

André Rottgeri/Günter Koch (Hgg.)

*Populäre Artikulationen –
Artikulationen des Populären*

ARTIKULATIONEN - 2019
G P
U
L
DES POPULÄREN
R
E

vz kf www.kultursemiotik.com

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik**

Umschlaggestaltung:

André Rottgeri: Idee und Gestaltung

Silke Roth: Layout

Satz:

Günter Koch

Populäre Artikulationen
—
Artikulationen des Populären

André Rottgeri/Günter Koch (Hgg.)

vz **kf** www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

hrsg. v. Martin Nies
Online | No. 11/2025

Impressum



**Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik**
Virtuelles Zentrum für kulturemiotische Forschung



Open Access Journal | OJS & Print on Demand

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online

ist zusammen mit der Printreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des [VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG \(VZKF\)](#) und wird herausgegeben von Martin Nies.

SKMS | Online erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite www.kultursemiotik.com. Sonderbände zu bestimmten Themenschwerpunkten sind darüber hinaus auch als BOD im Verlag Schüren erhältlich.

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autor*innen.

© 2025 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com

Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion

Prof. Dr. Martin Nies

Europa-Universität Flensburg

Institut für Sprache, Literatur und Medien

Auf dem Campus 1

24943 Flensburg

Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com

Inhalt

Vorwort: Populäres und Artikulationen – ein Überblick	7
11. Jahrestagung der AG Populärkultur und Medien in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) <i>André Rottgeri, Günter Koch</i>	
I. Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären	
Kulturwissenschaftliche Anmerkungen aus der Perspektive der Populären Kultur	19
<i>Barbara Hornberger</i>	
Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären	29
Sprachwissenschaftliche Perspektiven <i>Rüdiger Harnisch</i>	
II. Musikalische Artikulationen – Popular Music Studies	
Populäre Musik & Artikulationen	45
Entwurf einer Typologie am Beispiel von Joe Satriani <i>André Rottgeri</i>	
Between Salvador and the Recôncavo baiano	69
Value disputes stemming from the rock bands <i>Cascadura</i> and <i>Escola Pública</i> <i>Jorge Cardoso Filho</i>	
Emphatische Dehnungen und sprechende Pausen	87
Über rhythmische Artikulationsmuster deutschsprachiger Songtexte am Beispiel der <i>Wise Guys</i> <i>Johannes Odendahl</i>	
Von der Berliner Mauer nach Moskau und Lateinamerika	107
<i>Wind of Change</i> von den Scorpions auf Russisch und Spanisch <i>Christina Richter-Ibáñez</i>	

III. Text- und Bild-Artikulationen – Literaturwissenschaft und Mediensemiotik

Wertevermittlung in Online-Storytelling-Werbespots der Firma Edeka <i>Dennis Gräf</i>	123
Dekonstruktion eines historischen Mythos in Sofia Coppolas MARIE ANTOINETTE (2006) <i>Oliver Seidel</i>	155
Zwischen Pille & Minirock Feminismus und Sexismus als populäre Konzepte der Zeitschrift <i>konkret</i> der 1960er Jahre <i>Alix Michell</i>	175
Artikulation als Verrat? Rotwelsch und die Verweigerung der Übersetzbarkeit in Zeena Parkins' <i>Mouth=Maul=Betrayer</i> <i>Benedikt Wolf</i>	191
In Likes We Trust oder die unmögliche Möglichkeit vom Like als Gabe zu sprechen <i>Christian Schulz</i>	215
Papst und Populus im Hochmittelalter Papsturkunden als Artikulationen des päpstlichen Universalprimats <i>Daniel Berger/André Rottgeri</i>	245

IV. Sprachliche Artikulationen – Sprachwissenschaft

Verhörer in der Popmusik <i>Franz Josef Bauer</i>	269
WER WIRD MILLIONÄR? Das Sprachspiel als populärer Einstieg in den Wissenswettbewerb <i>Günter Koch</i>	295
Die Autorinnen und Autoren	317

Vorwort: Populäres und Artikulationen – ein Überblick

11. Jahrestagung der AG Populärkultur und Medien in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM)

André Rottgeri, Günter Koch

Für den Zeitraum vom 14.–16. Februar 2019 konnten der Sprecher*innenrat der AG Populärkultur (Prof. Dr. Barbara Hornberger, Dr. Charis Goer und Dr. Mario Anastasiadis), die Angehörigen des Lehrstuhls für Deutsche Sprachwissenschaft der Universität Passau (Prof. Dr. Rüdiger Harnisch) und der Tagungsorganisator (Dr. André Rottgeri) zur 11. Jahrestagung der „AG POP“ an die Universität Passau einladen.¹ Dieser Band enthält eine Auswahl von Beiträgen, die auf der Tagung präsentiert wurden und darüber hinaus noch weitere Artikel, die im Anschluss entstanden sind und sich auf den inhaltlichen Schwerpunkt beziehen. Einleitend werden hier **1. Vorgeschichte** und **2. Ablauf der Veranstaltung** kurz nachgezeichnet, **3. Zentrale inhaltliche Aspekte** kontextualisiert sowie ein **4. Überblick über den Aufbau des Bandes** – in Form von kurzen Zusammenfassungen – vorgestellt.

1. Vorgeschichte

Die Entstehung der Tagung lässt sich langfristig auf das Promotionsverfahren² des Tagungsorganisors zurückführen, wodurch sich eine Verbindung zwischen der Universität Passau und der Universität Paderborn ergab, an die sich eine mehrjährige Lehr- und Prüfungstätigkeit im Master *Populäre Musik & Medien*³ in Paderborn anschloss.⁴

Darüber hinaus entwickelten sich zwischen den unterschiedlichen Akteuren, die an der Tagung beteiligt waren, Verbindungen über die Verbände der Popular Music Studies (u.a. IASPM, GMM, GfPM)⁵ als auch über die „AG Pop“ der Gesellschaft für Medienwissenschaften, deren Leitung – ab der Tagung in

¹ Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Diana Roth, die mit ihren Hilfskräften (Yvonne Miketta, Tobias Bloch, Michael Frase) die Tagungsorganisation permanent unterstützte, sowie weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universität Passau, welche die Durchführung professionell begleitet haben, u.a. Ulrike Holzapfel (Veranstaltungsorganisation), Silke Roth (Gestaltung der Flyer und Plakate), Katharina Jordan (Pressestelle).

² Betreut vom Lehrstuhl für Musikpädagogik der Universität Passau (Prof. Dr. Inka Stampfl) und Prof. Dr. Thomas Krettenauer der Universität Paderborn (Didaktik der Musik / Populäre Musik & Medien). Dissertation: André Rottgeri, *Mano Negra: Historiographie und Analyse im interkulturellen Kontext* (Passau, 2015. urn:nbn:de:bvb:739-opus4-2754).

³ Prof. Dr. Thomas Krettenauer / Prof. Dr. Christoph Jacke.

⁴ Forschungsseminare (2014–2021) zu den Themen: *Populäre Musik, Medien und Events in Brasilien, Analyse von Fan-Musikvideos, Musik & Architektur, Showtechnik, Musik im Gefängnis, Biopics*.

⁵ International Association for the Study of Popular Music (IASPM), Gesellschaft für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung e.V. (GMM), Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM).

Innsbruck (2017) – von Prof. Dr. Christoph Jacke (Universität Paderborn) in mehreren Schritten auf Prof. Dr. Barbara Hornberger, Dr. Charis Goer und Dr. Mario Anastasiadis übertragen wurde.

Parallel zu den erwähnten Kontakten über die Lehre und durch die Verbände gestaltete sich in Passau eine innovative Lehrkooperation zwischen den Herausgebern dieses Bandes am Lehrstuhl für Deutsche Sprachwissenschaft, die vom Tagungsveranstalter (Prof. Dr. Rüdiger Harnisch) initiiert wurde. Durch die Veranstaltung von interdisziplinären Seminaren ergaben sich fächerübergreifende Verbindungen zwischen der Deutschen Sprachwissenschaft (PD Dr. Günter Koch) und den Popular Music Studies (Dr. André Rottgeri), die übergeordnet auch den Bereich der Populären Kultur allgemein betrafen.⁶ In diesem Kontext kam es zur Idee der gemeinsamen Ausrichtung einer Tagung. Hierzu bot sich die Kooperation mit einem wissenschaftlichen Fachverband an. Aufgrund der Offenheit für ein breites Themenspektrum, dem Schwerpunkt Populäre Kultur, dem jährlichen Turnus und den oben genannten Verbindungen wurde vom Tagungsorganisator daher eine Kooperation mit der „AG Pop“ der GfM angestrebt.⁷ In der Folge wurde auf der Mitgliederversammlung der 10. Tagung der AG Populärkultur und Medien in Hamburg (Universität der Bundeswehr, HSU)⁸ Passau als Tagungsort für die 11. Auflage der Konferenzreihe vorgeschlagen. Dr. Charis Goer und Dr. Mario Anastasiadis waren in diesem Zusammenhang so freundlich, ihre eigenen Ideen zu einer Tagung auf das Jahr 2020 in Bonn⁹ zu verschieben, sodass die „Passauer Tagung“ Mitte Februar 2019 stattfinden konnte.

Dieser Tagungsband repräsentiert somit nicht nur die unterschiedlichen Verbindungen zwischen den genannten Institutionen, den Mitgliedern der AG und dem Lehrstuhl für Deutsche Sprachwissenschaft an der Universität Passau, sondern auch die langjährige, interdisziplinäre Kooperation der beiden Herausgeber vor Ort.

Der Titel *Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären* kann auf den Vorschlag von Prof. Dr. Barbara Hornberger zurückgeführt werden, der von ihr – in dieser Form – bereits auf der Mitgliederversammlung in Hamburg artikuliert und vom Plenum angenommen wurde, da er – neben inhaltlichen Aspekten – passgenau auf die Kooperation zwischen der AG („Populär“) und dem Fachbereich der Deutschen Sprachwissenschaft („Artikulation“) in Passau verweist.

⁶ Titel der Seminare (2016–2018): *Analyse deutschsprachiger Popmusiktexte, Linguistische Analyse populärer Volkslieder, Die Fußballweltmeisterschaft als sprachliches Medienereignis, Sprache und Humor*.

⁷ Entscheidend waren in diesem Zusammenhang die Tagungen der GfM in Marburg (2014) und der „AG Pop“ in Hildesheim (*Curriculum Pop*, 2016), Innsbruck (*Zur Methode der Ethnografischen Feldforschung*, 2017 – organisiert von Prof. Dr. Jochen Bonz) und die 10. Jahrestagung an der HSU in Hamburg.

⁸ Ausgerichtet und organisiert von Prof. Dr. Olaf Sanders und Dr. Roger Behrens.

⁹ *The People vs. The Power Bloc – Interdisziplinäre Perspektiven auf Pop und Populismen* (06.02.–08.02.2020).

2. Ablauf der Veranstaltung

Die Tagung begann am Mittwochabend mit einem „Kick-off“ und wurde Samstagmittag beschlossen. Sie fand primär in zwei Parallelsektionen statt. Für die offizielle Eröffnung konnten sowohl die Präsidentin der Universität Passau (Prof. Dr. Carola Jungwirth) als auch der Kulturreferent der Stadt Passau (Dr. Bernhard Forster) gewonnen werden.

Die beiden Einführungsvorträge wurden von Barbara Hornberger („AG Pop“) und dem Inhaber des ausführenden Lehrstuhls (Rüdiger Harnisch) gehalten. Abstracts aus der Universität Passau stammten u.a. aus der Philosophischen Fakultät¹⁰ und ihrem Umfeld (z.B. von Magali Saikin¹¹), dem Sprachenzentrum¹² und der Fakultät für Mathematik und Informatik.¹³ Neben den hier publizierten Beiträgen von Referentinnen und Referenten waren auch noch weitere Vorträge aus dem deutschen Sprachraum zu hören, die aber nicht den Weg in den Band fanden, da sie teilweise schon veröffentlicht waren.¹⁴ Vortragende kamen auch aus Österreich (Christa Bruckner-Haring und Elisabeth Kappel, Johannes Odendahl), den Niederlanden (Melanie Schiller, Pauwke Berkers), Schottland (J. Marc Percival), Frankreich (Juliana Pimentel, John Mullen), Polen (Anna Kapuścińska), Kanada (Scott Henderson), Brasilien (Jorge Cardoso Filho) und den USA (Elam und Nick Stoltzfus). Neben Einzelvorträgen und Kooperationen konnten auch einige besondere Veranstaltungsformen ins Programm eingebaut werden, so zum Beispiel der „Launch“ einer Publikation von Prof. Dr. John Mullen,¹⁵ der im Anschluss an seinen Vortrag stattfand.¹⁶ Weiterhin waren die Posterbeiträge, die während der Konferenz vorgestellt wurden (z.B. von Jonas Menze, Paderborn), permanent im Foyer des ITZ zu sehen. Das ebenfalls anvisierte „Work in Progress Panel“ (Nachwuchspanel im Format „Fish Bowl“) konnte allerdings, da zu wenige Bewerbungen eingegangen waren, bei dieser Auflage der Tagung nicht stattfinden. Insgesamt zeichnete sich die Konferenz durch eine starke internationale Präsenz und durch einige neue, interdisziplinäre Schwerpunkte¹⁷ aus.

¹⁰ Beiträge kamen u.a. vom Lehrstuhl für Deutsche Sprachwissenschaft (Rüdiger Harnisch, Günter Koch) und dem Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (Oliver Seidel, Stephanie Großmann, Dennis Gräf).

¹¹ Diese referierte zu ihrer Dissertationsschrift *Tango und Gender. Identitäten und Geschlechterrollen im argentinischen Tango* (Stuttgart 2004).

¹² Vorträge von Valentina Stickdorn (Italienische Sprache) und Paul Davies (Englische Sprache).

¹³ Der gemeinsame Vortrag von Adamantios Koumpis und Gabriele Haas und der Vortrag von Tomas Sauer (*Artikulation in drei Dimensionen: Scannen, Drucken, Kunst, Wissenschaft und Popkultur*), der mit seinem Ensemble 6/8tel auch für die musikalische Gestaltung gewonnen werden konnte.

¹⁴ Hierzu gehört z.B. der Beitrag von Sandra Reimann (Regensburg).

¹⁵ *Popular Song in the First World War – An International Perspective* (London/New York 2019).

¹⁶ Dies bot sich an, da auch zwei Mitglieder der „AG Pop“ vor Ort waren, die sich an dem Sammelband als Autoren aktiv beteiligt hatten (Melanie Schiller, André Rottgeri).

¹⁷ Z.B. am Schnittpunkt von Geistes- und Naturwissenschaften durch den Vortrag von Torsten Brandmüller (Fraunhofer Institut, Nürnberg) mit dem Titel: *Richtlinien für die kunsttechnologische 3D-Computertomographie von historischen Musikinstrumenten. Die Ergebnisse des MUSICES-Projekts.*

3. Zentrale inhaltliche Aspekte

Inhaltlich korrespondiert der Tagungstitel mit der Ansiedlung der Konferenz am Lehrstuhl für Deutsche Sprachwissenschaft, da das Stichwort *Artikulation* in dieser Disziplin eine zentrale Rolle einnimmt (z.B. im Bereich der Phonetik¹⁸). Doch auch am Schnittpunkt zur Populären Kultur ist der Begriff *Artikulation* für die Ausrichtung der „AG Pop“ einschlägig, da dieser beschreibt, wie man etwas zum Ausdruck bringt als auch die Art und Weise, wie dies im Detail ausgeführt wird. Um dem Begriff *Artikulation* weiter auf den Grund zu gehen, waren Forschungsbeiträge aus unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen möglich und zahlreiche Definitionsversuche, Analysen und Interpretationen aus verschiedenen Perspektiven willkommen. Mit Bezug auf die Mitgliedschaft der AG in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) gehörten dazu insbesondere alle Arten von „Populären Artikulationen und Artikulationen des Populären“ in den Medien (z.B. in Form von Sprache, Musik oder Bild) sowie deren Interaktionen und Reflexionen mit Einfluss auf die gesellschaftliche Kommunikation. Anhand der Einreichungen zeigte sich bereits früh, dass sich in diesem Band primär ein großer Überblick zum Themenbereich finden wird, der den Begriff *Artikulation* – im populären Kontext – sehr unterschiedlich repräsentiert. Was sich hinter dem Begriff des *Populären* verbirgt, fällt im Ergebnis ebenso unterschiedlich aus, da sich eine klare Definition, die für alle hier vertretenen Artikel und Fachbereiche einschlägig wäre, noch schwieriger gestaltet. Man findet in dieser Publikation aber viele Annäherungen an beide Begriffe und an ihre Schnittpunkte aus unterschiedlichen Perspektiven, welche den Blick und die Herangehensweise für weitere Forschungsprojekte schärfen. Einige der in dieser Publikation vorkommenden Definitionen werden im Rahmen der „Mini-Abstracts“ auch in Bezug auf diese zentralen Termini erwähnt. Final lässt sich sagen, dass das anvisierte Ziel, einen großen Überblick zu den Interaktionen der beiden Begriffe auf zahlreichen Ebenen herauszuarbeiten, erreicht werden konnte. Dies spiegelt sich in der Diversität der publizierten Beiträge wider.

