathed all music-related objects to another baroque oboist, a good friend of hers. The heir kept the instruments, sheet music and CDs. He passed the vinyl record collection on because it contained hardly any material corresponding to his personal research interests. The collection consists of around 863 records, 543 with classical music and 320 with popular music. With this distinction I follow the collectors practice: she stored classical and popular music records separately. What such practices tell us about understandings of music will be the main question of this article. The heir supported the idea of making the collection accessible for research. I arranged for the classical records to be given to the Institute for Music Research, Berlin, and I am dealing with the popular music part in the following. Research on the classical records is currently in progress in collaboration with the Institute for Music Research. I can disclose the identity of the collector upon request. For this article I have decided to anonymize the identity.

Biographical Information

The collector was born in Chicago in 1947 and died in El Cerrito, in California, in 2016. She grew up in Chicago and then moved to San Francisco. Later, in the 1990s she moved to the Netherlands. She was economically secure through an inheritance. She devoted her life to music – and to activism. In the 1970s and 1980s she was part of the LGBT* community in California. She rode motorcycles and took part in the San Francisco Gay Pride Parades. She trained oboe, she repaired oboes and collected music. In the late 1980s she moved to Europe and started to study baroque oboe. She first studied at the Hilversum Conservatorium (later

merged with the Conservatorium van Amsterdam), then settled in Amsterdam. Later she took private lessons with several teachers.

All biographical information comes from two interviews with the heir and a nephew. The collector hardly had any contact to the rest of the family because they did not accept her sexual orientation. Both sources have little information about the life of the collector in the 1970s and 1980s but they make two central claims: the collector pursued an activist lifestyle and rock music was very important for her during this time.

Aim and Scope of this Article

This article presents exploratory research. In classical studies of cultural studies, questions are asked about how people deal with things culturally. Here, the approach is to look for traces of this interaction in the materiality of a record collection and to set out in search of the cultural fields in which this interaction once took place – a forensic cultural studies approach one might say. Its theoretical implications about the relationship of humans and material objects as is recently being discussed around the term new materialism (Gamble et al 2019) are not being dealt with here. Instead I take an experimental approach to what can be analyzed when empirical and ethnographic access to acting out such relations is not possible anymore.

The collection serves as a starting point and reference from which questions lead in various directions. The article presents a few major themes found in the collection: gender and feminism, female musicians in popular music and the genre of women's music. By following such strands, I try a tentative answer to a question posed by Martin Pfeleiderer regarding private popular music archives: "How can music archives contribute as a corrective to the general wikipedification and canonization of popular culture?" (Martin Pfeleiderer 2011, 12, translation by the author).

Canonization can be seen as an inevitable and very useful process. Carys Wyn Jones (2008) has shown its social and aesthetic dynamics for rock music. Furthermore she highlights the instability and growing diversity of canons, making them "a battleground for representation in history" (p. 7). In this article a private record collection makes exclusions on this battleground visible.

Disclosure

Taking a specific position towards a field of research always results in certain advantages and disadvantages. As a starting point the researcher's own position should be disclosed to make it accessible and fruitful for the research process. I am a musicologist (white, male, German) with a focus on popular music studies. Furthermore, I am a record buyer since 1982. I am accumulating vinyl records for diverse reasons, which are shifting over time: listening at home to artists and styles I like, DJing (mainly in the 1990s and 2000s), and my musicological profession. I am straight and besides a few friends I have no personal connection to the LGBTQ+ communities and their concerns that come upfront in this article.

Researching Record Collections

There are countless private music collections. But why are certain acquired objects kept and others not? When does accumulation become collecting? For Roy Shuker (2010) a minimum requirement is choosing records on the basis of certain criteria and developing social practices like visiting record stores. He defines record collecting as a set of social practices: He asks who collects what and why, and what is the process of collecting, including places of acquisition, the pleasure of hunting and finding. He conducts interviews with collectors and finds numerous collecting strategies, for instance: collecting formats, genres, performers, record labels, producers and combinations thereof. Collecting is a highly gendered activity, and collections and collector traits that fit the masculine stereotype receive the greatest social rewards. But who collects records? Male collectors form the major part of Shuker's sample; 56 versus 11 females.

Empirical studies on record collecting like Shuker's are rare but there is a large body of popular magazines and books dedicated to record collecting. Here, too, male collectors are by far the most present. For instance, the coffee table book *Dust & Grooves: Adventures in Record Collecting* (Eilon Paz 2015) features photographs of collectors and their collections. Here the gender ratio is similar to Shuker's sample: 117 male, twenty-one female and maybe one diverse. We do not know whether such a 5 to 1 ratio is coincidental, due to the sampling strategy or social norms that render female collectors more invisible. As Straw (1997) points out, male collectors are constructed as the social norm of record collecting with personality traits like hipness, connoisseurship, bohemianism, and the adventurous hunter. A recent study with a small sample of vinyl record collectors across all genres in Stuttgart indicates that the essential difference in the collecting behaviour of men and women lies in the motivation to buy and collect records (Fischer et al 2017). For female record collectors today, the music, the atmosphere and also socio-cultural aspects are in the foreground. These are just as important to men, but in addition, for them prestige, achievement and competition with other collectors are important. They show off their achievements in the collector scene whereas women collect more in privacy. This hints at potentially bigger invisibility of female collectors yet the authors also state that they found fewer female collectors than men. For the authors the reasons are manifold: a smaller set of motivations for collecting but also patriarchal elements in the broader society. Women generally spend a third less time on leisure activities and are generally less involved in music and less prominent in the music industry. Furthermore, music history is usually told as "his story", not "her story", by men emphasising stories of men. As a result women become even more invisible (Kreutziger and Losleben 2009). To sum up, it can be assumed that today fewer women collect records than men, and male collectors still get by far the main public interest, rendering female collectors nearly invisible.

In general, collecting music can be seen as a focal point for attributions to technology, associations with materiality, economic and aesthetic values (Christian Elster 2021). "Collecting music always has something to do with the self-image and self-positioning of the collecting individuals. As carriers of multilayered subjective and collective meanings, the collected things and data form an interface between individuals and their social environments." (Elster 2021: 10, translated by the author) The forensic cultural studies analysis presented here tries to reconstruct collection strategies and to uncover traces of those links. If we add the notion of time passing while collecting, an individual collection might also become an archive with biographical connotations, showing shifts in self-image and represented meanings.

Research Approach

Research on record collections is rather rare. There is no methodology present so far. Authors like Shuker focus on the collectors, not their collections. So I chose a heuristic approach. Through the whole process of working with the collection I keep filling a memo with anything that strikes me, form hypotheses and pose questions. To gain as much information from the materiality of the collection as possible, a protocol of the state of the records since handover was made. With this information I try to recreate the original sorting of the collection. I then catalogue the collection using the Discogs database. Discogs.com is the biggest online database and marketplace for vinyl, CDs and cassettes on the internet. The entries concerning record releases are made by the users, mainly collectors and merchants. Most records in the collection are already present on Discogs as data sets. The whole data set can later be exported as a csv file for further analysis. Upon entry into the database, I form heuristic categories and log conditions of record and sleeve. I note special features (notes, stamps, stickers, etc.). While cataloguing I listen to each record, and listen through most of them. Parallel to this, I collect context information concerning the collection. I do internet research on records, musicians and record shops and do interviews with friends, colleagues and family to gain biographical information about the collector and her social environment. So far I have conducted three interviews: with the heir, a younger relative and a musician colleague.