4. Überblick über den Aufbau des Bandes

Zur besseren Übersicht wird an dieser Stelle der Aufbau der Publikation kurz beschrieben. Dem ist hinzuzufügen, dass die gewählten Kapitelüberschriften nur der grundsätzlichen Orientierung dienen. Oft wären – aufgrund ihres interdisziplinären Charakters – für viele Beiträge auch Einordnungen in mehrere oder auch andere Kategorien möglich gewesen.¹⁹ Demnach kann sich hier das Studium aller

¹⁸ Dort bezeichnet man mit dem Begriff die Gesamtheit aller Vorgänge, welche Sprachlaute erzeugen. Unterschieden wird dabei in Artikulationsarten und -orte, wie z.B. Nasale oder Dentale. In der Zahnheilkunde hingegen werden die Bewegungen der Zahnreihen als Artikulation bezeichnet.

¹⁹ Beispielsweise der Beitrag von Johannes Odendahl, der sowohl im Kapitel Musik als auch im Kapitel zur Sprache einen Platz gefunden hätte.

„Mini-Abstracts“ lohnen, um einen Überblick zur thematischen Verortung der Beiträge zu erhalten.

I. Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären

Die primäre Intention der beiden einleitenden Beiträge (Eröffnungsvorträge der Tagung) ist, popmusikalische, (medien)semiotische und sprachwissenschaftliche Blickwinkel auf das Tagungsthema zu richten, um damit die Interdisziplinarität der Forschungsansätze zu verdeutlichen.

Eröffnet wird das erste Kapitel durch den Beitrag „Kulturwissenschaftliche Anmerkungen aus der Perspektive der Populären Kultur“ von **Barbara Hornberger**, die sich dem Tagungsthema zunächst aus der Sicht der „AG Pop“ annähert und die Komplexität des Begriffs des Populären semantisch umreißt, dabei sowohl die Spezifik des Populären als auch den Prozess der Popularisierung reflektiert. Wie eine populäre Artikulation selbst zu einem populären Artefakt werden kann, wird in der Transformation der verunglückten und dadurch populär gewordenen ‚Transrapid-Rede‘ von Edmund Stoiber (2002) in eine ‚Übersetzung für Schlagzeug‘ (*Stoiber on Drums* von Jonny König, 2013) gezeigt: Durch die Doppelung der sprachlichen Strukturen mit dem Drumset werden Klang, Tonhöhe und Akzent nachempfunden und der spezifische Rhythmus von Stoibers Rede sichtbar gemacht.

Anschließend werden diese Überlegungen durch den Blick auf „Sprachwissenschaftliche Perspektiven“ von **Rüdiger Harnisch** spezifiziert, indem neben dem *Populären* auch die Facetten von *Artikulation* überdacht werden und in Zusammenhänge mit Sprachkritik und Laienlinguistik gestellt werden. Insbesondere Mondegreens sind als sprachliche Formen des Populären zu betrachten; dabei handelt es sich um ‚Verhörer‘, d.h. miss- bzw. unverständene Artikulationen, die vor dem Kontext des richtig Verstandenen mit Sinn gefüllt und somit einem Remotivierungsprozess unterzogen werden. In einer Übersicht sind ‚populäre‘ laienlinguistische ‚Artikulationen‘ als bewusste und unbewusste Sinngebungsakte typologisch zusammengestellt.

II. Musikalische Artikulationen – Popular Music Studies

Im Anschluss an die einleitenden Überlegungen fasst der zweite Abschnitt vier Beiträge zusammen, die sich mit zahlreichen Phänomenen aus dem Bereich der Popular Music Studies beschäftigen. Die Bedeutung der Begriffe *Artikulation* und *populär* im musikalischen Bereich zeigt sich hier sowohl durch die große Anzahl der eingereichten Beiträge als auch durch die Mitgliedschaften vieler Autoren in der „AG Pop“ und den eingangs erwähnten Verbänden der Popular Music Studies. Dabei nimmt der Begriff *Artikulation* eine zentrale Rolle ein, da sich dieser – neben anderen Interpretationen – z.B. auf den Gesang oder das Spiel von Instrumenten beziehen kann. Darüber hinaus lassen sich auch hier wieder Bezüge zur Phonetik herstellen, da man mit der *Artikulation* auch einzelne Laute, Töne oder Klänge voneinander abgrenzen kann, um diesen „sprechenden Ausdruck“ zu verleihen.

Vor diesem Hintergrund entwirft **André Rottgeri**, am Beispiel der Biographie eines populären E-Gitarristen, eine Typologie der Artikulationen: „Populäre Musik & Artikulationen: Entwurf einer Typologie am Beispiel von Joe Satriani“. Diese sieht eine Unterscheidung nach Kreativem Output (Primäre Artikulationen in Form von Musik, Text, Bildmaterial) und kommentierenden Selbstzeugnissen der Künstler (Sekundäre Artikulationen, z.B. in Form von Interviews) vor. Sonstige Artikulationen werden hier unter den Begriffen Pädagogische, Wirtschaftliche und Technische Artikulationen zusammengefasst. Anhand einer Interview-Analyse zu Joe Satriani aus der Reihe *Living Legends Music* wird diese Klassifikation exemplarisch erprobt.

Im Anschluss daran präsentiert **Jorge Cardoso Filho** unter dem Titel „Between Salvador and the Recôncavo baiano: Value disputes stemming from the rock bands *Cascadura* and *Escola Pública*“ einen Einblick in die Artikulationen Populärer Musik zweier Bands aus seiner Heimat, dem brasilianischen Bundesstaat Bahia. Ausgehend von den historischen Wurzeln der in Salvador und Cachoeira praktizierten Musikrichtungen, wird insbesondere der urbane Kontext als Faktor der Popularisierung fokussiert – die Einflüsse von Kulturkritik in einer Groß- bzw. Kleinstadt werden an den beiden im Beitragstitel genannten Rockbands erörtert, dabei auch die Rolle von Social Media reflektiert.

Ein weiterer Blick auf popmusikalische Artikulationen, am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft, wird im Aufsatz von **Johannes Odendahl** vorgestellt. Unter dem Titel „Emphatische Dehnungen und sprechende Pausen. Über rhythmische Artikulationsmuster deutschsprachiger Songtexte am Beispiel der *Wise Guys*“ steht der Parameter Rhythmus im Zentrum seiner Untersuchung zu den A-cappella-Texten der aus Köln stammenden Gruppe Wise Guys. Hier zeigt sich, dass prosodische Phänomene wie Akzent und Pause zu einer Bewertung der Songs führt, die über eine Analyse der schriftsprachlich fixierten Lyrics hinausgeht: So werden Markierung von Refrain, Strophenbeginn oder andere Textgliederungen erkennbar, gesprochensprachliche Erscheinungen (z.B. Verlangsamung des Redetempos) werden zur emphatischen Darstellung genutzt.

Einen sprachvergleichenden Blick wirft **Christina Richter-Ibáñez** mit ihrem Beitrag „Von der Berliner Mauer nach Moskau und Lateinamerika: *Wind of Change* von den Scorpions auf Russisch und Spanisch“ auf die Übersetzungen der erfolgreichen Rockballade *Wind of Change* der Gruppe The Scorpions. Inspiriert wurde dieser Song durch die Eindrücke der Band auf dem Moscow Music Peace Festival (1989) – und populär (hier nun im Sinne von kommerziell erfolgreich) als Artikulation des politischen Wandels in Osteuropa am Ende der 1990er Jahre. Neben den Entstehungsbedingungen des Songs selbst als auch der anderssprachigen Varianten werden nicht nur die Inhalte der Lyrics verglichen, sondern auch die Sangbarkeit der russischen und spanischen Artikulationen mit der englischsprachigen. Auch hier spielen prosodische Parameter wie Akzent eine wichtige Rolle, aber auch die Stimmqualität und Variation in der Komposition wird berücksichtigt.

III. Text- und Bild-Artikulationen – Literaturwissenschaft und Mediensemiotik

Das dritte Kapitel umfasst mediale Phänomene, welche Artikulationen in Text-Bild-Beziehungen ins Zentrum rücken. Zunächst wird hier das Thema „Wertevermittlung in Online-Storytelling-Werbepots der Firma *Edeka*“ von **Dennis Gräf** vorgestellt; es wird deutlich, dass zum Populären nicht nur Erscheinungen aus dem Bereich von Kunst und Kultur im engeren Sinne gehören, sondern dass auch Werbung ein lohnender Untersuchungsgegenstand sein kann, da sich aufwändig produzierte Werbebotschaften medial-populär auf unterschiedliche Weisen artikulieren. Vergleichend wird auf Printwerbung und Fernsehspot eingegangen, hinsichtlich des Storytelling dann Spots der Firma Edeka eingehend analysiert, insbesondere *EATKARUS* (2017) und *WEIHNACHTEN 2117* (2017). Dem letztgenannten Spot wird die ironisch satirische Replik des Konkurrenten Lidl *WEIHNACHTEN MUSS NICHT TEUER SEIN* (2017) gegenübergestellt. Abschließend werden Auswirkungen des viralen Kontextes beleuchtet, der unter anderem eine Anschlusskommunikation ermöglicht und zu Verselbstständigungseffekten führt.

Oliver Seidel untersucht in seinem Beitrag die „Dekonstruktion eines historischen Mythos in Sofia Coppolas *MARIE ANTOINETTE* (2006)“. Als Artikulation von Geschichte treten in diesem Spielfilm die vielschichtigen Bedeutungsdimensionen des Begriffs ‚populär‘ zu Tage. Die Biographie von Marie Antoinette fungiert dabei als Projektionsfläche für eine ahistorische Emanzipationserzählung, in welcher multimodale Kodierungen im anachronistischen Versatz (Szenerie und Kostümierung im visuellen, Punkrockmusik im auditiven Kanal) eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart schlagen. Über die diskursive Verhandlung von Selbst- und Fremdbestimmung versucht der Film, den Negativmythos der letzten Königin von Frankreich aufzubrechen, substituiert diesen dabei allerdings durch einen eigenen Narrativkomplex.

Der Beitrag von **Alix Michell** stellt die ehemals populäre Zeitschrift *konkret* in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen: „Zwischen Pille & Minirock – Feminismus und Sexismus als populäre Konzepte der Zeitschrift *konkret* der 1960er Jahre“. Der Widerspruch zwischen sozialistischen Idealen (Freiheit, Gerechtigkeit) und der Objektifizierung der Frau wird exemplarisch an einem Artikel von 1966 vorgeführt. Unter Rückgriff auf das Modell zur Gliederung von Bildbotschaften von Roland Barthes wird ein Text-Bild-Paradoxon analysiert, das einen sprachlich thematisierten, im Bild aber fehlenden Minirock als ein „strukturelles Kippmoment“ erkennen lässt und eine semiotische Verkehrung dieses symbolträchtigen Kleidungsstücks entlarvt, zugleich auch populärer Marktpositionierung geschuldete patriarchale Strukturen der Zeitschrift *konkret* aufdeckt.

Der Beitrag von **Benedikt Wolf** präsentiert tiefere Einblicke in die Arbeit der Musikerin Zeena Parkins unter dem Titel „Artikulation als Verrat? Rotwelsch und die Verweigerung der Übersetzbarkeit in Zeena Parkins’ *Mouth=Maul=Betrayer*“, indem die sprachliche Gleichung des Albumtitels semantisch hinterfragt wird. Neben dem Englischen spielt das Rotwelsch eine wichtige Rolle, eine Artikulationsform, die in Zusammenhang mit Antiziganismus und am Beispiel von „Baumhauers Stromergesprächen“ hier eingehend erörtert wird, sodass sich Lesarten als *Verrä-*

ter, aber auch als *Betrüger* in die Titelgleichung einbringen lassen. Das Zusammenspiel von Sprache und Musik zeigt sich im mimetischen Aufgreifen von Sprache durch Musik, aber auch dadurch, dass sich zwischen diesen beiden Artikulationsformen ein regelrechter Dialog entfaltet.

Ein kritischer Blick auf die Artikulationsform des „Likes“ auf Social Media-Plattformen wird von **Christian Schulz** in seinem Beitrag „*In Likes We Trust* oder die unmögliche Möglichkeit vom *Like als Gabe* zu sprechen“ präsentiert. Ausgehend von einem knappen ‚historischen‘ Abriss des Like Buttons wird dargestellt, wie User (v.a. Influencer) versuchen, über die Beeinflussung von Algorithmen in Form gekaufter Likes ihre Sichtbarkeit, d.h. Popularität, zu erhöhen. Dabei wird der Like mit der Gabe verglichen, die ihre Extremform in einer kämpferischen Tauschpraxis entfaltet, wie sie die indigene Bevölkerung Nordamerikas im Potlatch praktizierte und deren Grundsätze sich im (nicht verwirklichten) Zelda-Projekt von Facebook wiedererkennen lassen. Die Frage, ob der Like als Währung betrachtet werden kann, ist dabei an die Reputation (PageRank) der Like-Geber gekoppelt; letztlich stehen sich soziale und ökonomische Logiken gegenüber, die eine Grundspannung erzeugen und zu Konflikten führen.

Da Analysen zu populären Ausdrucksformen meist Untersuchungsobjekte der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit fokussieren, sind Betrachtungen historischer Gegenstände, die weit über die Epoche der Neuzeit zurückgehen, selten: **Daniel Berger** (Geschichtswissenschaft) lenkt, zusammen mit **André Rottgeri** (Popular Music Studies), den Blick auf die Artikulation durch mittelalterliche Papsturkunden: „Papst und Populus im Hochmittelalter: Papsturkunden als Artikulationen des päpstlichen Universalprimats“. Durch die interdisziplinäre Verbindung der beiden – auf den ersten Blick – divergenten Disziplinen wird gezeigt, wie basierend auf dem juristischen Medium der Urkunde gerade in der Frühzeit der päpstliche Machtanspruch etabliert, ausgeweitet und durchgesetzt wurde (exemplarisch vertieft am Königreich Kastilien-León), schließlich sogar im ‚Jedermannsrecht‘, das päpstliche Gericht anzurufen, kulminierte. Ein Vergleich mit der Populärkultur des Papsttums der Gegenwart zeigt eine völlig neue mediale Ausrichtung, ein gemeinsamer Nenner kann aber in Ausbreitung und Anerkennung des päpstlichen Systems gefunden werden.

IV. Sprachliche Artikulationen – Sprachwissenschaft

Im letzten Abschnitt befinden sich zwei Beiträge, die primär sprachwissenschaftliche Aspekte thematisieren, deren Analysegegenstände gleichwohl, aufgrund massenmedialer Breitenwirkung, der populären Kultur zuzuordnen sind. Beide Aufsätze beziehen sich dabei auf das Modell der Remotivierung, wie es von Rüdiger Harnisch entworfen wurde und mit Fokussierung auf ‚Verhörer‘ im einleitenden Abschnitt zu vorliegendem Band dargestellt wird.

Zunächst präsentiert hier **Franz Josef Bauer** „Verhörer in der Popmusik“: Neben den sprachwissenschaftlichen Zugängen ist hier v.a. auch der Bereich der Popular Music Studies involviert, denn im Mittelpunkt stehen populäre Artikulationen der Popmusik, aber auch populärer religiöser Lieder und Volkslieder. Unter der Be-

zeichnung „Mondegreens“ (oder, sprachlich populärer wie z.B. auf YouTube, auch als „Misheard Lyrics“ bekannt) werden laienlinguistische Interpretationen (Remotivierungen) beschrieben: Die Analysen ergeben ein breites Spektrum an Möglichkeiten, die zu solchen Verhörern führen können, die nach linguistischen Kriterien wie Akzent, Silbenstruktur, lautliche Ähnlichkeit oder Wortfeld klassifiziert werden. Zentraler Ausgangspunkt ist dabei das sprachliche Zeichen, das durch die Bedingtheit von Ausdruck und Inhalt unterschiedliche Perspektivierungen der Remotivierungsprozesse ermöglicht.

Zuletzt analysiert **Günter Koch** unter dem Titel „WER WIRD MILLIONÄR? Das Sprachspiel als populärer Einstieg in den Wissenswettbewerb“ die Popularität des Sprachspiels im Unterhaltungsfernsehen. Es zeigt sich, dass der Einstieg in diese Quiz-Show, die primär auf der Präsenz enzyklopädischen Wissens beruht, zumeist nicht durch diese Form des Wissens gelingt, sondern durch sprachliches Wissen. Dieses Sprachwissen wird aber nicht als solches erfragt, sondern als Sprachspiel verschlüsselt angeboten. Dabei wird den Spielenden ein großes Maß an Sprachreflexion abverlangt, um aus der dem Quiz-Format geschuldeten Reihenbildung aus vier sprachlichen Einheiten die richtige Form herauszufiltern, indem wohl meist intuitiv der Mechanismus der sprachlichen Verschlüsselung erfasst wird.

Dieser Überblick vermittelt das breite Themenspektrum des vorliegenden Sammelbandes, das zugleich die semantische Reichhaltigkeit der Begriffe des Populären und der Artikulation vor Augen führt. Dass hier interdisziplinärem oder gar transdisziplinärem Forschen Tür und Tor geöffnet ist, mag als Forschungsimpuls sowohl für die Theoriebildung als auch für Angewandte Wissenschaften aufgefasst werden. Dass das Populäre Triviales sein kann, aber nicht muss, ist ebenso deutlich geworden; die Forschung sollte sich ungeachtet einer evaluativen Einordnung ganz allgemein und unvoreingenommen dem Populären mit seinen gesellschaftlichen Wechselwirkungen widmen.

Zuletzt sei Prof. Dr. Martin Nies (Europa-Universität Flensburg, Institut für Germanistik) herzlich gedankt für die Aufnahme dieses Tagungsbandes in die Reihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*.

Passau, im Herbst 2024

André Rottgeri, Günter Koch

I. Populäre Artikulationen
—
Artikulationen des Populären

Kulturwissenschaftliche Anmerkungen aus der Perspektive der Populären Kultur

Barbara Hornberger

Der Popkongress der AG Populärkultur und Medien im Jahr 2019 trägt einen Spiegelstrich-Titel. Solche Titel sind in der Lage, polar Verschiedenes einander gegenüberzustellen oder einen Zwischenraum zu eröffnen, Spannungsverhältnisse zu beschreiben. Rechts und links des Strichs stehen in diesem Fall im Wesentlichen die gleichen Begriffe: Populär und Artikulation. Sie werden jedoch unterschiedlich priorisiert – die Gegenüberstellung führt so zur Frage der Gewichtung, der Interdependenz und schließlich auch zur Definition der jeweiligen Begriffe. Dem Begriff der Artikulation wendet sich der diesem Text nachfolgende Beitrag von Rüdiger Harnisch ausführlich zu.

1. Das Populäre

Der Begriff des Populären ist kaum weniger komplex. Dies gilt für den deutschsprachigen Diskurs in besonderer Weise: Während es im Englischen einfach *popular* heißt, werden in der deutschen Sprache *populär* und *popular* durchaus unterschieden.¹ Was aber *popular* und was *populär* und was dann der Unterschied und was der Kern des *Populären* ist, wird schon seit einigen Jahrzehnten in wechselnden Konjunkturen, aber nicht abschließend diskutiert. Denn *populär* kann 'bekannt', aber auch 'beliebt' bedeuten – und dies ist selbstverständlich nicht deckungsgleich. Im Wort *popular* scheint die Dimension des Tradierten bzw. des Volkstümlichen auf,² während *populär* eher die Produkte einer Unterhaltungskultur bezeichnet. Diese ist kultur- und sozialgeschichtlich vor allem als eine warenförmige Kultur zu verstehen, die für einen Markt konzipiert ist, der vorrangig für die entstehende bzw. sich emanzipierende Mittelschicht respektive ein wachsendes Bürgertum produziert.³ Historisch wird die Entwicklung einer solchen

¹ Die Dimensionen dieser Unterscheidung sind auch im Englischen präsent, sie werden allerdings nicht an unterschiedliche Begriffe gekoppelt. Im Deutschen ist diese begriffliche Trennung ebenfalls vergleichsweise neu, noch im 17. und 18. Jahrhundert fallen *popular* und *populär* zusammen, gilt das *Populäre* noch als 'zum Volk gehörend' – und zugleich häufig als trivial und von niedrigem Anspruch bzw. minderer Qualität, vgl. Hans-Otto Hügel, „Populär“. In: Ders. (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 342-348.

² Diese Dimension ist insbesondere zu beobachten bei institutionellen Bezeichnungen im Kontext Musik, z.B. bei Denominationen und Ausschreibungen: Der – institutionell häufig priorisierte – Begriff der *Populärmusik* umfasst in der Regel auch Volksmusik und/oder Jazz. *Populäre Musik* hingegen wird demgegenüber dann enger gefasst als kulturindustrielle Unterhaltungsmusik.

³ Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt a.M. 1997; Marcus S. Kleiner, „Populär und Pop“. In: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hgg.), *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246-251; Hügel, „Populär“ (wie Anm. 1). Diese Mittelschicht verfügt über ein gewisses Maß an Einkommen, über freie Zeit, die mit Unterhaltung

Unterhaltungskultur ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts datiert, eingebunden in Prozesse der Industrialisierung, Urbanisierung, Demokratisierung und Individualisierung. Die Spannweite des Begriffs *populär/popular* reicht demnach von der traditionellen Kultur einer noch nicht modernen Gesellschaft bis zu der digitalen Unterhaltungskultur der Gegenwart.⁴ Eine durchgängige Konstante bleibt aber die Abgrenzung zur Hochkultur und die damit verbundene Dichotomie, die den Diskurs, aber auch die Praxen der Kultur tief prägt, sowie ein Verständnis des Populären als eine Kultur der Vielen, wie auch der häufig äquivalent gebrauchte Begriff der Massenkultur signalisiert.

Populäre Kultur als Widerpart zur Hochkultur und als Kultur der Vielen ist „popular culture“ – im Deutschen als *das Populäre* oder *Populärkultur* übersetzt⁵ – auch im Verständnis der Cultural Studies. Diese aber akzentuieren deutlicher Populäre Kultur als etwas, das leicht zugänglich ist, das durch seine Rezipient*innen gebraucht, mit Bedeutung aufgeladen und in einen diskursiven Umlauf gebracht wird. Der Gebrauch Populärer Kultur wird wahlweise als eine Bewegung des „Ausweichens“ oder des „Widerstands“, immer aber als „pleasure“ beschrieben und als mikropolitisch Handeln interpretiert.⁶

Eine Variation des Begriffs *populär* ist das kürzere Wort *Pop*, das in den 1960er Jahren, auch im Zusammenhang mit Pop Art, entsteht. Hiermit sind einerseits, durch die Nähe zur Bildenden Kunst, avantgardistische künstlerische Formen gemeint, andererseits werden damit aber auch die subversiven, gegen- und jugendkulturellen Strömungen der Zeit beschrieben, sowie ein zeitspezifisches Lebensgefühl.⁷ Im Gegenkulturellen und Subversiven treffen sich das Kürzel Pop und die in der gleichen Zeit sich entwickelnden Cultural Studies. Im Kontext Musik wird außerdem in dieser Phase zwischen Pop und Rock unterschieden, wobei ersterer – anschließend an die Bedeutung von *populär* als ‚beliebt‘ oder ‚massenkomp-

gefüllt werden kann und ist zunehmend alphabetisiert. Aber auch schon vorher waren Appelle wie die von Leopold Mozart an seinen Sohn, er möge „das Populäre“ nicht vergessen, orientiert an einer Bevölkerungsschicht, die über ein Mindestmaß an Bildung und Einkommen verfügte.

⁴ Das Digitale lässt sich dabei sowohl auf die Distribution beziehen (Streaming) als auch auf Technologien der Produktion (Sequencer, Sampling, virtuelle und digitale Filmtechniken).

⁵ John Fiske, *Lesarten des Populären*. Wien 2003.

⁶ Wie deutlich diese Widerständigkeit hervorgehoben wird und wie machtvoll die Rezipient*innen tatsächlich in diesem Prozess sind, wird auch innerhalb der Cultural Studies unterschiedlich wahrgenommen. John Fiske etwa betont die Handlungs- und Deutungsmacht der Rezipient*innen sehr viel mehr als Stuart Hall, der die Grenzen dieser Macht stärker in den Blick nimmt, vgl. John Fiske, *Reading the Popular*. Boston 1989; Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren“. In: Roger Brombley/Udo Göttlich/Carsten Winter u.a. (Hgg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg 1999, S. 92-110.

⁷ Vgl. Edda Holl, *Die Konstellation Pop. Theorie eines kulturellen Phänomens der 60er Jahre*. Hildesheim 1996. Dass und wie Popkultur und Populäre Kultur unterschieden werden, lässt sich beispielhaft an den beiden bei Metzler erschienenen Handbüchern sehen: Während das *Handbuch Populäre Kultur* (Hügel, wie Anm. 1) auch Einträge wie „Volkskultur“, „Kitsch“, „Heimat“, „Sport“, „Romanheft“ oder „Zirkus“ hat und damit einen breiten Begriff Populärer Kultur verfolgt, ist das Feld im *Handbuch Popkultur* (Hecken et al., wie Anm. 3) enger gefasst, differenziert dafür aber z.B. die verschiedenen Genres von Popmusik in einzelnen Einträgen aus, wobei hier das Genre „Schlager“ ausgespart bleibt.

tibel' – als Bezeichnung für kommerzielle, radio- und discotaugliche und eher affirmative populäre Musik gebraucht wird. Rock hingegen gilt als progressive oder sogar subversive, rebellische und ‚härtere‘ Spielart der populären Musik.⁸ Seit den 1990er Jahren wiederum ist *Pop* oder *Popkultur* als Kurz-Begriff in einem breiteren Sinn gebräuchlich und verweist eher allgemein auf eine kulturindustriell und medial geprägte Konsum- und Alltagskultur. Dieser Unterschied ist von Diedrich Diederichsen als Pop I (spezifisch) und Pop II (allgemein) beschrieben worden.⁹ Eine andere Lesart von Pop ist die einer Kultur, die zwischen Hochkultur und Populärer Kultur steht, gemeint sind „Kunstwerke [...], die mit Elementen der ‚Massenkultur‘ verfremdend, spielerisch, auf komplexe oder andere modernistische Art umgehen“¹⁰. Diese Idee ist gewissermaßen eine Fortsetzung von Pop Art in Erscheinungsformen wie Camp, Popliteratur, Pop-Theater, oder bestimmte avantgardistische Formen populärer Musik. Diese von Hecken als „Avant-Pop“¹¹ bezeichneten Formen betonen das Moment des Reflexiven, Komplexen, Artifiziiellen, verbinden dies aber durchaus mit Serialität, Eingängigkeit, Oberflächlichkeit und anderen Merkmalen der Massenkultur. Diese Sonderform der Popkultur zeichnet sich durch eine diskursive Umkehrung von etablierten Bewertungsmustern aus, das Beherrschen dieser Diskursumkehr wiederum markiert die Abgrenzung zu den Rezipient*innen der „normalen“ Populären Kultur. Als Kulminationspunkte und Agenturen dieser „feinen Unterschiede“ zeigen sich in Deutschland Popjournalismus und Poptheorie, die nicht selten in Personalunion auftreten (wie in der Person Diedrich Diederichsen) und diskursiv eng zusammenhängen, nicht nur weil der Begriff der Pop-Theorie von der Musikzeitschrift *SOUNDS* geprägt wird¹² und sich Popjournalismus und Pop-Theorie auf die gleichen Theorie-Impulse beziehen.

Das *Populäre* zeigt sich also – in seinen Spielarten von traditionaler Kultur über Mainstream bis zum avantgardistischen Pop – als ambivalenter Begriff, der sowohl Subversion als auch Affirmation, sowohl Rebellion als auch Marktfähigkeit umfasst. Diese Begriffs-Unschärfen oder, positiver formuliert, Begriffs-Dimensionen sind mehr oder weniger alle im Tagungstitel enthalten, werden aber in den beiden Überschriftsteilen unterschiedlich akzentuiert. Dabei legt der zweite Teil der Überschrift – Artikulationen des Populären – zumindest nahe, dass das Populäre, trotz der oben skizzierten Ambiguität, doch etwas irgendwie Bestimmbares sei, das sich aber in verschiedenen Formen artikulieren, zeigen, darstellen kann. So hat z.B. jede der verschiedenen Kunstsparten populäre Formen und Formate, darin bilden

⁸ Diese Einordnungen haben ihre Begründung nicht in realen Verkaufszahlen, was als *Rock* bezeichnet wird, ist nicht weniger massentauglich und kommerziell nicht weniger erfolgreich. Es geht hier vorrangig um eine ideologische Unterscheidung. Interessant ist, dass mit dieser Einteilung auch eine Gender-Aufteilung einhergeht: Pop gilt als eine Musik für weibliche Teenager, Rock als eine Musik für rebellische männliche Jugendliche oder junggebliebene Männer.

⁹ Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999, S. 272 ff.

¹⁰ Thomas Hecken, „Populäre Kultur, Massenkultur, Hohe Kultur, Popkultur“. In: Ders. et al., *Handbuch Popkultur* (wie Anm. 3), S. 256-265.

¹¹ Thomas Hecken, *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*. Berlin 2012.

¹² Marcus S. Kleiner, „Pop-Theorie“. In: Hecken et al., *Handbuch Popkultur* (wie Anm. 3), S. 252-256, hier S. 253.

sich eigene Formate und Genres aus, die sich ihrerseits in verschiedenen Variationen artikulieren. Das lässt sich z.B. an Filmgenres wie dem Western in seinem historischen Wandel sehen, aber auch an der historischen Wandlung (wie auch Kontinuität) einer Figur wie James Bond. Genres wie das Melodrama wechseln das Medium – von der Bühne zum Groschenroman, vom Roman zum Radio, zum Kino und zum seriellen Fernsehen. Auch in der populären Musik erneuern und verändern sich Genres ständig – der Schlager von Helene Fischer hat mit dem einer Lys Assia oder Lilian Harvey nur noch sehr entfernte Ähnlichkeit –, sie mischen sich und artikulieren sich in neuer Form. So sehr es sich auch wandelt und so unscharf der Begriff sein mag, das Populäre braucht und findet stets eine klar als populär erkennbare ästhetische Form. Dies gilt sogar bzw. gerade dann, wenn es als Zitat in nicht-populären Zusammenhängen eingesetzt wird – etwa im Gegenwartstheater, wo populäre Formate und Genres wie die TV-Show oder der Western zitiert werden, oder in der Popliteratur, die mit Verweisen auf die Dinge des Populären Gegenwart abbildet. Erst wenn das Populäre auch als populär erkannt wird, bietet es die hier gewünschten Möglichkeiten für Brüche, Reibungen und Kontraste und schafft zugleich eine Verbindung in die Alltagskultur.

2. Artikulationen

Im ersten Teil des Titels liegt der Akzent anders. Populäre Artikulationen – das wirft die Frage auf, wann welche Artikulationen überhaupt populär werden oder sind, bzw. wodurch sie populär werden. Denn populäre Artikulationen müssen nicht selbst aus dem Kontext populärer Kultur stammen, entscheidend ist vielmehr, dass sie durch Prägnanz und massenmediale Verbreitung eine hohe Bekanntheit erlangen. Sie werden populär gemacht durch häufigen Gebrauch. So funktionieren Sinnsprüche und Kalenderweisheiten, wie

*Wie man in den Wald hineinruft, schallt es heraus
Morgenstund hat Gold im Mund*

oder Sätze aus dem Bildungs-Repertoire, aus Theater und Literatur:

*Sein oder Nicht-Sein, das ist hier die Frage (W. Shakespeare, Hamlet)
Das also war des Pudels Kern (J. W. v. Goethe, Faust)
Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen (J. W. v. Goethe, Mignon)
Schläft ein Lied in allen Dingen (J. v. Eichendorff, Wünschelrute)*

In diese Kategorie fallen auch Sätze von Politikern:

*Wir wollen mehr Demokratie wagen (W. Brandt)
Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen (H. Schmidt)
Frage nicht, was dein Land für dich tun kann – frage, was du für dein Land tun kannst
(J. F. Kennedy)*

Aber auch Phrasen aus der Werbung werden in dieser Form populär,

Hallo Herr Kaiser (Hamburg-Mannheimer Versicherungen)
Gute Preise gute Besserung (Ratiopharm)

sowie die schier endlose Zahl von Fußballer-Zitaten:

Madrid oder Mailand, Hauptsache Italien (A. Möller)
Ihr Fünf spielt jetzt Vier gegen Drei (F. Langner)
Die Breite an der Spitze ist dichter geworden (B. Vogts)

Für diese Art von Popularität ist es auch irrelevant, ob der Ursprungskontext mittransportiert und mitgedacht wird. Und neben den Transfers von Sätzen aus anderen Kontexten gibt es auch Beispiele für Sätze, die aus der Populären Kultur selbst stammen und als Sinnspruch in einer neuen Form und für ein anderes Publikum populär werden. Ein Beispiel dafür ist der Zweizeiler

*Wer Schmetterlinge lachen hört,
 der weiß, wie Wolken schmecken.*

Der Satz, der in den letzten 15 Jahren vor allem als Bild-Text-Tafel in sozialen Medien kursiert, ist geschrieben von Carlo Karges, der als Mitglied der Band NENA bekannt ist und für deren Welthit *99 Luftballons* (1983) die Lyrics geschrieben hat. Vorher war er allerdings als Gitarrist und Keyboarder Gründungsmitglied der deutschen Krautrock-Band Novalis, die sich nach dem Frühromantiker Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772-1801) benannte, der unter dem Namen Novalis publizierte. Für diese Band schrieb Karges den Titel *Wer Schmetterlinge lachen hört* (Novalis 1978).¹³

Diese Tatsache, dass die Band, für die der Song geschrieben wurde, Novalis hieß, und die Zirkulation in den sozialen Medien führen dazu, dass der von Karges für eine Krautrockband geschriebene Satz regelmäßig dem Dichter Novalis und damit dem literarischen Kanon zugeschrieben wird – und auf diese Weise als falsches Zitat vermutlich populärer ist als alle Original-Dichtungen von Novalis, zugleich aber auch populärer als alle Songs der nach ihm benannten Band.