Unboxing

The records were packed in boxes by a moving company in Amsterdam. But the old order in the collector's shelf is partly still recognizable, in blocks of 10 to about 30 records. This corresponds to the number of records that can be grasped en block when taken from a shelf. In the pop section, male musicians and female musicians are separated, each alphabetically from Z to A as seen from the front cover. When placed on a shelf and seen from the side this resembles A to Z from left to right. A small block contains women composers (classical). In other recognizable blocks are jazz records and blues records, as well as ethnographic records with recordings from various regions of the world. Those are not separated by gender. The records are mostly in very good condition, and some are still sealed in their original shrink wrap.

Strands becoming visible

The popular music records were standing close together on the shelf. This is indicated by edgewear at the corners and ringwear at the highlighted areas. They are segregated by gender: male and female. The order was in both cases alphabetical A to Z from left to right. The records have been carefully handled. There are hardly any scratches on the records, and there are traces of damp cleaning. The majority of the records were probably purchased new. Are there any used ones among them?

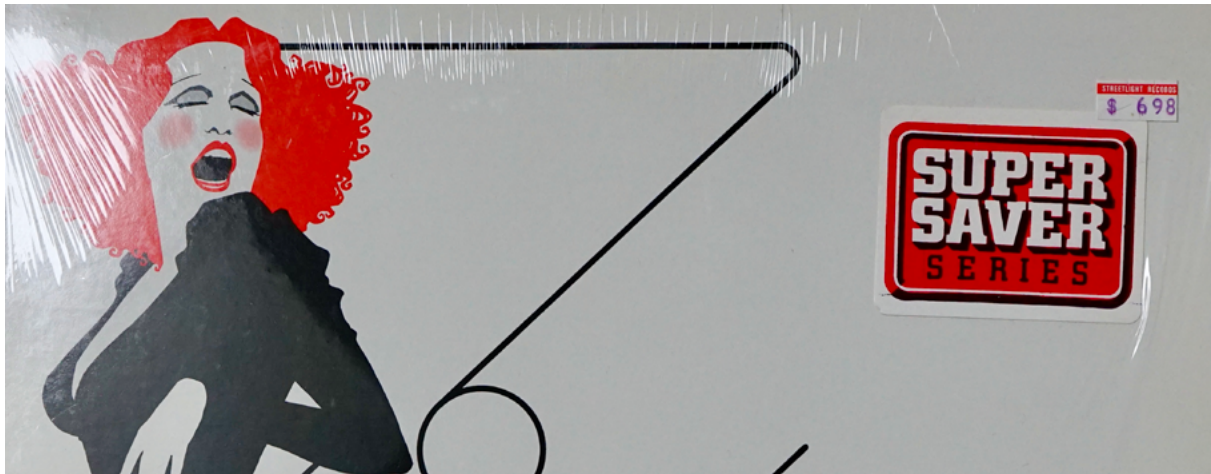


Figure 1: Frontcover of the self-titled album “Bette Midler”, repress for budget price sale with the price tag for new records from Streetlight Records, San Francisco. The album was still sealed with shrink wrap.

Most of the records with price tags were purchased at three stores in San Francisco: Streetlight Records, Down Home Music and Butch Wax. The latter was a small store for the LGBTQ community while Streetlight Records has several branches and still exists today. I tracked down the former manager from the 1980s and sent him photos of the price tags. He said that new records were always priced with the digit 8 at the end and used records with 5 or 0. Records with both kinds of price tags are in the collection; most of them were bought new.



Figure 2: Al Di Meola LP “Scenario” from 1983 with a second-hand price tag from Streetlight Records, San Francisco.

There is a biographical component to the collection. There are records from the teenage days to the late 1980s with changing emphasis on different artists. In the late 1980s, the collector switched to CDs for further collecting. Yet she took the nearly 900 records and the turntable with her when she moved to Europe, at the same time as she switched to CD. This indicates that the collection was very important to the collector.

In numbers, within the pop part of the collection, 54% (108 records) are male musicians and 46% (91) are female. This is a very high percentage of female musicians. The ratio is almost balanced, and that is remarkable in that many more male artists are successful in pop than

females. For instance, if you look at the Billboard Top 100 in the U.S. from 2003 to 2016, among the 30 best-selling hit singles, they feature 70% male and 30% female artists (Sánchez-Olmos et al. 2021). In my personal collection there is an even bigger bias towards music by male artists. Studies about gender balance in record collections do not exist. In general, male artists are much more present on the music market and so, one might guess tend to be more prominent in music collections. Here it is different. We find a balanced gender proportion that is physically visible on the record shelf. This is highly remarkable. The social demand of gender equality has become a physical reality in a collection of cultural objects. In the following I will take a look at two focal points from the male and the female part of the record shelf as examples that show this gender aspect, too: The Beatles and women's music.

Fandom and Materiality

In the pop collection, about two thirds of male and female artists alike are present with just one record (male artists 70.4 %, female artists 66.7 %). In female pop, the biggest numbers of records per artist are Joan Armatrading with six and Cleo Layne with five records. There are no artists with 4 and five artists with 3 records.

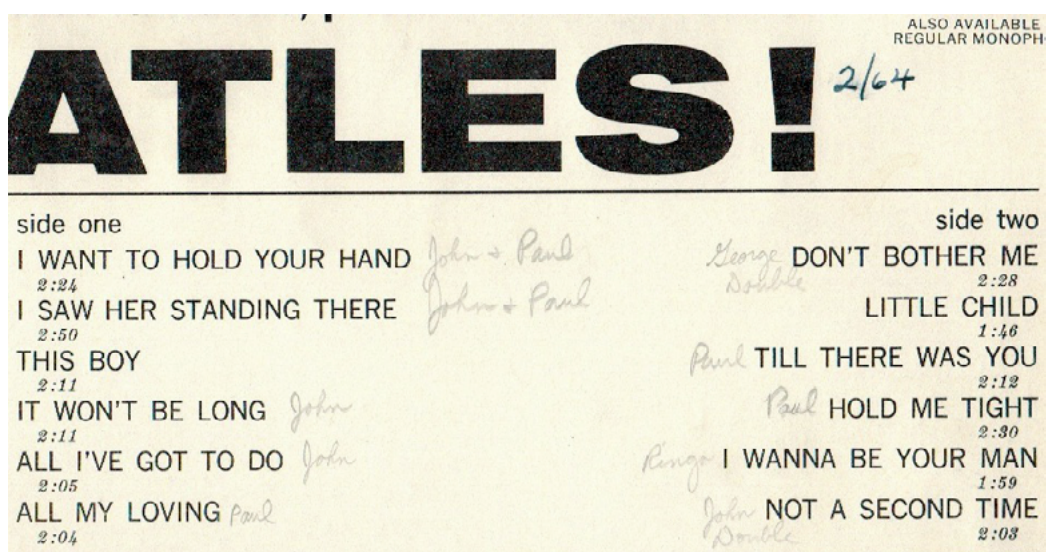
Artists with the most records in the collection (in order of earliest pressing)			
Female artists	Number of records	Record information	Year span of pressings
Cleo Laine	5	2 records still sealed.	1973 – 1981
Meg Christian	3	All original pressings from the women-led label Olivia Records.	1974 – 1981
Joan Armatrading	6 (one doublet)	All first release pressings. Doublet still sealed.	1975 – 1981
Terry Garthwaite	3 (plus one record of her duo "San Francisco Ltd." From 1974)		1975 – 1984
Holly Near	3 (plus one duet album with Jeff Langley)	All records are released on Holly Nears own independent label Redwood Records and original pressings.	1976 – 1982
Sweet Honey In The Rock	3	All albums still originally sealed and original pressings on small labels.	1976 – 1981
Mary Watkins	3	All original pressings on small labels, one on Redwood Records. One record with inscription "Best Wishes Mary Watkins"	1978 – 1985

Among male artists the biggest numbers are The Beatles (12 records), Steely Dan with nine and David Bowie with eight records. If you count two solo albums by Donald Fagen in, the number for Steely Dan becomes even closer to The Beatles. Among female and male artists alike there

are just a few artists with a high number of records. Why are the numbers smaller with female artists? Do those artists publish fewer records? Cleo Lane and Joan Armatrading both published a high number of records at a regular frequency. Other female artists in the collection published far less. For instance, the all-women jazz combo Sweat Honey In Rock published only three records – all of them are in the collection.

Artists with the most records in the collection (in order of earliest pressing)			
Male artists	Number of records	Record information	Year span of pressings
Jacques Brel	6	4 import records from France. One US reissue pressing (1960).	1960 – 1964
Bob Dylan	6	All first release year US pressings	1962 – 1965
The Beatles	12 (one doublet)	All first release year US pressings (except the doublet, a British pressing)	1964 – 1968
Cat Stevens	6 (one doublet)	All first release pressings. Doublet record still sealed.	1970 – 1974, 1980
David Bowie	8	4 records are reissues and still sealed.	1974 – 1987
Steely Dan	9 (two doublet)	All but one first release year US pressings	1974 – 1984

Concerning The Beatles, all records are first US pressings, except one doublet, a second copy of Rubber Soul which is a 1968 British pressing. The early pressings indicate that the collector bought all those records shortly after they were released. This might hint at a fan relationship, eagerly purchasing every new album as soon as it is available. Additionally, one of the early records shows traces of typical fan behavior. With a pencil the collector wrote the names of the Beatle(s) who sang next to the songs.



The Beatles all hail from Liverpool, a seaport city which, because its sailing men bring in the latest hit singles from America, is the hippest pop music spot in England. They wear “pudding basin” haircuts that date back to

Figure 3: The Beatles album Meet The Beatles! Back cover from original 1964 Capitol Records pressing. The number 02/64 can be interpreted as the month of purchase. Such a note is not found on any other record.

One year later, on the album *Rubber Soul* this information, once sought after and discussed by the fans, is already provided on the back cover of the album by default.

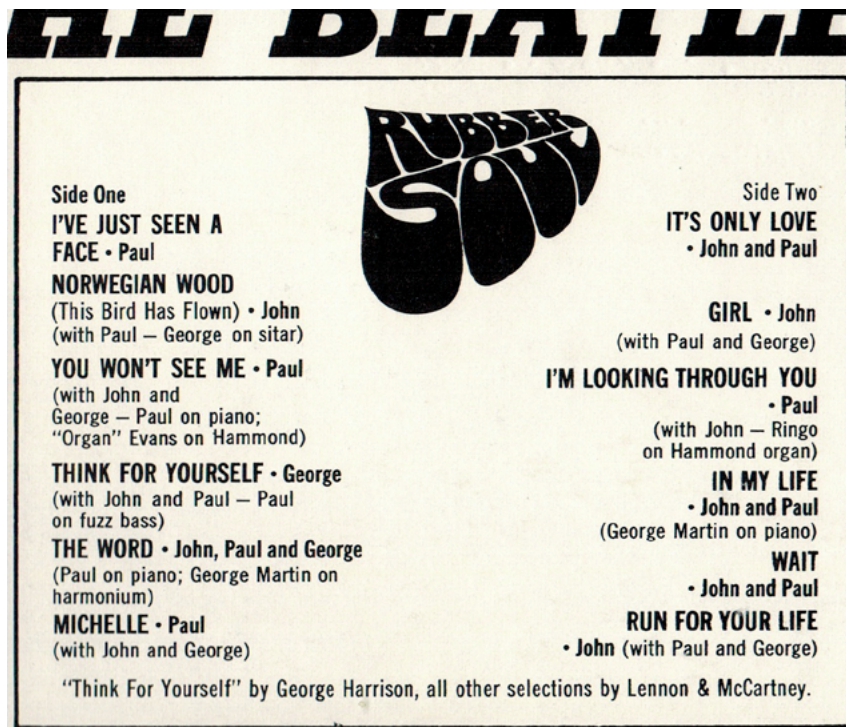


Figure 4: The Beatles album *Rubber Soul*. Back cover from original 1965 Capitol Records US pressing in the collection.

The earliest records in the collection are by Jacques Brel. They date from 1960 to 1964. Four of them are import records. Import records are expensive and hard to get. First pressings and import records might hint at bigger fandom.



Figure 5: An example for a low price purchase still shrink-wrapped: David Bowie's album *Low* (1977) in a 1980 pressing.

In contrast to The Beatles, four of the eight David Bowie records are reissues and still sealed. They are unused. Those records were bought when the collector came across them for a budget price. They might have been collected for completeness rather than an urge to listen to the music. But what was the reason for collecting? We shall get to a hypothesis through looking at some of the female artists later on. For the moment we will stay with The Beatles.

The collector was a 17-year-old teenage girl when she bought her first The Beatles' record in 1964. We do not know when she had her coming out. Anyway, being 17 in 1964 was a perfect age to be part of the Beatlemania fandom (Hertsgaard 1995). The accounts of female teenage fans getting crazy and screaming at The Beatles' concerts in the USA from 1964 to 1966 are legion but they are rarely explained. The historiography of pop music mostly describes the amazement and incomprehension of the observers of the time. Maybe because this history is mainly written by men? In recent years female researchers revisit Beatlemania fandom. Nicolette Rohr states "the screams constituted a rebellion against the gendered norms of public behavior" (Rohr 2017: 1). For young women, Beatlemania fandom was a means to transgress gender norms. Instead of the supposed ladylike behavior the girls publicly displayed emotional frenzy. Sasha Geffen presents another telling interpretation in her recent book *Glittering Up The Dark* (2020). Sasha Geffen's book is dedicated to the question of how pop music has broken down and subverted the binary understanding of gender since the 1950s. In her chapter on The Beatles, she writes that the bands' early success can only be understood together with this fan phenomenon. The Beatles were the first boy band. Not only did they offer four different boys to relate to, but these boys showed a new image of masculinity. They were not alpha males. They formed a team, as equals, and at most ironically mimicked alpha male' games. Their hairstyles crossed the line of shirt collars. They were masculine, but unwilling to submit to the discipline imposed on men.

In the lyrics of the early The Beatles songs, they adopt a rather passive attitude usually attributed to women. "I want to hold your hand", "I saw her standing there" "I wanna be your man" "Please please me". Furthermore, The Beatles covered many songs that were originally published by black American girl groups (Geffen 2020: 21). Take for instance "Please Mr. Postman", originally sung by The Marvelettes in 1961. In the collection it is on the album *The Beatles' Second Album* from 1964. The Beatles adopt the girl groups' typical polyphonic singing style, vocal delivery and the lyrical narrator's passive position through exchanging female with male pronouns when necessary. "They're boys emulating girls who have grown tired of gender scripts: boys trying to be girls who are sick of what it means to be a girl." (Geffen 2020: 23)

In those songs The Beatles did gender-bending: they offered a different masculinity that was enhanced by supposedly female qualities. Furthermore, The Beatles' restraint opens up the space for the girls to play a more active role (even if only imagined for the time being). We do not know whether the collector might have been initiated to gender-bending through the Beatles but in light of the further development of the collection it seems reasonable to presume that she had a sensibility for the shifts in gender roles that The Beatles played out. Further biographical information is needed here but so far no companion from this time could be interviewed.

Women's Music

Female pop musicians became relevant in the collection in the early 1970s when the collector was in her mid-twenties. Among the female artists with the most records quickly collected, a specific subgenre of popular music becomes prominent: women's music. All female artists with three records in the collection belong to this genre (see table one). Women's music is an established term for the music of the lesbian and feminist scene in the United States in the 1970s and 1980s. Many of the musicians were lesbians. The term originally meant "music by women, for woman, about women and financially controlled by women." (Lont 1992: 242) Women musicians accounted to this scene were forming bands, record labels, and distributors. They were the first companies in the U.S. music market founded by women and were organized in part as collectives. The most famous example is the label Olivia Records. Production, design, management and distribution was entirely in the hands of women. They formed an alternative music industry that was widely ignored by the mainstream press and other subcultures.