Populär werden Artikulationen aus unterschiedlichen Kontexten also durch Verbreitung und Zirkulation. Dies gilt, jedenfalls im Verständnis der Cultural Studies, für Populäre Kultur generell: Sie ist ein Prozess, in dem Artefakten und damit auch eigenen Erfahrungen Bedeutung verliehen wird, und dieser Prozess ist sowohl zirkulativ als auch diskursiv. Erst wenn eine Artikulation in diesen Kreislauf eintritt, kann sie populär werden und zwar durch einen kollektiven kommunikativen Prozess, an dem Produktion, Medien und Rezeption gleichermaßen beteiligt sind. Diesen Prozess kann man – nach Hans-Otto Hügel¹⁴ – Unterhaltung nennen,

¹³ Novalis, *Wer Schmetterlinge lachen hört*. LP, Brain 1978.

¹⁴ Hans-Otto Hügel, „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie“. In: Ders. (Hg.), *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007, S. 13-32.

ein Begriff, der das Partnerschaftliche und Prozessuale betont: Unterhaltung ist keine Eigenschaft, sondern ein Vorgang. Unterhaltung ist Gespräch, ist Kommunikation. Artikulation hingegen ist eigentlich nur ein Teil dieses Vorgangs. Denn was artikuliert wird, muss auf der anderen Seite auch realisiert, verstanden, aufgefasst werden, sonst kommt der Prozess der Kommunikation nicht in Gang. Stuart Hall hat die zahlreichen Tücken dieses Codierungs- und Dekodierungsprozesses beschrieben,¹⁵ und in der Tat ist der Prozess der Bedeutungsproduktion Populärer Kultur durchsetzt von produktiven Missverständnissen, von Transformationen, Aneignungen und Re-Formulierungen, also von neuen, antwortenden und weitertreibenden Artikulationen.

3. Der Spiegelstrich dazwischen

Die beiden Titelteile stellen also sowohl die Frage nach der Verfasstheit, der Spezifik des Populären, als auch nach dem Prozess der Popularisierung. Daneben lohnt sich außerdem ein Blick auf den Spiegelstrich, also auf den Raum, den die beiden Titelteile übrig lassen – oder in dem sie in Kontakt zueinander treten. Das ist der Fall, wenn populäre Artikulationen so transformiert werden, dass sie nicht nur zirkulieren, sondern selbst zu einem populären Artefakt bzw. einem Teil davon werden. Ein prominentes Beispiel ist eine Rede des bayrischen Ministerpräsidenten Edmund Stoiber: Im Januar 2002 hält er auf dem Neujahrsempfang der CSU eine „Jahrhundertrede“, ein flammendes Plädoyer für eine Transrapidstrecke zwischen dem Münchener Hauptbahnhof und dem Flughafen Franz-Josef Strauß.¹⁶ Allerdings: Worum es ihm genau geht, wird in der semantisch zunehmend entgleisenden Rede Stoibers eher immer unklarer.

Wenn Sie ... vom Hauptbahnhof in München ... mit zehn Minuten, ohne, dass Sie am Flughafen noch einchecken müssen, dann starten Sie im Grunde genommen am Flughafen ... am ... am Hauptbahnhof in München starten Sie Ihren Flug. Zehn Minuten. Schauen Sie sich mal die großen Flughäfen an, wenn Sie in Heathrow in London oder sonst wo, meine se ... Charles de Gaulle äh in Frankreich oder in ...äh... in ... in ...äh... in Rom. Wenn Sie sich mal die Entfernungen ansehen, wenn Sie Frankfurt sich ansehen, dann werden Sie feststellen, dass zehn Minuten... Sie jederzeit locker in Frankfurt brauchen, um ihr Gate zu finden. Wenn Sie vom Flug ... vom ... vom Hauptbahnhof starten – Sie steigen in den Hauptbahnhof ein, Sie fahren mit dem Transrapid in zehn Minuten an den Flughafen in ... an den Flughafen Franz Josef Strauß. Dann starten Sie praktisch hier am Hauptbahnhof in München. Das bedeutet natürlich, dass der Hauptbahnhof im Grunde genommen näher an Bayern ... an die bayerischen Städte heranwächst, weil das ja klar ist, weil auf dem Hauptbahnhof viele Linien aus Bayern zusammenlaufen.

¹⁵ Hall, „Kodieren/Dekodieren“ (wie Anm. 6).

¹⁶ Edmund Stoiber, *Ansprache zum Neujahrs-Empfang der CSU München*. 21. Januar 2002 (=https://www.youtube.com/watch?v=f7TboWvVERU; Abruf am 24.2.2025).

Die Rede ist ein voller Erfolg – wenn auch nicht politisch: Das ehrgeizige Projekt einer Magnetschwebbahnstrecke zwischen dem Münchener Hauptbahnhof und dem Flughafen Franz Josef Strauß in Erding scheitert. Zwar verkündet Stoiber noch im September 2007, dass der Freistaat Bayern, die Deutsche Bahn und die maßgeblichen Industriepartner eine Realisierungsvereinbarung für das Transrapid-Projekt in München unterzeichnet haben. Doch 2008 verkündet Bundesverkehrsminister Wolfgang Tiefensee das Aus für die Transrapid-Strecke München aufgrund der explodierenden Kosten. Der Transrapid ist vergessen.

Nicht aber die Rede Stoibers. Sie gelangt wenige Jahre später erneut in Umlauf. Sie findet sich nicht nur auf der Website der bayerischen SPD-Landtagsfraktion, sondern auch auf diversen anderen Websites (z.B. auf www.cartoonland.de), auch von Radiosendern. Sie wird als MP3-Datei, als Video und als Re-Mix verbreitet.¹⁷ Aus einer verunglückten Artikulation ist eine populäre Artikulation geworden. Tausendfach zitiert, kopiert, geteilt, wurde Stoibers *Sie fahren in den Hauptbahnhof ein* sein wahrscheinlich bekanntestes öffentliches Statement. Sogar Stoiber selbst lieferte eine Bearbeitung: In einem Beitrag zum HORIZONT Award für Pro 7-Sat-1-Chef Thomas Ebeling im Jahr 2012, die als Stromberg-Folge inszeniert ist, tritt neben der Hauptfigur Stromberg auch Stoiber als er selbst auf und hält eine Variation seiner Transrapid-Rede, gemünzt auf eine Espressomaschine.¹⁸

Die ambitionierteste Bearbeitung leistet aber 2013 ein junger Schlagzeuger, der in Stoibers Rede eine lyrische und rhythmische Qualität erkennt und diese mithilfe seines Instruments herausarbeitet. Für eine Prüfung an der Popakademie Mannheim nutzt Jonny König die Transrapid-Rede als Material, das er für Schlagzeug „übersetzt“: *Stoiber On Drums* (König 2013).¹⁹ Es entsteht ein musikalisches Ready Made. Stück für Stück baut König die Rede aus den Instrumenten seines Drumsets nach, er „doppelt“ sie mit dem Schlagzeug. Dabei geht es – naheliegenderweise – um Rhythmus, das exakte Timing ist für das Gelingen ein entscheidendes Kriterium. König hat die Rede nicht elektronisch bearbeitet, um sie „in den Takt“ zu bringen, sondern stattdessen einen Klick über das Sprachsample programmiert.²⁰ König ordnet außerdem den verschiedenen Tonhöhen von Stoibers Sprechmelodie, den Betonungen und dem Klang der Wörter einzelne Instrumente aus dem Drumset zu, so werden Satz- und Halbsatz-Enden, die schriftlich mit einem Komma oder einem Punkt markiert und im Sprechen besonders betont werden, von ihm häufig mit der Bassdrum gedoppelt. König bevorzugt hier außerdem eher kurze

¹⁷ Alexander Neuenbacher, „Gestammelte Werke. Stoibers Rhetorik“. In: *Spiegel online*, 27.3.2006 (=https://www.spiegel.de/jahreschronik/a-452030.html; Abruf am 28.02.2021).

¹⁸ „Edmund Stoiber und Bernd Stromberg ehren HORIZONT-Medienmann Thomas Ebeling“. <https://www.youtube.com/watch?v=atAyWBb5NRM>; Abruf am 24.02.2025.

¹⁹ Jonny König, *Stoiber On Drums*. 2013 (=https://www.youtube.com/watch?v=9Vg2h_nW0bA; Abruf 24.02.2025).

²⁰ Bei einem Klick Track handelt es sich um eine Tonspur in der DAW-Software oder am Mischpult, die wie ein elektronisches Metronom das Tempo vorgibt. Diese wird in der Regel über ein in-ear-Monitoring eingespielt. Insbesondere bei Studio-Aufnahmen sorgt dies für ein präzises gemeinsames Tempo, es wird aber auch live genutzt, insbesondere, wenn Bands mit vorproduzierten und live eingespielten Backing Tracks arbeiten.

und trockene Sounds: Die Snare spielt er ohne Teppich, die Hi-Hat vorrangig geschlossen. Nach knapp anderthalb Minuten wird die Zeile *weil das ja klar ist* acht Mal wiederholt, wobei König die ersten vier Wiederholungen gleich gestaltet und die Wiederholungen 5 bis 8 variiert werden, und zwar als eine Steigerung hin zum Einsatz der Band (Bass, Gitarre, Synthesizer). Aus dem Schlagzeugsolo wird ein Song. Die Zeile *Weil das ja klar ist* wird zum zentralen Motiv. Die Einzelsilben werden gepitcht und auf diese Weise zu einer Gesangsmelodie umgearbeitet, sowie durch Rhythmisierung und Wiederholung sowie den Einsatz eines hymnischen Chorus parodistisch überhöht. Dass König genau bei diesem Satz auch den Schlagzeugteil ins Harmonische auflöst und wie einen Refrain behandelt, ist inhaltlich stringent und auf die ganze Rede bezogen folgerichtig. Der Satz suggeriert semantisch eine Auflösung (Klarheit), die sich nach den Verwirrungen der vorangegangenen Rede nicht mehr einstellen kann. Er ist wie eine Pointe nach den zahlreichen wenig verständlichen Sätzen. Nach wiederum acht harmonisch unterlegten Wiederholungen wird unter die Tonspur der ‚gesungenen‘ Stoiber-Zeile erneut die ganze Rede hörbar. Die Gitarre doppelt die Hookline, das Schlagzeug doppelt die Rede, die nochmals bis zum Ende läuft. Eine letzte Wiederholung des Satzes *Weil das ja klar ist*, jetzt nochmals ohne melodische Bearbeitung gespielt, markiert wie ein Ausrufezeichen das Ende des Tracks.

Die Rede Stoibers ist gerade durch ihr Staccato und die abrupten Pausen, durch die abgebrochenen Sätze und die so entstehenden Sinnverschiebungen populär geworden. Der Schlagzeuger König arbeitet diese Merkmale vor allem in Form eines Tracks heraus, dessen Qualität eben nicht im Inhalt, sondern im Rhythmus und in der einfachen, aber wirkungsvollen Bearbeitung der Zeile *weil das ja klar ist* liegt. Ab dem Moment, als die Band einsteigt, wird die Politiker-Rede nicht nur zu einem parodistischen Kunststück gemacht, sondern zu einem Popsong transformiert. Aus der missglückten Artikulation Stoibers wird eine virtuose Artikulation eines Musikers, aus politischem Alltag wird populäre Musik. Das Video von Königs Schlagzeug-Prüfung wird sehr schnell zu einem Internet-Hit und damit als eigenständiges Artefakt Teil der Populären Kultur. So wechselt Stoibers populäre Artikulation auf die andere Seite des Spiegelstrichs und wird selbst zu einer Artikulation des Populären – als Popmusik ebenso wie als Youtube-Video.

Der Erfolg des neu hergestellten Artefakts hat vor allem damit zu tun, auf welche Weise das Material, also die bereits populäre Artikulation, dekodiert, realisiert und dann transformiert wird. König hat die populäre Artikulation nicht nur wahrgenommen, sondern beantwortet und das Gespräch damit fortgesetzt. Dafür findet er eine Form, die dem Ausgangsmaterial gerecht wird, ja, das darin liegende verstärkt und herausarbeitet. Populäre Artikulationen müssen also nicht zwingend auch Teil Populärer Kultur sein. Damit sie sich als etwas Populäres zeigen können, brauchen sie jedoch eine Form, die selbst als populäre erkennbar ist, und sie müssen Teil eines kommunikativen, zirkulierenden und bedeutungsgenerierenden Prozesses sein.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen

- EDMUND STOIBER UND BERND STROMBERG EHREN HORIZONT-MEDIENMANN THOMAS EBELING.
<https://www.youtube.com/watch?v=atAyWBb5NRM>; Abruf am 24.02.2025.
- Stoiber, Edmund. Ansprache zum Neujahrs-Empfang der CSU München, 21. Januar 2002.
<https://www.br.de/radio/bayern1/sendungen/bayernmagazin/transrapid-collage-stoiber100.html>; Abruf am 24.02.2025.
- STOIBER ON DRUMS. Jonny König, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=9Vg2h_nW0bA; Abruf am 24.02.2025.
- Novalis. WER SCHMETTERLINGE LACHEN HÖRT. LP, Brain 1978.

Literatur

- Diederichsen, Diedrich. *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. Boston 1989.
- Fiske, John. *Lesarten des Populären*. Wien 2003.
- Hall, Stuart. „Kodieren/Dekodieren“. In: Roger Brombley/Udo Göttlich/Carsten Winter u.a. (Hgg.). *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg 1999, S. 92-110.
- Hecken, Thomas. *Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück*. Berlin 2012.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hgg.). *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017.
- Hecken, Thomas. „Populäre Kultur, Massenkultur, Hohe Kultur, Popkultur“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 256-265.
- Holl, Edda. *Die Konstellation Pop. Theorie eines kulturellen Phänomens der 60er Jahre*. Hildesheim 1996.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.). *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003.
- Hügel, Hans-Otto. „Populär“. In: Ders. (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*, S. 342-348.
- Hügel, Hans-Otto. „Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie“. In: Hans-Otto Hügel (Hg.). *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln 2007. S. 13-32.
- Kleiner, Marcus S. „Populär und Pop“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 246-251.
- Kleiner, Marcus S. „Pop-Theorie“. In: Hecken et al. (Hgg.), *Handbuch Popkultur*, S. 252-256.
- Maase, Kaspar. *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt am Main 1997.

Internetquelle

- Neuenbacher, Alexander. „Gestammelte Werke. Stoibers Rhetorik“. In: *Spiegel online*, 27.3.2006 (=https://www.spiegel.de/jahreschronik/a-452030.html; Abruf am 28.02.2021).

Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären

Sprachwissenschaftliche Perspektiven

Rüdiger Harnisch

1. Begriffsklärung und Absteckung der semantischen Sphären

Der Popkongress 2019 hatte „Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären“ zum Thema. Im Begriff der *Artikulation* klang an, dass sich die traditionell kultur- und medienwissenschaftlich orientierte Institution des Popkongresses der AG Pop in Richtung Sprache und Sprachwissenschaft öffnen wollte. In der Pressemeldung der Universität Passau zu dieser Tagung hieß es demnach auch:

Durch den sprachwissenschaftlichen Schwerpunkt [...] sollen auch neue Impulse innerhalb der AG gesetzt werden, da die Betonung des Faktors ‚Sprache‘ im Kontext des Schwerpunkts Populäre Kultur auch von Seiten der AG erwünscht ist.¹

Die fachwissenschaftlichen Schlüsselbegriffe des Tagungsthemas, *Artikulation* und *populär*, sollen im Folgenden kurz auf ihren linguistischen Gehalt hin angesehen werden. Unter *Artikulation* ist da zunächst die ‚Hervorbringung lautlicher Äußerungen‘ zu verstehen, die mittels der menschlichen *Artikulationsorgane* (Lippen, Zunge usw.) durch bestimmte *Artikulationsarten* (plosiv, nasal usw.) an bestimmten *Artikulationsorten* (Alveolen, Gaumen usw.) auf einer sprachspezifischen *Artikulationsbasis* (Grundsetting des *Artikulationsapparats*) erfolgt.² *Populär* (vulgo *volks-...*) im linguistischen Sinne sind die fachwissenschaftlichen Gegenstände der *Volkssprache* im Sinne einer Varietät, die „nicht durch eine Standardvarietät ‚überdacht‘ ist“,³ der *Volkslinguistik*,⁴ die sich mit den „Annahmen von Sprechern über

¹ Pressemeldung der Universität Passau vom Februar 2019 zum Popkongress: „Popkongress 2019: Populärkultur aus Sicht der Wissenschaft“. <https://www.uni-passau.de/bereiche/presse/pressemeldungen/meldung/detail/popkongress-2019-populaerkultur-aus-sicht-der-wissenschaft/>; Abruf am 14.08.2023.

² Siehe bildlich dazu die naturgetreuen Skizzen in Angelika Wöllstein/Dudenredaktion (Hgg.), *Duden. Die Grammatik*. 9., vollst. überarb. u. akt. Aufl., Berlin 2016, S. 22-27, oder das maschinenstilisierte Schema 11-2 des „menschlichen Artikulationsapparates“ von Urs Willi, „Phonetik und Phonologie“. Anhang zu: Angelika Linke/Markus Nussbaumer/ Paul R. Portmann, *Studienbuch Linguistik*. Tübingen 1996, S. 401-435, hier S. 408.

³ Joachim Raith, „Volkslinguistik. Volkssprache“. In: Helmut Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*. 3., neubearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005, S. 728.

⁴ Engl. „folk linguistics“, dt. auch „Laienlinguistik“ (hierzu programmatisch Gerd Antos, *Laien-Linguistik. Studien zu Sprach- und Kommunikationsproblemen im Alltag. Am Beispiel von Sprachratgebern und Kommunikationstrainings*. Tübingen 1996), und, auf Dialekte fokussiert, „Wahrnehmungsdialektologie“ (Christina Ada Anders, *Wahrnehmungsdialektologie. Das Obersächsische im Alltagsverständnis von Laien*. Berlin/New York 2010), engl. „Perceptual Dialectology“ (Christina Ada Anders (Hg.), *Perceptual dialectology. Neue Wege der Dialektologie*. Berlin/New

ihre Spr[ache] und deren Gebrauch, Struktur und Funktionieren“⁵ beschäftigt oder der *Volksetymologie*⁶ im Sinne der „Umdeutung eines [...] Wortes (Remotivierung⁷) in Unkenntnis seiner Etymologie, häufig durch laut[liche] Ähnlichkeit bedingt“.⁸

Über die Bedeutungen des linguistischen Terminus *Artikulation*, also

- im engeren Sinne „die luftstrom-/schallmodifizierenden Bewegungen der frei beweglichen Teile zu den (eher) unbeweglichen Teilen des Artikulationsapparates“ und
- im weiteren Sinne „alle intentional gesteuerten und untereinander koordinierten, ursächlich mit der Produktion lautsprachlicher Äußerungen zusammenhängenden Bewegungsvorgänge“,⁹

hinaus sind die alltags- und zum Teil bildungssprachlichen Bedeutungen von *artikulieren* zu berücksichtigen, als da sind:

- a) in einem konkreten Sinne 'in einer bestimmten Weise (deutlich) aussprechen' bzw.
- b) in einem abstrakten Sinne 'in Worte fassen, zum Ausdruck bringen', 'sich angemessen Ausdruck verschaffen' und, beim reflexiven Verb *sich artikulieren*, 'zum Ausdruck kommen'.

Zu sprachwissenschaftlichen Gegenständen gemacht, befassen sich mit a), also der Produktion lautsprachlicher Äußerungen, die linguistischen Teildisziplinen der Phonetik und Phonologie, mit b), also der Ausübung kommunikativer Praktiken, die Gesprächs- und Diskurslinguistik.

Alltagssprachlich bedeutet *populär* zum einen 'allgemein beliebt', 'in der Öffentlichkeit beliebt' ('beim *Volk* beliebt'¹⁰), 'für den Massengeschmack', 'im Mainstream befindlich' u.ä., zum andern 'gemeinverständlich', z.B. in *populärwissenschaftlich* 'wissenschaftlich und trotzdem allgemein verständlich'. Hier kommt das Verhältnis – und der Gegensatz – von Experten und Laien ins Spiel, die einmal als Emittenten, einmal als Rezipienten fungieren. Im populärwissenschaftlichen Bereich sind die Experten die Emittenten und die Laien die Rezipienten. Doch

York 2010), wo es also um die Wahrnehmung (*perception*) von Sprache durch linguistische Laien geht.

⁵ Raith, „Volksetymologie“ (wie Anm. 3), S. 728.

⁶ Engl. *folk etymology* oder *popular etymology*.

⁷ In diesem Bereich ist das Thema relevant für das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt zur „Typologie und Theorie der Remotivierung“ (TheoRem) am Lehrstuhl für Deutsche Sprachwissenschaft der Universität Passau. Im Kontext dieses Projekts ist dieser Beitrag (und war die Idee zur thematischen Ausrichtung des Popkongresses 2019) entstanden.

⁸ Helmut Glück, „Volksetymologie“. In: Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache* (wie Anm. 3), S. 728.

⁹ Bernd Pompino-Marschall, „Artikulation“. In: Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache* (wie Anm. 3), S. 58.

¹⁰ Bei Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*. Ungekürzte Sonderausg., völlig überarb. Neuaufl., Gütersloh 1977, hier S. 2847 (Hervorhebung RH).

können Laien auch als Experten auftreten und selber Emittenten werden: einmal gegenüber andern Laien, andermal selbst gegenüber Experten, z.B. als *citizen scientists*. Dieses Auftreten der Laien als Experten können wissenschaftliche Experten wiederum zum Gegenstand ihrer Untersuchungen machen. Nimmt man die Sprachwissenschaft als Beispieldisziplin, so kann man sowohl das Auftreten der Laien als linguistische Experten als auch die Beschäftigung der Linguisten mit diesem Auftreten der Laien als *Laienlinguistik* bezeichnen.¹¹

Ein weiter Gegenstandsbereich, in dem die Laienlinguistik großen Raum einnimmt, ist die Sprachkritik. Die *Gesellschaft für Angewandte Linguistik*, die eine ständige Sektion *Sprachkritik* betreibt, beschreibt deren Aufgabe folgendermaßen:

Die Sektion „Sprachkritik“ will ein Diskussionsforum bereitstellen, in dem vielfältige sprachkritische Fragestellungen und -themen ihren Platz finden.

Dazu gehören u.a.:

- Linguistische Sprachkritik vs. Populäre/laienlinguistische Sprachkritik
- [...] ¹²

Typische prominente, mehr oder weniger aktuelle Beispielfelder der Tätigkeit von Laien als Experten der (oder ‚ihrer‘) Sprache sind deren Auflehnung gegen die Rechtschreibreform, ihre Kritik an den Sprachregimes in diversen Bereichen der Political Correctness, darunter am sog. „Gendern“, oder die Anglizismenschelte. Hat man es hierbei mit bewussten – im Sinne des Tagungsthemas – „populären Artikulationen“ sprachkritischer Art der Laien im öffentlichen Diskurs zu tun, gibt es andererseits einen großen Bereich unbewusster „populärer Artikulationen“ sprachlicher Einheiten durch Laien in deren Sprachverarbeitung: die schon erwähnte Volksetymologie.¹³ Eine ihrer Ausprägungen weist eine besondere Nähe zu den tagungsthemenleitenden Begriffen *populär* und *Artikulation* auf. Auf diesen Bereich linguistischer Forschung zu „Populären Artikulationen – Artikulationen des Populären“ soll im nachfolgenden Kapitel 2 exemplarisch etwas näher eingegangen werden. Es handelt sich um das Phänomen, das in der internationalen Forschung mit dem Terminus *Mondegreen* bezeichnet wird.

¹¹ Ausführlicher beschäftigt sich mit der Frage „Was ist ‚Laien-Linguistik‘?“ Antos, *Laien-Linguistik* (wie Anm. 4), S. 7-53, in Teil I, Kap. 1.

¹² „Sprachkritik“. <https://gal-ev.de/sektionen/sprachkritik/>; Abruf am 26.03.2020. Der englischsprachige Eintrag beim ersten Spiegelstrich lautet entsprechend: „Linguistically founded Language Criticism vs. popular/lay Language Criticism“.

¹³ Antos, *Laien-Linguistik* (wie Anm. 4), widmet sich in Teil II seines Buchs einigen dieser Themen: der Rechtschreibreform in Kap. 3, der – damals noch so genannten – „Feministischen Linguistik“ in Kap. 4.1, der Volksetymologie in Kap. 2.

2. Eine populärkulturell prominente Art unbewusster sprachlicher Laientätigkeit: Mondegreens

Eine besondere Form der Volksetymologie sind die sog. „Mondegreens“ („Verhörer“, engl. „misheard lyrics“), deren Reservoir stark aus populärkulturellen Texten gespeist wird: gesprochenen (Gedichten, Gebeten, ...) wie gesungenen (Kirchenliedern, Pop-Songs, ...), aber immer mündlichen (deswegen *Verhörer/misheard*), nie schriftlichen. Die Sequenz eines berühmt gewordenen Beispiels ist zum Terminus für diese Unterart volksetymologischer Aktivität geworden. Wright (1954)¹⁴ berichtet davon, dass sie den Vers

They ha'e slain the Earl o' Moray / And laid 'im on the green
(Sie haben den Earl of Moray erschlagen / und ihn auf den Rasen gelegt)

aus der schottischen Ballade *The Bonnie Earl o' Moray* (miss)verstanden hatte als

They ha'e slain the Earl o' Moray / And Lady Mondegreen
(Sie haben den Earl of Moray erschlagen / und Lady Mondegreen [auch]).

Im deutschen Sprachraum hat ein anderes Beispiel Bekanntheit erlangt. Axel Hacke¹⁵ berichtet davon, dass ein Kind den Vers

Und aus den Wiesen steigt / Der weiße Nebel wunderbar

aus dem *Abendlied* von Matthias Claudius (*Der Mond ist aufgegangen*) (miss-)verstanden hatte als

*Und aus den Wiesen steigt / Der weiße Neger Wumbaba.*¹⁶

Kinder liefern ein großes Teilreservoir von Belegen für Mondegreens, weil sie die Verleihung von Sinn an sprachliche Einheiten offensichtlich noch weniger ernst nehmen als Erwachsene. Gerade der religiöse Bereich als geheimnisvolle Sphäre ist reich an Beispielen:¹⁷ Das *Kyrie eleison* wird wiedergegeben als **Kühe reden*

¹⁴ Sylvia Wright, „The Death of Lady Mondegreen“. In: *Harper's Magazine* 209/1254, 1954, S. 48-51.

¹⁵ Axel Hacke/Michael Sowa, *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*. München 2004, S. 12.

¹⁶ Beide Beispiele, *Lady Mondegreen* und *Der weiße Neger Wumbaba*, werden auch bei Franz Josef Bauer, „Verhörer in der Popmusik“ (in diesem Band), besprochen. Er behandelt Verhörer in der Popmusik sehr viel ausführlicher, als dies in vorliegendem Beitrag geschieht, legt dabei streng linguistische Kriterien an und fundiert seine Ausführungen zeichen- und kommunikationstheoretisch.

¹⁷ Die folgenden und alle weiteren Beispiele stammen aus den drei Bänden Axel Hacke/Michael Sowa, *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*. München 2004; Axel Hacke/Michael Sowa, *Der weiße Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens*. München 2007; Axel Hacke/Michael Sowa, *Wumbabas Vermächtnis. Drittes Handbuch des Verhörens*. München 2009. Die Stellen werden im Folgenden mit Bandzahl I, II, III (für die

leise (I 56), der Freudenruf *Hallelujah* als **Hallo Julia!* (I 62), der Vers *Gott der Herr hat sie gezählet* (aus dem Lied *Weißt du, wieviel Sternlein stehen*) als **Gott der Herr hat sieben Zähne* (I 57). „Jahrelang blieb der kleinen Marion der Text des täglichen Tischgebets *Komm, Herr Jesus, sei unser Gast* rätselhaft, weil er als einziger Text, den sie kannte, mit einem Satzzeichen begann: *,Komma Jesus, sei unser Gast.*“ (I 33). In der Sammlung findet sich ein weiterer *Komma*-Beleg:

Mancher Phantasie sind Grenzen gesetzt, der Mensch versucht dann, in einem poetischen Text nach hartem Realitätsbezug zu suchen. Oder er ist von so nüchternem Verstande, dass ihm schon ein Wort wie ‚Liebeskummer‘ zu emotional ist und er einen berühmten Schlager versteht, als sei das Satzzeichen mitgesungen worden: ‚Liebe Komma lohnt sich nicht, my Darling‘ (III 66)

– nach dem Schlager *Liebeskummer lohnt sich nicht* von Siw Malmkvist. Dieser Mondegreen entstammt der Sphäre populärer Musik (Pop-Songs und Schlager), die ebenfalls reich an Beispielen ist, zumal wenn die Texte fremdsprachlich sind: So wird *La isla Bonita* (von Madonna) ‚verhört‘ bzw. falsch wiedergegeben als **Louis(e) the Bone Eater* (I 16-17), *I got the power* (von SNAP) als **Agathe Bauer* (III 29), *A girl with kaleidoscope eyes* (aus *Lucy in the Sky with Diamonds* von den Beatles) als **A girl with colitis goes by* (II 68). Doch ist Fremdsprachlichkeit keine notwendige Bedingung für Mondegreens, denn auch bei muttersprachlichen Texten kommen sie vor, schon den Tatsachen geschuldet, dass Gesungenes schwerer zu verstehen ist als Gesprochenes und dass Lyrisches eher implikativ, abstrakt und anspielend ist als explikativ, konkret und direkt. Im deutschsprachigen Schlager über den *Theodor im Fußballtor* werden z.B. die Verse *Wie der Ball auch kommt – wie der Schuss auch fällt* umgeformt zu **Wie der Wallach kommt – wie der Schussach fällt* (I 25). An diesem Beispiel wird zusätzlich sichtbar, dass die Schwelle des Sinn-Findens sehr niedrig sein kann: einen **Schussach* als Ganzes gibt es gar nicht, und selbst wenn man **Schuss* darin erkennt, der syntagmatisch immerhin zu *fällt* passt, bleibt das *-ach* opak. Möglicherweise beschränkt sich die empfundene Sinnhaftigkeit gar auf den Parallelismus von **Schussach* (sinnlos) und *Wallach* (sinnhaft). Weisen die hier behandelten Fälle das für Volksetymologien generell geltende Kriterium einer lautlichen Ähnlichkeit mit der zugrundeliegenden Einheit¹⁸ auf, so gibt es doch auch Beispiele, bei denen der Mondegreen auf lautlicher Identität beruht. Grund für die Missinterpretation des folgenden Beispiels ist die Homophonie von engl. [naɪts] ‚Nächte‘ und [naɪts] ‚Ritter‘ („Knechte“):

Der Ehemann von Frau H. aus Berlin erfuhr erst nach vierzig Jahren, das berühmte Lied von den *Moody Blues* heiße gar nicht ‚Knights in white Satin‘ (Ritter in weißem Satin), sondern *Nights in white Satin*. (I 51)

Erscheinungsjahre 2004, 2007, 2009) und Seite in Klammern hinter dem Beleg angegeben, also z.B. *Gottes Sohn, o wie lacht* ‚verhört‘ als *Gottes Sohn Owi lacht* (II 8).

¹⁸ Vgl. nochmals die einleitend zitierte Definition von *Volksetymologie* durch Glück, „Volksetymologie“ (wie Anm. 8), S. 728.

Alle bisherigen Beispiele zeigen, und ein wesentliches Charakteristikum von Mondegreens ist, dass sie entweder schon für sich oder spätestens im Kontext ihres Vorkommens nicht sehr sinnhaft erscheinen. Darin weichen sie von normalen Volksetymologien ab, die nicht nur lautlich, sondern eben auch semantisch (einigermaßen) passen müssen. Wenn Mondegreens dieses Kriterium aber nicht zu erfüllen brauchen, so liegt das daran, dass sie sich anders als die normalen Volksetymologien im kommunikativen Austausch nicht bewähren müssen. Mit Liedern oder Gedichten verständigt man sich nicht untereinander; man monologisiert sie, zum Teil legt man sie sich sogar nur innerlich zurecht, ohne sie je zu äußern oder ohne je zu offenbaren, in welcher Form und Bedeutung man sie sich denkt (so wie oben der Ehemann von Frau H. aus Berlin).