All key albums and artists of this genre and some less successful releases are in the collection. Many albums are shrink-wrapped and unopened. On two San Francisco productions, the collector plays the oboe on one track each. Lont explains that for the lesbian scene, knowledge about women's music artists marks belonging to the lesbian scene. The presence of these records in the collection indicates that the collector herself was likely part of this scene and that the records have a value as lesbian culture artefacts. It was a matter of belonging and respect to own those records. It is not necessary to listen to every album. It is more a matter of completeness. For instance, Cris Williamson's album *The Changer and The Changed* (1975) was the biggest selling album of women's music in the 1970s. In the collection it is contained in the Second Edition and still shrink-wrapped. From Sweet Honey In The Rock, a five piece all-women Jazz band, all three albums are in the collection, and they are still shrink-wrapped. Because of its completeness it can be said the women's music is a special focus point in a collection that has a general strand of collecting music by women. The women's music artists were stored among the female popular musicians A to Z order. This might be interpreted as another claim for equality: women's music as an equal part of female popular music.

The collector plays the oboe on two of those records: Gayle Marie – *Night Rainbow* (1982), and Silvia Kohan – *Finally Real* (1984). The latter inspired the title of his paper because it can be read as a celebration of lesbian culture becoming real in the sense of thriving and flourishing in contrast to being hidden and suppressed in the past. The two albums are marginal within women's music but they show that the collector knew women's music musicians. Both albums were produced by Mary Watkins, an African-American musician and composer who was central to the scene. Many women's music records were produced by her. Two more of those albums are in the collection: Linda Tillery – *Linda Tillery* (1977, co-production), and Debbie Saunders – *A Shot In The Dark* (1984). As a musician, Mary Watkins contributes to the following women's music records in the collection: Teresa Trull – *The Ways A Woman Can Be* (1977), Meg Christian – *Face The Music* (1977), Meg Christian – *Turning It Over* (1981), Gayle Marie – *Night Rainbow* (1982), Linda Tillery – *Secrets* (1985). As arranger Mary Watkins is involved on Holly Near – *Fire In The Rain* (1981).



Figure 6: Mary Watkins album *Winds Of Change* (1982) front cover detail with autograph “Best Wishes Mary Watkins”.

Mary Watkins’ first three solo albums are in the collection, too. The second album *Winds Of Change* (1982) is one of two records in total in the collection that carry a handwritten inscription: “Best Wishes Mary Watkins”. I was therefore glad that she is still available today and contacted her to do an interview concerning the collector and women’s music in general. The interview was conducted via a video chat platform. Mary Watkins, born 1939, had asked for some of the interview questions in advance so she could better prepare. Concerning the collector, she says she knows her from the classical music scene in San Francisco. Mary Watkins approached her specifically in cases when she needed an oboe player. For the song “Taking My Baby Uptown” Mary Watkins arranged an instrumental part in baroque style, and she knew that the collector was specialized in this music. As far as Mary Watkins knows, the collector had no further personal connection to women’s music. The information shows that it is not sufficient to look at the popular music collection only. Her classical work and collection must be taken into account, too. More information is needed to verify Mary Watkins’ account. For now it seems it was through these activities and networks that the collector came in touch with women’s music protagonists.

In the literature women’s music reach is disputed. Sasha Geffen states that women’s music was produced only for a small, limited audience of feminist and lesbian women. In contrast, Synthia Lont points out that it aimed to reach as many women as possible. Mary Watkins also makes a strong point for the latter argument. “The music was a means to an end: empowering women.” For Mary Watkins, women’s music was very successful in doing so.

In a way, both points are adequate, and this position can be clarified by women’s music aesthetics and its mostly isolated place in the music business. Despite this separation the above mentioned album *The Changer And The Changed* is one of the best-selling independent records in the 1970s USA. Its production aesthetics clearly belong to the folk music genre. Most popular music subcultures develop a certain sound that makes its contributions immediately recognizable and signifies a distance to mainstream music. With women’s music it is different. Their artists draw from all genres popular at the time except rock music: Folk, Blues, Jazz, Soul, Funk. They play and sing with great skill. It is the female voice where aesthetic novelty happens: many women’s music artists sing in a deep alto register called the butch voice, “low and dark [...] ragged and

inflamed" (Geffen 2020: 176). Some of these voices sang the first open lesbian love songs, for instance Teresa Trull "I'd Like To Make Love To You", the opening song on her album *The Ways A Woman Can Be* (1977). Other lyrics remained polysemic like Silvia Kohans "Taking my Baby up Town" (1984). The stanzas tell of experiences of discrimination: Insults in the park when she walks with her sweetheart in her arms, staring people when they kiss. Yet the gender of the lover is unspecified, listeners can also imagine racial or other reasons for this harassment.

Thus one can say the intention of reaching many women is encoded in the sound and semantic openness of much of the music while insiders hear the women's music context in the low register of the voice and in references towards lesbian experience. For the contemporary feminist scene it proved that women can do it all on their own (a central ambition of the independent in general): compose, produce and market records equal in quality to the dominant male record industry. With its mainstream compatibility in sound, the music carries a claim: we are not different, we are just like everyone, we are normal. It claims participation and respect. This interpretation is supported by the fact that the collector did not store these records as a separate genre (as she did with Jazz and Blues) but as part of female pop music. Here strong women prevail: artists like Odetta, Joan Armatrading, Aretha Franklin and second-generation lesbian artists like k.d. lang and Tracy Chapman. Another example: the duet "Sisters Are Doing It For Themselves" by Annie Lennox (The Eurythmics) and Aretha Franklin is featured twice in the collection, on the self titled album *The Eurythmics* and on Aretha Franklin's *Who's Zoomin' Who?*. Both albums in the collection as original pressings from 1985. This seems to be an important song for the collector.

Lesbian identity and women's emancipation can be seen as two strong, permanent topics within the female pop part of the collection. Collecting women's music might have been part of the collector's general lesbian cultural identity. Completeness concerning records that are associated with this identity might explain the many shrink-wrapped albums in women's music and from other artists that are somehow linked with queer identities, for example David Bowie with his androgynous, gender-bending style. They are statements of queer identity put in the collection together with the other male artists. Here, among the male artists too, a claim of queer equality is acted out in ordering the records this way.

Concerning the shrink-wrapped records the heir has an additional explanation: maybe the collector did not find time to listen to the records because she valued live music much higher than recorded music. She even registered a company to publish unedited live recordings of her favorite classical musicians. According to the heir, this effort failed because the musicians did not wish to publish live recordings with their inevitable imperfections.

This statement shows that the general attitude of the collector towards music might play into the collecting strategies, too. There are only few live recordings in the pop part of the collection yet this aspect must be considered when exploring the classical part of the collection.

Visibility of Women's Music today

Lont reports that women's music was widely ignored by the music press. It was only mentioned in lesbian and gay publications. Even in the 1980s, when a second generation of lesbian

artists like Tracy Chapman and k.d. lang became successful on the mainstream market, the beginning of their careers in the women's music scene remained unmentioned in the music press (Lont 1992). How is this past represented today on the internet, on websites that are part of canon formation processes like Wikipedia and Discogs? On Discogs, most records of women's music are offered for very little money. Even the ones that were only released in small editions. Rarity is one possible condition for high prices yet there must be a demand. For those records, there is none. Furthermore, there is no category (neither genre nor style) women's music on Discogs. It seems like women's music is not noticed as a genre and not being collected. Thus once again subject of othering leading to invisibility, as is the case of women-composers (Myers 1998, Pendle ([1992] 2001). This may reflect a collector market that is dominated by the hetero male.