Mondegreens wurden bislang als Verhörer, falsche Wiedergaben, als Missverständnisse oder Missinterpretationen beschrieben und werden oft so verstanden, „als würden tatsächlich bestimmte Laute des Originals falsch perzipiert“¹⁹, so Ronneberger-Sibold. An gleicher Stelle weist sie aber in aller Deutlichkeit darauf hin, dass hier ein anderer Prozess abläuft:

Ohne völlig auszuschließen, dass tatsächlich manche Mondegreens durch eine Fehlleistung der Ohren oder der Reizleitung zum Gehirn verursacht sein können, wird hier die These vertreten, dass die Mehrzahl der Mondegreens nicht falsch perzipiert, sondern falsch rekonstruiert wurde.²⁰

Rekonstruktion aber ist ein konstruktiver Akt, ist Kreation, nicht reine Rezeption. Mondegreens sind mithin nicht Verhörer, sondern Sinnggebungsakte. Etwas Gehörtes wird falsch erschlossen oder intern so umgeformt, dass es für den Hörer/Sprecher interpretierbar ist.²¹ Welche weiteren Sinnggebungsakte es neben Mondegreens gibt und welche Hörer-/Sprecherseitigen psychischen Aktivitäten ihnen zugrundeliegen, soll im folgenden Kapitel 3 erörtert werden.

3. Remotivierungen als laienlinguistische Sinnggebungsakte

Mondegreens stellen in ihrer in Kapitel 2 geschilderten Art einen Untertypus von Volksetymologien dar.²² Volksetymologien sind Prozesse unbewusster semanti-

¹⁹ Elke Ronneberger-Sibold, „... und aus der Isar steigt der weiße Neger Wumbaba.‘ Lautgestaltprägende Elemente bei der Schöpfung von Mondegreens“. In: Rüdiger Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010, S. 87-106, hier S. 87.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd., S. 88.

²² Umfassend zur Volksetymologie Heike Olschansky, *Volksetymologie*. Tübingen 1996. In ihrem Kapitel 2.9 behandelt sie Nachbarphänomene der Volksetymologie wie Malapropismen u.a., in Kapitel 2.7 als wesentliche Subtypen von Volksetymologien „Erscheinungen mit/ohne sprachsystematische/n Konsequenzen“, die sie in ihrem Register auch als „Eigentliche Volksetymologien“ (S. 706) und „parole-Volksetymologien“ (S. 711) voneinander abgrenzt. Letztere kom-

scher Interpretation (für den Etymologen: Um-Interpretation) sprachlicher Einheiten. Zusammen mit Prozessen bewusster semantischer Interpretation bilden sie das Feld zeichengebundener Remotivierungen.

„Zeichengebunden“ werden Remotivierungen genannt, bei denen die Hörer/Sprecher an konkreten Formen sprachlicher Einheiten ansetzen, diese semantisch interpretieren und ggf. formal so manipulieren, dass sie der Form der interpretierten Bedeutungsträger entsprechen. Doch gibt es auch nicht-zeichengebundene Remotivierungen. Sie sind „gebrauchsgebunden“. Bei ihnen werden sprachliche Einheiten semantisch mit Weltwissen aufgeladen und mit Konnotationen angereichert, aber im Regelfall nicht denotationssemantisch (um)interpretiert und auf keinen Fall formal manipuliert.²³

Der Unterschied zwischen unbewussten und bewussten Remotivierungen (Sinngebungen) lässt sich gut in Pointierung auf den Unterschied zwischen der (unbewussten) Volksetymologie und der sog. „Gelehrtenetymologie“²⁴ darstellen, die man treffender als (bewusstes) „Etymologisieren“ bezeichnen kann. Diese beiden Subtypen „artikulieren“ sich in Beispielen aus folgenden „populären“ Gebieten.

Mondegreens. Sie wurden in Kapitel 2 bereits ausführlich behandelt. Es sei hier nur noch einmal betont, dass populäre Texte (von Gedichten oder Liedern/Songs) ein ausgedehntes Biotop für unbewusste remotivierende Interpretationen darstellen. Gesungenes ist dafür anfälliger als Gesprochenes, Fremdsprachliches anfälliger als Muttersprachliches (außer es kommt aus dem Munde von Nuschlern wie Herbert Grönemeyer²⁵) und lyrischer Stil anfälliger als prosaischer. Ein schönes Beispiel, bei dem alle diese drei Kriterien zusammentreffen, geben Hacke/Sowa I (51-52):

Herr K. aus S. schrieb, er sei zu Zeiten ein Freund der Songs von Janis Joplin gewesen. Sie sang zum Beispiel von ihren Freunden, die alle ‚Poarschies‘ führen, während sie, Joplin, schöne Autos entbehre. Dann hörte K. den rätsel-

men dem Typus der Mondegreens noch am nächsten. Als eigener Typus wird dieses Phänomen jedoch nicht behandelt, nicht einmal terminologisch gefasst.

²³ Zu diesen Typen der Remotivierung und ihren Subtypen Rüdiger Harnisch, „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung* (wie Anm. 19), S. 3-23, und Rüdiger Harnisch/Manuela Krieger, „Die Suche nach mehr Sinn. Lexikalischer Wandel durch Remotivierung“. In: *Jahrbuch für Germanistische Sprachgeschichte* 8, 2017, 71-90.

²⁴ Zu dieser Unterscheidung E[rnst] Förstemann, „Ueber deutsche volksetymologie“. In: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 23 (N.F. 3), 1877, 375-384.

²⁵ Grönemeyer-Mondegreens sind in allen Bänden von Hacke/Sowa vertreten, so in (I 47) *Ich bin dein siebter Sinn / dein doppelter Boden / dein zweites Gesicht* (> ... dein doppelter **Po** / dein zweites Gesicht); in (II 50) *Sein Pyjama liegt in meinem Bett* (> Sein **Schamhaar** ...); in (III 68) *Alles tut weh / Hab Flugzeuge in meinem Bauch / Kann nichts mehr essen* (> ... Hab **Fruchtzwerge** in meinem Bauch ...). „Gerade ein Musiker wie **Herbert** Grönemeyer (oder, wie manche Kinder ihn zu kennen glauben, **Herr Bert** Grönemeyer) muss sich diesen Problemen stellen“ (III 66). Alle Hervorhebungen von RH.

haften Vers ‚Oh Lord, give me a mercy dispense!‘ Was sollte das in diesem Zusammenhang bedeuten?, dachte K.: ‚Bat sie hier um gnädige Absolution für ihre unziemlichen Wünsche nach schnellen Autos? Ich gebe zu, dass *dispense* im Englischen diese Interpretation nur mühsam hergibt – aber wer weiß schon, welchen Slang sie da spricht?‘ Erst dieser Tage wurde K. von seiner Frau dahingehend aufgeklärt, dass Joplin nicht etwa um ‚mercy dispense‘ bat, sondern um einen ‚Mörcidis Benz‘.²⁶

Volksetymologien. Aus der Publikumsaktion *Das schönste deutsche Wort* von Deutschem Sprachrat und Goethe-Institut ist als Sieger das Wort *Habseligkeiten* hervorgegangen. Die Einsenderin hat es so begründet:

Lexikalisch gesehen verbindet das Wort zwei Bereiche unseres Lebens, die entgegengesetzter nicht sein könnten: das höchst weltliche Haben, d.h. den irdischen Besitz, und das höchste und im irdischen Leben unerreichbare Ziel des menschlichen Glücksstrebens: die Seligkeit.²⁷

Daraus lässt sich verknapend das semantische Interpretament ‚wenig Habe, mit der man gleichwohl selig ist‘ ableiten. Was volksetymologisch als *Seligkeit* verstanden wird, hat aber mit dem Etymon *selig* und seiner Substantivableitung ursprünglich nichts zu tun. Vielmehr liegen als Wortbausteine *Hab-sal* (wie *Müh-sal*, *Lab-sal* usw.) zugrunde, woraus zunächst ein Adjektiv **hab-säl-ig*, das es nicht mehr gibt, abgeleitet wurde (wie *müh-sel-ig*, eigentlich **müh-säl-ig*) und daraus wiederum ein Substantiv *Hab-sel-ig-keit* (eigentlich **Hab-säl-ig-keit*) wie *Müh-sel-ig-keit* (eigentlich **Müh-säl-ig-keit*).²⁸

Reflektieren über Sprache. Die Produkte dieser Art von volksetymologischer Interpretationstätigkeit kann man mit Stern/Stern „Bewußte Etymologien“²⁹ nennen, die aus Nachdenken über sprachliche Gebilde, ihre Bedeutung und, wenn sie komplex sind, die semantische Spannung zwischen ihren Bestandteilen entstehen und in Kindersprache und ‚Erwachsenensprache‘ gleichermaßen vorkommen. Viele davon sind ebenfalls aus der Publikumsaktion *Das schönste deutsche Wort* hervorgegangen, darunter die Ausführungen eines Einsenders in Limbach zum Verb *unterheben*.³⁰

²⁶ *In memoriam* Janis Joplin († 4. Oktober 1970) im Jahr 2020, dem Jahr ihres 50. Todestages.

²⁷ Jutta Limbach (Hg.), *Das schönste deutsche Wort. Eine Auswahl der schönsten Liebeserklärungen an die deutsche Sprache – zusammengestellt aus den Einsendungen zum internationalen Wettbewerb ‚Das schönste deutsche Wort‘*. München 2005, S. 123.

²⁸ Die Entwicklung von ...*sälig(keit)* zu dessen Interpretation als ...*selig(keit)* zeichnet nach Ludwig M. Eichinger, „... es müsste sich dabei doch auch etwas denken lassen.“ Remotivations-tendenzen“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung* (wie Anm. 19), S. 59-86, insbes. S. 57-63.

²⁹ Clara Stern/William Stern, *Die Kindersprache. Eine psychologische und sprachtheoretische Untersuchung*. 4., neubearb. Aufl., Leipzig 1928. Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1975, S. 417.

³⁰ Limbach (Hg.), *Das schönste deutsche Wort* (wie Anm. 27), S. 83.

Doch Vorsicht ist geboten beim ‚Unterheben‘. Es handelt sich hierbei nämlich um ein sprachliches Phänomen, dessen Ambivalenz nicht sofort offenkundig wird. Überall da, wo ‚heben‘ oder eine seiner Ableitungen auftaucht, werden damit Handlungen beschrieben, bei denen etwa ein Gegenstand von einem Niveau auf ein höher liegendes befördert wird. [...] Das Affix ‚unter‘ wirkt an dieser Stelle jedoch als Modifikator und wandelt die Bedeutung des Verbs ‚heben‘ ins Gegenteil.

Volkswisheiten. Zwischen Volksetymologien und sprachbewusstem Reflektieren von Laien über sprachliche Gebilde (s.o.) liegen daraus entstehende Redensarten wie

Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft.

Die remotivierten Teile dieser Redensart stehen zu ihren Basiseinheiten in etymologisch unterschiedlich enger bis gar keiner Beziehung. Bei *Leiden* in *Leiden(schaft)* und bei *Leiden* selbst ist sie noch am engsten, bei *Eifer* in *Eifersucht* und *Eifer* selber haben sich die Bedeutungen insofern auseinanderentwickelt, als sich *Eifer* in *Eifersucht* semantisch vom ‚emsig-schwungvollen Streben‘, wie es in *Eifer* selber enthalten ist, auf das ‚leidenschaftlich-krankhafte Streben‘ verengt – und verschlechtert – hat. Das Suffix *-schaft* kommt zwar von einem *schaft*-Etymon her (ahd. *giscraft* ‚Erschaffung, Geschöpf‘, mhd. *schaft* ‚Gestalt, Eigenschaft‘³¹), liegt aber sprachgeschichtlich so weit zurück und kategorial (autosemantisches Substantiv vs. synsemantisches Suffix) so weit auseinander, dass synchron über den gegenseitigen Anklang hinaus keine Beziehung mehr empfunden werden dürfte. Das *Sucht* in *Eifersucht* schließlich hat mit der Verbform *sucht* von *suchen* – nicht nur wegen der vokalischen Unterschieds [zøxt] gegen [zu:xt] – nichts zu tun; es ist substantivische Ableitung vom Adjektiv *siech* ‚krank‘.³² Was aber auf jeden Fall zu konstatieren ist, ist das bewusste Spielen mit Lautgleichheiten oder zumindest Lautähnlichkeiten.

De-Idiomatisierung. Als letztes Beispiel für bewusste Remotivierungen seien die beliebten *volkslinguistischen* De-Idiomatisierungen genannt, bei denen idiomatisierte/lexikalisierte Bedeutungen komplexer Wörter in Bezug auf ihre Bestandteile oder einen davon überwörtlich genommen werden, z.B. um daraus in persönlichen oder öffentlichen Konflikten argumentatives Kapital zu schlagen,

so wenn man an der Bezeichnung *Gast* im Kompositum *Gastarbeiter* entweder kritisiert, dass sie unangemessen sei, weil man einen ‚Gast‘ nicht arbeiten lasse, oder in eine ganz andere Richtung argumentiert, dass die Bezeichnung *Gast* im Kompositum dann nicht mehr stimme, wenn damit auf

³¹ Nach Walter Henzen, *Deutsche Wortbildung*. 3., durchges. u. erg. Aufl., Tübingen 1965, §122.

³² Was zur pathologischen Bedeutung des Gesamtkompositums *Eifersucht* natürlich erheblich beiträgt.

eine Person referiert werde, die sich nicht so, nämlich anständig, benehme, wie man es von einem 'Gast' erwarte.³³

Die in Kapitel 3 beschriebenen Typen seien in folgender Übersicht noch einmal zusammengestellt:

unbewusste Sinngewinnungen „Volksetymologien“ im weiteren Sinne	bewusste Sinngewinnungen „Etymologisierung“
<p>„Mondegreens“ <i>Oh Lord, give me a Mercedes Benz</i> > <i>Oh Lord, give me a mercy dispense</i> (I 51-52)</p>	<p>„Volkswisheiten“ <i>Eifersucht ist eine Leidenschaft</i> > <i>die aus Eifer sucht, was Leiden schafft</i></p>
<p>eigentliche „Volksetymologien“ Habseligkeiten (eigentlich *<i>Hab-säl-ig-keit-en</i>) 'wenig Habe, mit der man gleichwohl selig ist'</p>	<p>„De-Idiomatisierungen“ Gastarbeiter „einen Gast lässt man nicht arbeiten“</p>
Übergangsformen von unbewusster zu bewusster Remotivierung	
<p>anlassbezogenes „Reflektieren über Sprache“ <i>unterheben</i> Spannung³⁴ zwischen <i>heben</i> 'nach oben gerichtete Tätigkeit' und <i>unter</i> 'nach unten gerichtet'</p>	

Tab.: Kleine Typologie „populärer“ laienlinguistischer „Artikulationen“ von *Sinn*

4. Ausblick: Populistische Artikulationen – Artikulationen von Populismen

Über „populäre Artikulationen“ sprachlicher Inhalte selbst (Volksetymologien, Mondegreens) und „populäre Artikulationen“ metasprachlicher Inhalte (Etymologisierungen, De-Idiomatisierungen; Laienäußerungen zu öffentlichen Sprachthemen wie Rechtschreibreform, Anglizismen usw.) hinaus sind Gegenstände der Linguistik auch „populäre Artikulationen“ jeglicher außersprachlicher Inhalte, die in „Populismen“ ausarten können. Aus diesem überaus weiten Feld seien hier Populismen und damit verbundene „Wut“-Exzesse herausgegriffen, vor denen die Popkultur selbst nicht gefeit ist. Rauchhaupt (2019) etwa beschäftigt sich mit

³³ Harnisch, „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“ (wie Anm. 23), S. 13.