On the English Wikipedia site there is an article on women's music¹. It defines women's music as a genre linked to the second wave feminist movement and a music market that thrived in the 1970s and 1980s USA. The article links to some of the central musicians, too. But it is different the other way around: on Discogs and Wikipedia there are mostly only short entries about the female musicians. There is almost no mention if they transported feminist or lesbian content in their music. The lesbian / feminist part of this music history is only told on a few marginal websites dedicated to LGBTQ+ music history.² Take as an example Mary Watkins: central as a musician and especially as a producer. The Wikipedia entry does not mention her role for women's music at all.³ It is different with Cris Williamson: while Discogs features no information but links to her homepage and the Wikipedia entry, the Wikipedia article points out the context of women's music.⁴

It seems like today women's music has become marginal in the history of popular music despite its undisputable contribution for widening women's possibilities on the music market, preparing second generation artists like k.d. lang and Tracy Chapman for international success and establishing aesthetic novelty with the butch voice (Geffen 2020). The 1990s riot grrrls in contrast did not know anything about women's music. They started from scratch without role models (Goldman 2019). Such silencing stands in the context of an overall trend not to give female artists legacies the same attention as their male counterparts. It leads to an exclusion of women's music from the history of popular music. The "writing out" of marginalized people and their music stories is (in)visible in women's music on the Internet.

One counter argument here is that the process of canonization is bound by musical style as Nico Thom (2011) shows for popular music magazines. This might be true for particular stakeholders in the process. On the other hand, Anne Danielsen (2008) points out that songs might become canonical because they are experienced as good music across particular style or sub-cultural boundaries. So were those women's music songs just not remarkable enough, or experienced by too few people, to form a lasting subcultural legacy? If you listen to the frantic audiences shouts in a live recording of the all women jazz band Alive! playing the song "Wild Women Don't Get The Blues" on the album *Call It Jazz* (1981 and part of the collection) it becomes audible that the music was very important for the feminist culture of the time. More important than stylistic diversity seems to me that the women's music background was already

1 https://en.wikipedia.org/wiki/Women's_music accessed 2022-07-04.

2 Cf. Queer Music Heritage, <https://queermusicheritage.com/index.html> accessed 30th of September 2021.

3 https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Watkins accessed 2020-02-18.

4 https://en.wikipedia.org/wiki/Cris_Williamson accessed 17th of September 2021.

unmentioned in the promotion of many, especially the second generation lesbian musicians. In short, the more popular women's music artists became, the more invisible women's music became, because wider audiences should not be confronted with the controversially discussed activism of feminism or non-straight sexuality.

Rock Music?

The heir reports that the collector often spoke of how important rock music was to her. On the other hand genres of rock music that are today considered central for the 1960s to 1980s popular music are missing in the collection: progressive rock, psychedelic rock, hard rock. Reports from female fans and musicians show that such rock music was not only made primarily by men, it was also implicitly aimed primarily at men (Rohkohl 1979, Albertine 2015). Access to this world of rock music was not easy for girls.

The challenge here is to reconstruct the collector's definition of rock music. As a first step, we can approach the general understanding of rock music among collectors today. If we take the database of the collection as a starting point we can ask: to which musicians in the collection do collectors on Discogs assign the attribute rock music? In the Discogs database, 22 of the male artists and 17 of the female artists are labeled with some kind of rock genre or style. This includes artists like Cindy Lauper, Michael Jackson, David Bowie, Rickie Lee Jones and Paul Simon. They are labeled as Pop Rock on Discogs. Other labels found in the Discogs database are Soft Rock (Bill Champlin, Maria Muldaur), Folk Rock (Joan Armatrading, Simon & Garfunkel, Tracy Chapman and others) or Classic Rock (Steely Dan). There is a gender bias among the styles: more female musicians are labeled Folk Rock and no female musician is labeled Classic Rock.

The collection prominently features acts that are attributed with crossover rock genres, mixing rock with jazz, folk or pop as well as artists who have an independent or dissident image within popular music like The Police or David Bowie. Explicitly male, hetero-sexually branded rock music from the genres core is largely missing in the collection. There are some notable exceptions though. Steely Dan is very prominent in the collection and some other rock artists appear with one album: The Rolling Stones, Bruce Springsteen, Van Halen.

The genre and style definitions from Discogs appearing here reflect that the overall genre rock was used in a very broad sense in the 1970s and 1980s. Some authors used it to label all popular music that is different from the (commercial) mainstream. Simon Frith points out that the core of rock aesthetics focuses on individual artistic expression. "Good [rock] music is the authentic expression of something – a person, an idea, a feeling, a shared experience, a Zeitgeist. [...] rock-star quality describes the power that enables certain musicians to drive something individually obdurate through the system." (Frith 1987: 136) This statement about the combination of authentic (and in varying degrees deviant) expression and individual strength describes many of the artists' public images found in the collection. From The Beatles to Cindy Lauper, from Cris Williamson to David Bowie. It fits to many artists who are not labeled as rock music on Discogs as well. Simon Frith's definition of rock seems like a matching description of a sensibility the collector had towards music. It might explain the collector's use of the word rock music and why rock music was important for her: an authentic and strong expression of individuality beyond social norms that constrict women and many others.

Alternative Popular Music Narratives

The collection has taken us down several paths so far. To the question of gender and record collecting, to female teenage Beatles fanhood, to the now little-known domain of women's music, to definitions of rock music and to the question of how the marginalization of subcultures that drove social transformation processes is perpetuated today. The collection thus became a starting point for a multidimensional other version of pop music history that makes some voids and silences in the canon visible. Still we followed only some major strands. The collector's love for baroque music, for women composers, for ethnographic recordings, for Jazz and Blues have yet to be uncovered. They hint towards a collector with a multidimensional interest in music and a lifetime occupation with classical and later baroque music.

The quest already shows, a collector will set his or her own priorities. These may relate to the canon in different ways. The collector follows different and partly overlapping collecting strategies: from fandom concerning particular artists, many of them canonical, to the socio-cultural concern of women's equality that leads to an emphasis of collecting musicians that are related to feminism, her own participation in the lesbian and feminist scene and to non-macho, fluid or transgressive masculinity. A biographically shaped, individual pop historiography becomes accessible through the material presence and traces within the collection. Strands of popular music may become visible that are underrepresented in the canon. The historiography within this collection shows that the modes of listening of white, male listeners dominate in the canon and that these have a strong influence on the writing of history until today. The marginalization of certain social groups (here, the feminist-lesbian scene) in the past is thus perpetuated today. The "filtering mechanism at work in the process of canon formation", as Danielsen (2008: 18) calls it, demands further attention and analysis.

Concerning the forensic cultural studies approach we learned that the materiality of the collection includes the order and presentation of the collection by the collector. It is crucial to retrieve and document as much information as possible when accessing a collection for the first time. In the best case the collection should be accessed in its original state and the interior design it is placed in, including playback and listening arrangement. In retrospect we could only reconstruct some central elements of this situation. Pfeleiderer (2011) in addition points to the importance of secondary material such as music magazines, books, posters and other music related material. Unfortunately, none of this was available in this particular case.

Overall, researching record collections is a promising endeavor revealing multiple narratives of popular histories, many of which are underrepresented in the common discourses on popular music today.

List of References

- Albertine, Viv. 2015. *Clothes Music Boys. A Memoir*. First paperback edition. London: Faber and Faber.
- Elster, Christian. 2021. *Pop-Musik sammeln: Zehn ethnografische Tracks zwischen Plattenladen und Streamingportal*. Bielefeld: transcript Verlag.