³⁴ Programmatisch zum Bedürfnis der Sprecher nach „Spannung“ im sprachlichen Handeln und Empfinden Alwin Fill, *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. 2., überarb. Aufl., Tübingen 2007.

den Gründen, derentwegen die Texte von **Popsongs immer ärgerlicher** [Hervorhebung im Original, RH] geworden sind. Soll heißen: zorniger. Ärgerlicher unter sprachlichen Gesichtspunkten werden sie vielleicht auch. Aber untersucht wurde jetzt von einem Forscher der Lawrence Technological University in Michigan das Maß an Ärger, das die lyrischen Subjekte in Texten der in den Charts der ‚Billboard 100 Hot‘ vertretenen Werke *artikulieren* [Hervorhebung, RH]. Dazu wurden mehr als 6000 Titel für eine Studie im *Journal of Popular Music Studies* analysiert. Die Verärgerung stieg indes nicht monoton [im Sinne von ‚gleichförmig‘, RH]: In den Jahren 1982 bis 1984 gab es ein markantes Minimum. Da waren die Poptexter so en[t]spannt wie nie seit den 1950ern. Der vorläufige Gipfel des Zorns wurde 2015 erreicht³⁵

– und er hat wahrscheinlich inzwischen neue Höhen erklommen. Den hier angesprochenen Problemen widmete sich programmatisch inzwischen der auf Passau 2019 folgende Popkongress 2020 in Bonn mit dem Rahmenthema „*The People vs. The Power Bloc*“(?) – *Internationale Perspektiven auf Pop und Populismen*. Ein im *Call for Papers* für diese Tagung vorgeschlagener Themenblock waren nämlich solche „Populismen in der Popkultur“ selber.³⁶

Ein anderer Block sollte sich mit dem Thema „Pop-Theorie und -Forschung zwischen Normativität und Distanz“ befassen. Mit einer Verletzung dieses Distanzgebots geraten Forscher tatsächlich schnell in die Gefahr, sich selbst auf den ideologischen Meinungsmarkt zu begeben, populistische (normativ inspirierte, oft moralisierende und nur *politisch* korrekte) Einschätzungen abzugeben und politische Handlungsempfehlungen auszusprechen.³⁷ Ein Trend dahin ist, zumal in Krisenzeiten, durchaus festzustellen³⁸ – und aus wissenschaftstheoretischer Sicht zu problematisieren.

³⁵ Ulf von Rauchhaupt, „Früchte des Zorns“. ‚Wochenschau‘ in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 27. Januar 2019.

³⁶ „Pop-Kongress 2020“. http://ag-pop.de/popkongress-2020__/; Abruf am 02.01.2024.

³⁷ Wie der „Experte als ideologieverdächtiger“ Akteur in Erscheinung treten kann, zeigen Michael Frase/Rüdiger Harnisch, „Der Experte als ideologieverdächtiger Laie. Moralische Sprachkritik durch Linguisten“. In: Toke Hoffmeister/Markus Hundt/Saskia Naths (Hgg.): *Laien, Wissen, Sprache. Theoretische, methodische und domänenspezifische Perspektiven*. Berlin/Boston 2021, S. 157-174, am Beispiel der „moralische[n] Sprachkritik durch Linguisten“ (siehe Titel des Aufsatzes). Eine Kritik ideologisch motivierter linguistischer Sprachkritik nimmt am Beispiel der Semantik und Pragmatik von *Flüchtlinge/Geflüchtete* auch vor Rüdiger Harnisch, „Partizipien als meliorisierende Ersatzkonstruktionen für pejorisierte personenbezeichnende Derivata. Zu Prozessen semantischer und pragmatischer Remotivierung im Zeichen der *Flüchtlings-* (oder *Geflüchteten-*?) Krise um das Jahr 2015“. In: Annamária Fábíán/Igor Trost (Hgg.), *Sprachgebrauch in der Politik. Grammatische, lexikalische, pragmatische, kulturelle und dialektologische Perspektiven*. Berlin/Boston 2018, S. 217-237.

³⁸ Das zeigt eine Umschau in Frase/Harnisch, „Der Experte als ideologieverdächtiger Laie“ (wie Anm. 37). Dort findet sich in Kap. 1.1 eine Zusammenstellung aus ganz unterschiedlichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen

- Hacke, Axel/Sowa, Michael. *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*. München 2004.
- Hacke, Axel/Sowa, Michael. *Der weiße Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens*. München 2007.
- Hacke, Axel/Sowa, Michael. *Wumbabas Vermächtnis. Drittes Handbuch des Verhörens*. München 2009.
- Limbach, Jutta (Hg.). *Das schönste deutsche Wort. Eine Auswahl der schönsten Liebeserklärungen an die deutsche Sprache – zusammengestellt aus den Einsendungen zum internationalen Wettbewerb ‚Das schönste deutsche Wort‘*. München 2005.
- Rauchhaupt, Ulf von. „Früchte des Zorns“. ‚Wochenschau‘ in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 27. Januar 2019.
- Wright, Sylvia. „The Death of Lady Mondegreen“. In: *Harper’s Magazine* 209/1254, 1954, 48-51.

Literatur

- Anders, Christina Ada (Hg.). *Perceptual dialectology. Neue Wege der Dialektologie*. Berlin/New York 2010.
- Anders, Christina Ada. *Wahrnehmungsdialektologie. Das Obersächsische im Alltagsverständnis von Laien*. Berlin/New York 2010.
- Antos, Gerd. *Laien-Linguistik. Studien zu Sprach- und Kommunikationsproblemen im Alltag. Am Beispiel von Sprachratgebern und Kommunikationstrainings*. Tübingen 1996.
- Bauer, Franz Josef. „Verhörer in der Popmusik“. In diesem Band.
- Eichinger, Ludwig M. „... es müsste sich dabei doch auch etwas denken lassen.“ Remotivations-tendenzen“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 59-86.
- Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. 2., überarb. Aufl., Tübingen 2007.
- Förstemann, E[rnst]. „Ueber deutsche volksetymologie“. In: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 23 (N.F. 3), 1877, 375-384.
- Frase, Michael/Harnisch, Rüdiger. „Der Experte als ideologieverdächtiger Laie. Moralische Sprachkritik durch Linguisten“. In: Toke Hoffmeister/Markus Hundt/Saskia Naths (Hgg.). *Laien, Wissen, Sprache. Theoretische, methodische und domänenspezifische Perspektiven*. Berlin/Boston 2021, S. 157-174.
- Glück, Helmut (Hg.). *Metzler Lexikon Sprache*. 3., neubearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2005.
- Glück, Helmut. „Volksetymologie“. In: Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, S. 728.
- Harnisch, Rüdiger. „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 3-23.
- Harnisch, Rüdiger (Hg.). *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010.
- Harnisch, Rüdiger. „Partizipien als meliorisierende Ersatzkonstruktionen für pejorisierte personenbezeichnende Derivata. Zu Prozessen semantischer und pragmatischer Remotivierung im Zeichen der Flüchtlings- (oder Geflüchteten-?) Krise um das Jahr 2015.“ In: Annamária Fábíán/ Igor Trost (Hgg.). *Sprachgebrauch in der Politik. Grammatische, lexikalische, pragmatische, kulturelle und dialektologische Perspektiven*. Berlin/Boston 2018, S. 217-237.
- Harnisch, Rüdiger/Krieger, Manuela. „Die Suche nach mehr Sinn. Lexikalischer Wandel durch Remotivierung“. In: *Jahrbuch für Germanistische Sprachgeschichte* 8, 2017, 71-90.
- Henzen, Walter. *Deutsche Wortbildung*. 3., durchges. u. erg. Aufl., Tübingen 1965.
- Olschansky, Heike. *Volksetymologie*. Tübingen 1996.
- Pompino-Marschall, Bernd. „Artikulation“. In: Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, S. 58.
- Raith, Joachim. „Volkslinguistik. Volkssprache“. In: Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, S. 728.

- Ronneberger-Sibold, Elke. „... und aus der Isar steigt der weiße Neger Wumbaba. Lautgestaltprägende Elemente bei der Schöpfung von Mondegreens“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 87-106.
- Stern, Clara/Stern, William. *Die Kindersprache. Eine psychologische und sprachtheoretische Untersuchung*. 4., neubearb. Aufl., Leipzig 1928. Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1975.
- Wahrig, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. Ungekürzte Sonderausgabe, völlig überarb. Neuauf., Gütersloh 1977.
- Willi, Urs. „Phonetik und Phonologie“. Anhang zu: Angelika Linke/Markus Nussbaumer/Paul R. Portmann. *Studienbuch Linguistik*. Tübingen 2004, S. 401-435.
- Wöllstein, Angelika/Dudenredaktion (Hgg.). *Duden. Die Grammatik*. 9., vollst. überarb. u. akt. Aufl., Berlin 2016.

Internetquellen

- „Popkongress 2019: Populärkultur aus Sicht der Wissenschaft“. <https://www.uni-passau.de/bereiche/presse/pressemeldungen/meldung/detail/popkongress-2019-populaerkultur-aus-sicht-der-wissenschaft/>; Abruf am 14.08.2023.
- „Pop-Kongress 2020“. http://ag-pop.de/popkongress-2020__/; Abruf am 02.01.2024.
- „Sprachkritik“. <https://gal-ev.de/sektionen/sprachkritik/>; Abruf am 26.03.2020.

II. Musikalische Artikulationen

—

Popular Music Studies

Populäre Musik & Artikulationen

Entwurf einer Typologie am Beispiel von Joe Satriani

André Rottgeri

Mit Blick auf das Tagungsthema stellte sich für den musikalischen Bereich die Frage, welche Bezüge in diesem Kontext zum Begriff Artikulation(en) bestehen. Insbesondere für die Populäre Musik, da der Terminus *Pop* sowohl im Titel der ausführenden „AG Pop“ der Gesellschaft für Medienwissenschaft als auch im Doppeltitel der Tagung: *Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären* verwendet wurde und somit im Tagungszusammenhang mehrfach vorkam.

Da sich der Musikbegriff jedoch auf einen riesigen Forschungsbereich bezieht, möchte dieser Beitrag – u.a. aufgrund der entwickelten Forschungsexpertise des Autors (Mano Negra, Manu Chao, Heino, Serge Gainsbourg)¹ – den Terminus Artikulation hier zunächst auf Musikerbiographien fokussieren und ausgehend von diesen nach unterschiedlichen Artikulationsformen suchen. Im Anschluss an einige grundlegende Überlegungen, werden die dazu gewonnenen Erkenntnisse dann konkret auf die Biographie des Gitarristen Joe Satriani – in Form einer Fallstudie – angewendet und überprüft.

Demnach besitzt der Artikel den folgenden Aufbau: Zunächst werden grundlegende Fragestellungen formuliert (Abschnitt 1). Als nächstes wird eine Modellbildung der Artikulationsformen in der Populären Musik vorgestellt (Typologie, Abschnitt 2), welche versucht die unterschiedlichen Arten von Artikulationen einzuordnen. In einem weiteren Schritt werden diese Überlegungen dann auf die Biographie des Gitarristen Joe Satriani übertragen (Fallstudie, Abschnitt 3), um mittels einer Interviewanalyse noch weitere Artikulationsformen aufzudecken. Es folgt ein Fazit zu dieser Fallstudie (Abschnitt 4), die Ergebnisse werden dann in die Typologie eingebaut (Anpassung der Typologie, Abschnitt 5). Finale Bemerkungen (Abschnitt 6) ordnen die Fallstudie in die gegenwärtige Praxis multimodaler Artikulationen ein.

¹ Siehe hierzu André Rottgeri, *Mano Negra – Historiographie und Analyse im interkulturellen Kontext*. Passau 2015 (=https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/year/2015/docId/275; Abruf am 23.10.2023); André Rottgeri, „Manu Chao – Weltbürger mit Attitude“. In: Claus Leggewie/Eric Meyer (Hgg.), *Global Pop – Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart 2017, S. 125-130; André Rottgeri, „Heino... Über Alles!“. In: Paula Guerra/Thiago Pereira Alberto (Hgg.), *Keep it Simple, Make it Fast! KISMIF 2018 – Proceedings. Porto 2019* (=https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17719.pdf; Abruf am 23.10.2023), S. 73-78; André Rottgeri, „Remotivierte Lieder – Revisited. Helter Skelter und die Neuinterpretationen von Nationalhymnen durch Heino und Serge Gainsbourg“. In: Lars Bülow/Günter Koch/Ulrike Krieg-Holz/Igor Trost (Hgg.), *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023, S. 283-299.

1. Grundlegende Fragestellungen

In Bezug auf das Verhältnis von Musik und Artikulation(en) stellen sich zunächst viele unterschiedliche Fragen. Zum Beispiel: Welche Formen von Artikulation gibt es im Musikbereich allgemein und wie lassen sich diese kategorisieren? Auf welche Art und Weise artikulieren sich Musikerinnen und Musiker? Welche Artikulationsformen gibt es speziell im Bereich der Populären Musik? Lassen sich die identifizierten Arten von Artikulation(en) nur auf den „Kreativen Output“² (z.B. Musik und Texte) von Musikerinnen und Musikern beschränken oder können noch weitere Bereiche einbezogen werden? Welche anderen Bereiche wären das und wie sollte man diese Artikulationen bezeichnen? Ist eine aktive und direkte Beteiligung der jeweiligen „Artists“ (Musikerinnen und Musiker) an allen Artikulationsformen immer notwendig, oder ist es für die Einordnung ausreichend, wenn z.B. der Produktname (Bürgerlicher Name, Pseudonym oder Projektname) in diesem Zusammenhang genannt wird, verschiedene Inhalte jedoch vom Team³ der Artists erschaffen wurden?

2. Typologie – Artikulationsformen in der Populären Musik

Da die erste Frage einen zu großen Fokus anvisiert, konzentrieren sich die Überlegungen hier auf die Beantwortung der nachfolgenden Fragen. Dazu wird eine Typologie aufgestellt, welche versucht die Phänomene einzugrenzen und zu benennen. Grundsätzlich wird in diesem Zusammenhang das Wort *Artikulation* als Synonym für den Begriff *Ausdrucksform* angesehen. Die Typologie bezieht sich primär auf Artists in der Populären Musik, ist als vorläufig anzusehen und wird im Anschluss – zur Überprüfung – auf ein konkretes Beispiel angewendet. Die Benennung orientiert sich an der lateinischen Zählweise (primär, sekundär) und versucht den Themenbereich so zu erfassen, dass dieses „Werkzeug“⁴ in der Zukunft auch für weitere Forschungsvorhaben modifiziert und verwendet werden kann.

² Der Begriff „Kreativer Output“ wurde vom Autor in seiner Dissertation zum ersten Mal verwendet, vgl. Rottgeri, *Mano Negra* (wie Anm. 1), S. 90. Hier wurden Sprache (Titel, Texte), Musik, aber auch Bild analysiert, da das Artwork vom Bandmitglied Thomas Darnal (Keyboards) gestaltet wurde.

³ So wurde z.B. der deutsche Sänger Heino – in seiner frühen Phase – von einem Team gemanagt, das folgende Bereiche abdecken konnte: 1. Produktion / Management: Dr. Karl-Heinz Schwab („Ralf Bendix“), 2. Musik: Erich Becht, 3. Texte und juristische Aspekte: Wolfgang Oberkirchner (Richter).

⁴ Hier wird auf Peter Wicke verwiesen, der u.a. verdeutlicht, dass der Analysierende in der Populären Musik seine „Werkzeuge“ oft selbst erst entwickeln muss, vgl. Peter Wicke, „Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung“. In: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hgg.), *Musikwissenschaft und Populäre Musik*. Frankfurt a.M. 2002, S. 61-73, hier S. 70.

2.1 Primäre Artikulationen

Demnach werden die Phänomene in der ersten Gruppe dieser Aufstellung als Primäre Artikulationen bezeichnet. In diesen Bereich werden alle Beispiele eingeordnet, die dem „Kreativen Output“ eines Musikers zugeordnet werden können. Hierzu gehört beispielsweise der gesamte musikalische Ausdruck (1.1 Musik), aber auch dem kreativen Ausdruck in Texten (1.2 Text) und im visuellen Bereich (1.3 Bild) wird hier nachgegangen. Sollten, bei künftigen Analysen, noch weitere Formen gefunden werden, so kann diese Liste beliebig erweitert und vom Analysierenden mit weiteren Unterkategorien ergänzt werden. Dabei wird nicht unterschieden, ob der Musiker wirklich an der Erstellung von Musik, Text und Bild – auch unter Berücksichtigung der Autorenrechte – beteiligt gewesen ist,⁵ vor allem, weil die Entstehungsprozesse oft nur schwer nachzuvollziehen sind und in der Musikindustrie häufig externe Komponisten und Texter – auch bei sehr bekannten Artists – hinzugezogen werden.⁶ Dieses Faktum wird manchmal offengelegt, oft aber auch bewusst verschwiegen, um z.B. ein Image aufrechtzuerhalten. Dies führte in der Vergangenheit immer dann zu Skandalen,⁷ wenn plötzlich bekannt wurde, dass die „Gesichter“ einer Musikgruppe das jeweilige Projekt nur repräsentieren, selbst aber musikalisch nicht an der Produktion beteiligt gewesen sind und die Aufnahmen z.B. von Studiomusikern eingespielt und Auftritte im Playback⁸ absolviert wurden. Ein Beispiel hierfür wäre der Skandal um die Gruppe Milli Vanilli, die vom deutschen Produzenten Frank Farian⁹ erfolgreich vermarktet wurde.