- Frith, Simon. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music." In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, edited by Richard Leppert and Susan McClary. Cambridge.
- Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan, and Thomas Nail. 2019. "What Is New Materialism?" *Angelaki* 24 (6): 111–34.
- Goldman, Vivien. 2019. *Revenge of the She-Punks: A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot*. University of Texas Press.
- Jones, Carys Wyn. 2008. *The Rock Canon: Canonical Values in the Reception of Rock Albums*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Kreutziger-Herr, Annette, and Katrin Losleben, eds. 2009. *History – Herstory: Alternative Musikgeschichten*. Köln: Böhlau.
- Myers, M. 1998. "Musicology and the 'Other'. European Ladies' Orchestras 1850-1920." In *Gender Studies & Musik: Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, edited by Stefan Fragner, Jan Hemming, and Beate Kutschke. Regensburg: ConBrio-Verlagsgesellschaft.
- Lont, Cynthia M. 1992. "Women's Music. No Longer a Small Private Party." In *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, edited by Reebee Garofalo, 241–53. Boston, MA: South End Press.
- Paz, Eilon. 2014. *Dust & Grooves. Adventures in Record Collecting*. New York: Dust & Grooves Publications.
- Pendle, Karin, ed. 2001. *Women & Music: A History*. 2nd ed. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Pfleiderer, Martin. 2011. "Populäre Musik und Kulturelles Gedächtnis. Zur Einführung." In *Populäre Musik und Kulturelles Gedächtnis: Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, edited by Martin Pfleiderer, 9–24. Köln: Böhlau.
- Rohkohl, Brigitte. 1979. *Rock-Frauen*. Rororo 4454. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Sánchez-Olmos, Cande, Tatiana Hidalgo-Mari, and Eduardo Viñuela. 2021. "Brand Placement and Gender Inequality in the Top 30th Billboard Hot 100 from 2003 to 2016." In *Musik und Marken*, edited by Lorenz Grünwald-Schukalla, Anita Jöri, and Holger Schwetter. Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung. Springer.
- Straw, Will. 1997. "Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture." In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, edited by Sheila Whiteley, 3–16. London: Routledge.
- Thom, Nico. 2011. "Aktuelle Prozess der Kanonbildung in multimedialen Magazinen der Populären Musik." In *Populäre Musik und Kulturelles Gedächtnis: Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, edited by Martin Pfleiderer, 65–81. Köln: Böhlau.

Vinyl Records

- Al Di Meola. 1983. *Scenario*. Vinyl Album. Vol. FC 38944. USA: Columbia.
- Aretha. 1985. *Who's Zoomin' Who?* Vinyl Album. Vol. AL8-8266. USA: Arista.
- Cris Williamson. 1975. *The Changer And The Changed*. Vinyl Album. Vol. LF904, reissue. USA: Olivia Records.
- David Bowie. 1980. *Low*. Vinyl Album. Vol. AYL1-3856, reissue. USA: RCA.
- Debbie Saunders. 1984. *A Shot In The Dark*. Vinyl Album. Vol. SBS 1011. USA: Step By Step Records.

- Eurythmics. 1985. *Be Yourself Tonight*. Vinyl Album. Vol. AJL1-5429. USA: RCA.
- Gayle Marie. 1982. *Night Rainbow*. GM 001. USA: Gayleo Music.
- Holly Near. 1981. *Fire In The Rain*. Vinyl Album. Vol. RR402. USA: Redwood Records.
- Linda Tillery. 1977. *Linda Tillery*. Vinyl Album. Vol. BLF 917. USA: Olivia Records.
- . 1985. *Secrets*. Vinyl Album. Vol. BLF 736. USA: 411 Records.
- Mary Watkins. 1978. *Something Moving*. Vinyl Album. Vol. BLF 919. USA: Olivia Records.
- . 1982. *Winds Of Change*. Vinyl Album. Vol. PA 8030. USA: Palo Alto Records.
- . 1985. *Spiritsong*. Vinyl Album. Vol. RR-8506. USA: Redwood Records.
- Meg Christian. 1977. *Face The Music*. Vinyl Album. Vol. LF913. USA: Olivia Records.
- . 1981. *Turning It Over*. Vinyl Album. Vol. LF925. USA: Olivia Records.
- Midler, Bette. 1973. *Bette Midler*. Vinyl Album. Vol. SD 7270. USA: Atlantic Records.
- Silvia Kohan. 1984. *Finally Real*. Vinyl Album. Vol. DC-3003. USA: Dancing Cat Records.
- Sweet Honey In The Rock. 1976. *Sweet Honey In The Rock*. Vol. FF 022. USA: Flying Fish.
- . 1978. *B'lieve I'll Run On.... See What The End's Gonna Be*. Vol. RR 3500. USA: Redwood Records.
- . 1981. *Good News*. Vol. FF 245. USA: Flying Fish. Sammlung Shelley Mesirow.
- Teresa Trull. 1977. *The Ways A Woman Can Be*. Vinyl Album. Vol. LF 910. USA: Olivia Records.
- The Beatles. 1964. *Meet The Beatles!* Vinyl Album. Vol. ST-2047. USA: Capitol Records.
- . 1965. *Rubber Soul*. Vinyl Album. Vol. ST-2442, Pinckneyville Pressing. USA: Capitol Records.

Holger Schwetter, Dr., studied musicology and media science at the University of Osnabrück. In 2014 he received his PhD at Kassel University. His research focuses on sociology and music analysis of popular music cultures, working conditions in the music market, private music archives, and copyright in the cultural and creative industries. He currently works as a researcher at the Institute of Music at the University of Kassel and as a culture developer at the Municipality of Osnabrück. He is also second chairman of the Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung (GMM).

Abstract (English)

While record collecting is an often acknowledged practice within popular music that is mainly attributed to male collectors, research on actual collections is rare. This article presents a forensic cultural studies research based on the record collection of a female collector who was a classically trained musician and LGBTQ+ activist in the 1970s and 1980s USA. Starting from the materiality of the collection, traces of gender, feminism and lesbian culture are revealed and connected with the collector's biography. It becomes clear that through research on popular music archives alternative, marginalized popular music narratives become visible.

Abstract (Deutsch)

Während das Sammeln von Schallplatten eine anerkannte Praxis im Umgang mit populärer Musik ist, die hauptsächlich männlichen Sammlern zugeschrieben wird, ist die Forschung zu tatsächlichen Sammlungen selten. Dieser Artikel stellt eine forensische kulturwissenschaftliche Untersuchung der Plattensammlung einer Sammlerin vor, die in den 1970er und 1980er Jahren in den USA eine klassisch ausgebildete Musikerin und LGBTQ+ Aktivistin war. Ausgehend von der Materialität der Sammlung werden Spuren von Gender, Feminismus und lesbischer Kultur aufgedeckt und mit der Biografie der Sammlerin verbunden. Es wird deutlich, dass durch die Erforschung von Popmusikarchiven alternative, marginalisierte Popmusiknarrative sichtbar werden.

Proposal for Citation. Schwetter, Holger. 2022. "‘Finally Real’. The Vinyl Record Collection of a lesbian Musician as an alternative Popular Music Narrative" In *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, edited by Beate Flath, Christoph Jacke and Manuel Troike (~Vibes – The IASPM D-A-CH Series 2). Berlin: IASPM D-A-CH. Online at <http://www.vibes-theseries.org/schwetter-vinyl-collection>.

Autor*innen / Authors

Anja Brunner (she/her), Dr., is an ethnomusicologist at the Music and Minorities Research Center at the University of Music and Performing Arts Vienna (Austria). She is principal investigator of the research project “Women Musicians from Syria: Performance, Networks, Belonging/s”, funded by the Austrian Science Fund FWF (V706-G29). Her research spans issues of music and migration, questions on music and postcolonial politics and decolonization, and questions of intersectionality in music research. She is author of “Bikutsi. A Beti Dance Music on the Rise, 1970–1990” (Equinox 2021) and co-author of a monograph on the history of music of the Balkan region in Austria (“Balkanboom. Eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich”, Peter Lang 2014).

Thomas Burkhalter, Dr., is an ethnomusicologist, interdisciplinary artist, and music journalist from Bern. He is founder and director of the international platform Norient - Performing Music Research (norient.com), the Norient Film Festival (NFF), and the Norient Space „The Now In Sound“ (2020). He co-directed the documentaries „Contradict“ (2020 - winner Berner Musikpreis) and „Ghana Controversial“ (Al-Jazeera Witness, 2019), the AV/theater/dance performance „Clash of Gods“ (2018) and is author of the academic book „Local Music Scenes and Globalization: Transnational Platforms in Beirut“ (Routledge).

Kyle Devine, Dr., works as Professor in the Department of Musicology and the School of Environmental Humanities at the University of Oslo. He is currently Chair of IASPM-Norden. Before moving to Norway, Devine studied in Canada and Scotland and worked at City University of London as well as the University of Oxford.

Lea Espinoza Garrido is Assistant Professor of American Literary and Cultural Studies and co-chair of the “Narrative Research Group” at the University of Wuppertal, Germany. She has published on representations of race and gender in contemporary North American popular culture and is co-editor of the interphilological journal *Textpraxis*. Her publications include an edited collection on *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* (Palgrave 2021, with Ina Batzke and Linda M. Hess) and a co-edited double special issue on “Migrant States of Exception” (in *Parallax* 2022, ed. with Sylvia Mieszkowski and Birgit Spengler).

Beate Flath, Dr., is professor of event management with a focus on pop music cultures and digital media cultures at Paderborn University. She studied musicology, art history and business administration at the Karl Franzens University in Graz. Her research interests include transdisciplinary event research, socio-political and cultural-political dimensions of event and cultural management, co-creation and participation processes in the context of digital network media as well as music business research as music (business) culture research.

Tanja Godlewsky, Dipl.-Des., studierte Design an der Köln International School of Design und ist selbstständige Kreativdirektorin aus Köln und Experte für Design und Popkultur. Sie setzt komplexe gestalterische Projekte in Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft um. Darüber hinaus diskutiert und erforscht sie die visuellen Inszenierungen von Pop-Musiker*innen, womit eine langjährige Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Gender Designs im (pop-)kulturellen Kontext einhergeht. Sie arbeitet seit vielen Jahren an verschiedenen Hochschulen

für Gestaltung und Kunst, u.a. am Institut für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste oder an der Köln International School of Design.

Jan-Peter Herbst, Dr., is Reader in Music Production at the University of Huddersfield (UK), where he is Director of the Research Centre for Music, Culture and Identity (CMCI). His primary research area is popular music culture, particularly rock music and the electric guitar, on which he has published widely. Currently, he is undertaking a funded three-year project that explores how heaviness is created and controlled in metal music production. Herbst's editorial roles include IASPM Journal and Metal Music Studies, and he currently edits the Cambridge Companion to Metal Music and the Cambridge Companion to the Electric Guitar.

Christoph Jacke, Dr., is Professor of Theory, Aesthetics and History of Popular Music and course director of the BA and MA program in Popular Music and Media at the Department of Music at Paderborn University, Germany, and has been Chair of IASPM D-A-CH (2016–2021). Together with Beate Flath (Paderborn/Germany), Charis Goer (Utrecht/Netherlands) and Martin Zierold (Hamburg/Germany) he is co-editing the series "Transdisziplinäre Popkulturstudien/Transdisciplinary Studies in Popular Culture" with Transcript publishers (<https://www.transcript-verlag.de/reihen/kulturwissenschaft/transdisziplinaere-popkulturstudien/?p=1&o=1&n=10>) and working as a music journalist.

Christoph Jürgensen, Dr., is Professor for Modern German Literature at University of Bamberg, Germany. His research focuses on agency, placement, and staging strategies in literature, film and music as well as on literature of Goethe's time and contemporary German literature. Selected Publications: *Younger Than Yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop* (Wagenbach 2017, with Gerhard Kaiser/Antonius Weixler); *Federkrieger – Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege* (Metzler 2018); *Literaturpreise – Geschichte und Kontexte* (ed. with Antonius Weixler, Metzler 2001).

Steffen Just ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung Musikwissenschaft / Sound Studies der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Zuvor wirkte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Musik und Musikpädagogik der Universität Potsdam, als Fellow am Exzellenzcluster „Contestations of the Liberal Script“ der Berlin University Alliance (Freie Universität Berlin) und als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der Populären Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsinteressen umfassen die Kultur- und Medientheorie und Geschichte der populären Musik, Subjektivierungsprozesse, Machtanalysen, Technologien und gesellschaftliche Dynamiken mit besonderem Fokus auf Klang.

Chris Kattenbeck, Lehramtsstudium der Fächer Musik und Geschichte an der WWU Münster (M.Ed.), Studium Musikwissenschaft an der HfMT Köln (M.A.), 2016–18 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen, 2019–20 Promotionsstipendiat, seit 10/2020 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität zu Köln. Dissertation zur Manifestation, Konstitution und Entwicklung künstlerischer Handlungsfähigkeit beim Hip Hop-Beatmaking.

Alan van Keeken studies musicology, sociology, and political science at Justus-Liebig-University Gießen. He wrote his master thesis about German language mainstream pop, the "Phänomen Deutschpop ca. 2004-2011". From 2018 on he worked in the research project "Musical objects of popular culture" at the center for culture and popular music at the Albert-Lud-

wigs-University Freiburg. Since 2021 he works as a scientific assistant at the musicology department of the Martin-Luther-University Halle-Wittenberg. He has published several articles and reviews about music technology, mainstream music research and phonomusicology. Currently he works on his doctoral thesis "The home organ in Western Germany 1958-1989".

Maryam Momen Pour Tafreshi ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im vom BMBF geförderten Forschungsprojekt „kulturPreis – Steigerung der kulturellen Teilhabe mittels innovativer und ökonomisch nachhaltiger Preiskonzepte“ und Doktorandin an der Universität Paderborn im Fach Musik. Sie studierte Musikwissenschaft, Germanistische Sprachwissenschaft sowie Populäre Musik und Medien an der Universität Paderborn.

Immanuel Nover, PD Dr., is Assistant Professor and Postdoctoral Researcher of German Studies at the University of Koblenz-Laundau, Germany. His publications include a monograph on Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Krach (Böhlau 2012), a co-edited collection on Das Politische in der Literatur der Gegenwart (De Gruyter 2019, ed. with Stefan Neuhaus), a special issue on "The Sound of Germany" (in Textpraxis #5 2021, ed. with Kerstin Wilhelms), and a forthcoming monograph on Die Tat. Aushandlungen des Politischen in der deutschsprachigen Literatur von 1773 bis 2014 (De Gruyter forthcoming 2022).

Abner Pérez Marín, Dr. des. in Popular Music and Media (2022) at the Faculty of Arts and Humanities at the University of Paderborn with the doctoral project: Higher Popular Music Education and Decoloniality: Perspectives from Ecuador and Germany. Performer, songwriter, and producer. Previously, academic coordinator at the School of Music UDLA in Quito, Ecuador. Previous studies include an MA in Music & Media Management at University of Westminster (UK), a Foundation Degree in Commercial Music at Bath Spa University (UK), and a BA in Media and Social Communication at University of Northwestern (USA).

Thorsten Philipp, Dr., political scientist and romance scholar, is lecturer at the Leuphana University Lüneburg, the University Passau and the Baden-Württemberg Cooperative State University. As a member of the president's staff at TU Berlin, he is in charge of promoting transdisciplinary didactics and transformative education projects at the crossroads of university and society. His research explores pop music as a resonance space of sustainability communication.

Svenja Reiner studierte Anglistik, Amerikanistik, Wirtschaftswissenschaften (B.A.), Internationales Kunstmanagement (M.A.) und Musikwissenschaften (M.A.) und forscht kulturwissenschaftlich zu und mit musikalischen Phänomenen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik (2020–22) und am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück (2017–21). Aktuell leitet sie INSERT FEMALE ARTIST – Literaturfestival für feministische Stimmen und promoviert an der Hochschule Osnabrück und an der Universität Siegen zu Fankulturen in der Neuen Musik.

Stefanie Roenneke, Dr., ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Als Autorin setzt sie sich in wissenschaftlichen wie journalistischen Texten mit Literatur, Popkultur sowie zeitgenössischer Ästhetik auseinander. Neben zahlreichen Veröffentlichungen z.B. auf Pop-Zeitschrift.de, Medien & Zeit oder in Spex ist 2017 ihr Buch Camp als Konzept. Ästhetik, Popkultur, Queerness erschienen. Zudem hat sie in Sammelbänden wie Christian Krachts Weltliteratur (De

Gruyter 2018) und *Poetik der Oberfläche* (De Gruyter 2011) veröffentlicht. Neben Vorträgen und Moderationen lehrt sie seit über einer Dekade an Hochschulen.

Matthias Schaffrick, Dr., is a Postdoctoral Researcher at the Department of German of the University of Siegen (modern German literature). He was Principal Investigator of the project “Scenarios of Post-Sovereignty in Contemporary, German-Speaking Literature” (2018–2021, funded by the German Research Foundation) and is currently finishing a book about techniques of literary narration, which reflect the destabilization of the global political order since 2001. His research foci include popular culture, interdisciplinary theories in literary and cultural studies and contemporary literature. He is author of the books *Populäre Kulturen zur Einführung* (2018, co-authored with Niels Penke) and *In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft* (2014).

Melanie Schiller, Dr., is Assistant Professor of Media Studies and Popular Music at the University of Groningen, The Netherlands. She is the author of *Soundtracking Germany. Popular Music and National Identity* (2020) as well as a board member and ‘national representative’ of the IASPM Benelux branch. Her current research on “Popular Music and the Rise of Populism in Europe” is funded by the Volkswagen foundation.

Holger Schwetter, Dr., studied musicology and media science at the University of Osnabrück. In 2014 he received his Ph.D. at Kassel University. His research focuses on sociology and music analysis of popular music cultures, working conditions in the music market, private music archives, and copyright in the cultural and creative industries. He currently works as a researcher at the Institute of Music at the University of Kassel and as a culture developer at the Municipality of Osnabrück. He is also second chairman of the *Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung* (GMM).

Anna Seidel, Dr., is a literary scholar and cultural poet working at the University of Innsbruck. Her main areas of research are popular culture, magazines, the avant-gardes and feminisms. She is a postdoctoral fellow at the CRC “Transformations of the Popular,” where her research focusses on the illustrated magazines of Weimar Republic. Her Ph.D. thesis titled “Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop” is about to be published shortly. Furthermore, Anna Seidel is co-editor of *testcard. beiträge zur popgeschichte* and freelance writer for outlets such as *Missy Magazine* and *Jungle World*.

Eva Stubenrauch, Dr., is a Postdoctoral Researcher in the research area “History of Theory” at the “Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung” (ZfL) in Berlin. Her main research foci include the history of literary theory, the aesthetics and semantics of time, political literature, and pop. Her latest publications include chapters on “Semantik vs. Struktur: Divergenz zeitdiagnostischer Verfahren in/zwischen *Leere Herzen* und *Neujahr*” (edition *text+kritik* 2021) and “Mahnung, Distanz, Resignifizierung. Textverfahren der Digitalisierungskritik” (de Gruyter 2021).

Daniel Suer, Lehramtsstudium Musik („Großfach“) und Englisch an der Universität Siegen (1. Staatsexamen) sowie Studium Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (M.A.). Aktuell Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Promotionsprojekt an der Universität Siegen im Rahmen des DFG-Projekts „Das Verhältnis von Musik und Tanz im Heavy Metal“.

Manuel Troike, M.A., is a research assistant in the „Popular Music and Media“ study programs at the Department of Music at Paderborn University. He is doing his Ph.D. on technical and musical practices of mobile DJs in Germany and researches and teaches in the fields of Electronic Dance Music and DJ culture with a focus on mobile DJs and music programming.

Thomas Venker, M.A., ist Mitherausgeber und Co-Chefredakteur des Kaput-Magazin für Insolvenz & Pop. Bevor er 2014 Kaput gründete, war er 14 Jahre lang Chefredakteur des Intro Magazins. Er schreibt regelmäßig für ein Portfolio von Zeitschriften und Tageszeitungen, moderiert Panels und Symposien, unterhält das Kunst-Schallplatten-Label Edition Fieber und gehört zum kuratorischen Team der Monheim Triennale. Er lehrt Musikjournalismus und Künstler*innen-Marketing an mehreren deutschen Universitäten, unter anderem am Institut für Pop-Musik der Folkwang Universität der Künste, der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der Universität Paderborn. Zuletzt erschien Talking to Americans im Ventil Verlag, Mainz von ihm.

Kerstin Wilhelms, Dr., is Assistant Professor and Postdoctoral Researcher of German Studies at the University of Münster, Germany. She is principal investigator in the project “Show-Trials. Dramatizing the Law as Social Practice” as part of the Collaborative Research Center “Law and Literature” at the University of Münster, where she investigates political scenarios in drama and theater. She has published on the national imagination in Rammstein (2012) and is co-editor of a special issue on “The Sound of Germany” (Textpraxis 2021).

Wolf-Georg Zaddach (*1985), Dr., studierte Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Neuere Geschichte an der Hochschule für Musik Weimar und der Universität Jena sowie Jazzgitarre an der VOS Prag/Tschechien (mit David Doruzka). Seit 2011 lehrt und forscht er in den Bereichen Populäre Musik, Jazz und Musikwirtschaft an der Leuphana Universität Lüneburg (seit 2021), dem BIMM Berlin (seit 2017), der Hochschule für Musik Weimar (2011-2021), und der Popakademie Baden-Württemberg (2019-2021).

Ingo Zander, geboren 1956, aufgewachsen in einer Arbeiterfamilie, Sozialwissenschaftler, Fachrichtung Politische Wissenschaften, Studium an der Universität Duisburg. Freier Autor seit dreißig Jahren – Beiträge vor allem für den Öffentlich-rechtlichen Hörfunk. Zahlreiche Features zu gesellschaftlichen Themen: Antisemitismus, Rassismus, politische Kultur, Alltagsprozesse und Kultur, Arbeitsmarkt und Bildungsprozesse, Rechtsradikalisierung der Gesellschaft. Ingo Zander verstarb im Oktober 2021.

Oliver Zöllner, Dr., is a professor of media research, media sociology, digital ethics, and international communication at Stuttgart Media University in Germany. As an honorary professor he also teaches at the University of Düsseldorf. Oliver Zöllner’s research foci are questions of digitization, digital transformation and related aspects of reflexive media literacy. His areas of expertise also include processes of identity formation in societies, the analysis of cultural artifacts, and public diplomacy. On his weekly radio shows he plays weird music. For further details see <https://www.oliverzoellner.de>, Oliver’s unscrupulous digital doppelgänger watching over him.