Ein weiterer Grund für diese Vorgehensweise ist, dass in der Öffentlichkeit und in Alltagsgesprächen diesbezüglich kaum differenziert wird. Normalerweise wird erst in tiefergehenden Diskussionen zwischen Laien oder unter Wissenschaftlern ein Thema wie Autorenschaft (musikalisch, textlich, bildlich etc.) explizit angespro-

⁵ Oft spiegeln sich die Namen der an Aufnahmen beteiligten Musiker nicht in den Autorenrechten wider und häufig werden Musiker für ihre Leistungen auch nicht bezahlt. Ein prominentes Beispiel wäre das Gitarrensolo von Edward Van Halen, das auf der Aufnahme des Songs *Beat It* von Michael Jackson zu hören ist. Der Song entwickelte sich zu einem Welthit und Eddie Van Halen hat für seine Beteiligung nie eine Vergütung bekommen. Er hatte dies – gemäß seiner Aussage – allerdings auch nicht erwartet und erklärt, dass er auf den Anruf von Quincy Jones (Produzent des Albums Michael Jackson – *Thriller*) mit einem Gefallen („*Favour*“) reagierte, vgl. „Eddie Van Halen CNN Interview“ (02:30). <https://www.youtube.com/watch?v=GOb9iQrglg0>; Abruf am 23.10.2023.

⁶ Als Beispiel sei hier Desmond Child erwähnt, der z.B. für Alice Cooper (*Poison*), aber auch KISS, Bon Jovi und viele andere Artists komponiert hat. Für Deutschland sollte Christian Bruhn genannt werden, der sowohl für viele Schlagerstars (u.a. Drafi Deutscher – *Marmor, Stein und Eisen bricht*) als auch für zahlreiche TV-Serien (*Heidi, Wickie, Captain Future*) erfolgreich Musik komponierte.

⁷ An dieser Stelle sei auf die interdisziplinäre Fachrichtung „Scandology“ verwiesen, die für die Popular Music Studies von noch größerer Bedeutung sein könnte.

⁸ Bekannt für Playback sind vor allem Musiksendungen im TV. Humoristisch entlarvt wurde dies z.B. in einem Auftritt der Gruppe Iron Maiden, indem von den Musikern – während der Performance des Songs *Wasted Years* – die Instrumente getauscht wurden, vgl. „The day Iron Maiden swapped instruments on TV“. https://www.youtube.com/watch?v=SWRR8_s3Mwk; Abruf am 23.10.2023.

⁹ Farian war auch durch die Produktion der Gruppe Boney M. (*Daddy Cool*) sehr erfolgreich.

chen. Für die Einordnung in diese Typologie soll deshalb nur entscheidend sein, ob z.B. der Name¹⁰ der jeweiligen Artists auf dem „Cover“ steht oder ob das Gesamtprodukt mit einem bestimmten Namen in Verbindung gebracht wird. Folglich werden hier auch Artwork und Musikvideos zu den Primären Artikulationen gerechnet, selbst wenn diese nicht vom jeweiligen Artist persönlich erschaffen wurden. Eine weitere Ausdifferenzierung – z.B. in Bezug auf Copyrights – kann jedoch noch in einem weiteren Schritt erfolgen und sollte bei wissenschaftlichen Analysen im Bereich der Populären Musik – sofern möglich – auch vorgenommen werden. Voraussetzung dafür ist jedoch eine tiefere Recherche, um die relevanten Informationen aufzudecken, z.B. durch die Analyse des CD-Booklets oder mit Hilfe von Interviews.

2.2 Sekundäre Artikulationen

Neben den erwähnten Beispielen aus dem Bereich der Primären Artikulationen gehören die sprachlichen (schriftlichen und mündlichen) Aussagen von Musikerinnen und Musikern zu den wichtigsten Formen von Artikulationen im Bereich der Popular Music. Als erste Unterform muss hier das Interview genannt werden. Diese Kategorie wiederum lässt eine Unterteilung in Print-Formate, wie Zeitungen und Zeitschriften, Audio-Formate, wie z.B. Radio und Podcasts und zusätzlich Audio-Visuelle Formate (TV, YouTube etc.) zu. Wichtig ist für diese Kategorie allein, dass direkte Äußerungen der Artists zu hören sind. Das englischsprachige Phrasem *Straight from the horse's mouth* scheint passend zu sein, um diese Direktheit auszudrücken. Ob es sich dabei um Äußerungen in Bezug auf das Werk oder zu anderen Themen, z.B. gesellschaftlichen Entwicklungen handelt, ist nicht relevant. Darüber hinaus sind auch Aufteilungen in noch weitere Unterkategorien denkbar. Die Kategorie Sekundäre Artikulationen ist vor allem deshalb relevant, weil sich Musikerinnen und Musiker – allein schon zu Werbezwecken¹¹ – oft sprachlich auf ihr aktuelles Werk beziehen.¹²

Es gibt aber auch Beispiele, die zeigen, dass sich Musik auch ohne diese Artikulationsformen verkaufen lässt (z.B. Filmmusik).¹³ Letztendlich kann man festhalten, dass die Form des Interviews wahrscheinlich die Mehrheit aller Sekundären Artikulationen im musikalischen Kontext umfasst, da es sich auf unterschiedliche

¹⁰ In diesem Zusammenhang soll auf die sprachwissenschaftliche Disziplin Onomastik (Namenkunde) verwiesen werden, deren Potential für die Popular Music Studies bisher noch nicht ausgeschöpft wurde.

¹¹ Verträge mit Plattenfirmen können solche „Promotion“ festlegen. Darüber hinaus sind andere Sparten der Unterhaltungsindustrie (z.B. Talk Shows, Podcasts) auch stets auf neuen „Content“ angewiesen.

¹² Oft mit der Formulierung, dass das neue Album „das Beste“ ist, was man bisher veröffentlicht hat.

¹³ Manchmal versuchen Artists auch, sich der klassischen Vermarktung zu entziehen (z.B. Metallica, die bis zum Clip *One* keine Musikvideos produziert haben). Jedoch kann es sich hierbei auch um „Marketing Alternatif“ – im Sinne von Bernhard Batzen (Manager der Gruppe Mano Negra) – handeln, wonach gerade mit solch einem Verhalten Aufmerksamkeit erzeugt werden soll.

Medienarten (Print, Audio, Audiovisuell) verteilt und – historisch betrachtet – schon lange existiert. Darüber hinaus gibt es aber auch noch weitere Quellen für Sekundäre Artikulationen. Hierzu gehören z.B. Autobiographien, in denen sich Musikerinnen und Musiker – in der Retrospektive – zu ihren Werken äußern. Allerdings besteht in diesem Kontext die Problematik, dass nur ein geringer Teil der Autobiographien wirklich von den jeweiligen Artists selber geschrieben wurde und oft „Ghostwriter“ am Werk waren. Beispielhaft kann hier auf die Literatur zum Musiker Manu Chao verwiesen werden. Unter den zahlreichen Büchern zum Thema befand sich – auch im nichtwissenschaftlichen Bereich – bis zum Jahr 2015 keine Publikation, die von Manu Chao selbst verfasst wurde.¹⁴ Ein potentielles Gegenbeispiel wäre die letzte Autobiographie des deutschen Sängers Heino (*Mein Weg*), welche auch als Hörbuch veröffentlicht und vom Autor selbst eingesprochen wurde.¹⁵ Man kann somit festhalten, dass – insofern klar erkennbar ist, dass eine Artikulation nicht direkt „aus der Feder“ oder „aus dem Mund“ des jeweiligen Künstlers stammt – diese Quelle nicht zu den Sekundären Artikulationen zählen sollte. Weiterhin bieten auch Dokumentationen eine gute Plattform für sprachliche Artikulationen, in denen sich Musikerinnen und Musiker zu ihrem Leben und Werk direkt äußern (z.B. Mano Negra – *Pura Vida*). Oft geschieht dies aber auch dort in Form von Interviews. Hin und wieder kommen diese Formate aber auch ohne klassische Interviewsituationen aus und die Artists lassen sich von einem Filmteam bei ihrer Arbeit und im Alltag begleiten (z.B. überwiegend in Metallica – *Some Kind of Monster*).¹⁶ Alle sprachlichen Aussagen in solchen Quellen können auch zu den Sekundären Artikulationen gezählt werden.

2.3 Sonstige Artikulationen

Im Anschluss an die Aufteilung in Primäre und Sekundäre Artikulationen stellt sich nun die Frage, ob es – darüber hinaus – noch weitere Formen von Artikulationen im musikalischen Bereich gibt und wie diese zu bezeichnen wären. Um die Komplexität innerhalb dieses Textes zu reduzieren, werden alle weiteren Formen hier unter dem Sammelbegriff „Sonstige Artikulationen“ zusammengefasst. Man kann zunächst festhalten, dass hierzu alle Formen von Artikulationen gezählt werden, die nicht zum „Kreativen Output“ und den direkten mündlichen und schriftlichen Artikulationen („Kommentierender Output“) der jeweiligen Musikerinnen und Musiker gehören. Welche Artikulationsmöglichkeiten es sonst noch geben könnte, soll im Anschluss durch die Analyse einer Musikerbiographie aufgedeckt werden.

¹⁴ Nur in wenigen Interviewsammlungen (z.B. bei Philippe Manche, *Manu Chao / Destinación Esperanza*. Paris 2004) kommt Manu Chao selbst zu Wort. Siehe Rottgeri, *Mano Negra* (wie Anm. 1), S. 34.

¹⁵ Eine Beteiligung von „Ghostwritern“ kann aber auch hier nicht vollkommen ausgeschlossen werden.

¹⁶ Es sollte die „Authentizität“ der Inhalte trotzdem immer kritisch hinterfragt werden.

Die bisherigen Überlegungen lassen sich zunächst systematisch in Tabellenform strukturieren (Tab. 1).

Artikulationsform	Output
1. Primäre Artikulationen 1.1 Musik 1.2 Text 1.3 Bild	„Kreativer Output“
2. Sekundäre Artikulationen 2.1 Interviews 2.1.1 Print 2.1.2 Audio 2.1.3 Audio-Visuelle Formate 2.2 Autobiographien 2.3 Dokumentationen	„Kommentierender Output“
3. Sonstige Artikulationen	„Sonstiger Output“

Tab. 1: Typologie der Artikulationsformen in der Populären Musik (pre-analytisch)

Zur Aufdeckung von zusätzlichen Artikulationsformen, welche eine Einordnung in den Bereich der Sonstigen Artikulationen zulassen, dient im Anschluss nun die Analyse der Biographie des Gitarristen Joe Satriani. Die Wahl fiel auf diesen Musiker, da Satriani – zu diesem Zeitpunkt – wahrscheinlich der erfolgreichste lebende E-Gitarrist der Welt ist.¹⁷ Eine Anwendung der Typologie auf seine Biographie bot sich an, da der Autor bereits zu Joe Satriani geforscht hat¹⁸ und dieser bei der Recherche als vielseitige Persönlichkeit wahrgenommen wurde, die sich – auch außerhalb von musikalischer Virtuosität – in vielen Bereichen kompetent artikuliert. Da eine systematische Untersuchung seiner Biographie in Bezug auf den Begriff Artikulation noch aussteht, wird hiermit versucht verschiedene Forschungslücken zu schließen.

3. Biographie von Joe Satriani

Als biographische Quelle wird in diesem Abschnitt ein Interview (Sekundäre Artikulation) mit Joe Satriani analysiert, das in der Reihe *Living Legends Music* (LLM) veröffentlicht wurde.¹⁹ Methodisch wird dabei so vorgegangen, dass zunächst die Hauptaussagen des Musikers zusammengefasst und in einem zweiten Schritt interpretiert werden. Dabei wird herausgearbeitet, ob sich in Bezug auf das

¹⁷ Edward Van Halen verstarb am 06.10.2020.

¹⁸ Vortrag bei der GfPM Arbeitstagung *Schneller, höher, lauter – Virtuosität in (populären) Musiken* (Hamburg, 20.11.2016). Die Forschungsergebnisse zu diesem Vortrag wurden bisher nicht publiziert und bilden die Ausgangsbasis zu diesem Artikel.

¹⁹ „Living Legends Music“. <https://livinglegendsmusic.com/>; Abruf am 23.10.2023.

Thema Artikulation(en) noch weitere Erkenntnisse – als Ergänzung zur entwickelten Typologie – finden lassen. Der folgende Text unterteilt sich generell in die Abschnitte, die auch für die Gliederung des Videos verwendet wurden und übernimmt ebenfalls die Überschriften der Videokapitel.

3.1 *Drinking The Magic Elixir*²⁰

Joe Satriani wurde 1956 – als das jüngste von fünf Kindern – geboren. Er wuchs im Bundesstaat New York (Long Island) auf und wurde zunächst von seiner Familie und deren Hörgewohnheiten (Rock'n Roll, Motown, Soul, British Invasion und Jazz) beeinflusst. Das Klavierspiel seiner Mutter²¹ und seine ältere Schwester, die ihn als „*Folk Guitarist*“ beeindruckte, haben ihn ebenfalls geprägt. Mit neun Jahren begann er Schlagzeug zu spielen und nahm in diesem Zusammenhang auch zwei Jahre Unterricht. Im Anschluss begann er sich für Bands und Musiker wie The Who, Cream, Led Zeppelin, Jethro Tull und die Anfänge des Country Rock zu interessieren. Er selbst reiht sich in eine Generation von Gitarristen ein, als deren prominenteste Vertreter er Edward Van Halen, Steve Vai, Randy Rhoads und Zakk Wylde sieht. Als Einflüsse nennt er Leslie West, John McLaughlin, Allan Holdsworth, Brian May, Jimi Hendrix und Keith Richards. In diesem Kontext erzählt Satriani, wie beeindruckt er war, als er zum ersten Mal Jimi Hendrix im Radio hörte. Rückblickend ist er der Meinung, dass all diese Einflüsse zusammen und nicht ein singuläres Ereignis für seine musikalische Karriere entscheidend waren. Man erkennt hier, dass Joe Satriani seine Primären Artikulationen auf eine sehr breite musikalische Basis stellen konnte. Förderlich war in diesem Zusammenhang vor allem, dass er – im Gegensatz zu seinen Geschwistern – als Kind nicht zum Musizieren gezwungen wurde.

3.2 *The Day Hendrix Died*²²

Satriani betont in diesem Abschnitt, dass er – während seiner Jugend – zunächst nur Musikfan war und nicht zum Schlagzeug zurückkehren wollte. Ein einschneidendes Erlebnis war jedoch der Tod von Jimi Hendrix, der ihn sehr erschütterte. Satriani war von Hendrix so beeindruckt, dass er an dessen Todestag (18.09.1970) entschied das Footballteam der Schule zu verlassen, um Gitarrist zu werden. Als er dies seiner Familie gestand, waren seine Eltern zunächst geschockt. Seine Großeltern stammten aus Italien und Joes Vater war Ingenieur, der aufgrund seiner

²⁰ „Joe Satriani - Drinking the Magic Elixir (1 of 11)“. https://www.youtube.com/watch?v=2s__IObbBUg&list=PL5FCAEE81FBA06DFC&index=3; Abruf am 23.10.2023. Die weiteren Interviewteile schließen sich an diesen Link an.

²¹ Alle seine Geschwister – außer ihm und seinem Bruder – erhielten „forced piano lessons“. Dies ist bemerkenswert, da Joe sich langfristig zum erfolgreichsten Musiker der Familie entwickelte.

²² Living Legends Music 2 – *The Day Hendrix Died* (wie Anm. 19).

Begabung bereits mit 16 Jahren von der High School genommen wurde, damit er zum College in New York (NYU) gehen konnte.

Joes Onkel (*1917) hingegen war als professioneller Akkordeonist viel herumgekommen. Satriani gibt an, dass sein Vater in Bezug auf eine Musikerkarriere weniger besorgt war, weil er gesehen hatte, dass sein Bruder die ganze Welt bereisen konnte. Joes Mutter hingegen war etwas besorgter, da die musikalische Karriere von Jimi Hendrix auch zu dessen Tod geführt hatte. Letztendlich vermutet Satriani, dass er die Möglichkeit bekam, professioneller Musiker zu werden, weil er – als jüngstes Kind der Familie – mit keinem großen Widerstand seiner Eltern mehr zu rechnen hatte. Es zeigt sich hier, dass das familiäre Umfeld einer italienischen Großfamilie – mit Traditionen und Talenten im musikalischen Bereich – sich insgesamt positiv auf den jungen Joe ausgewirkt hat. Die Biographie seines Onkels hat ihn wahrscheinlich ebenfalls stark beeinflusst, da dieser beweisen konnte, dass es möglich war, als Musiker selbstbestimmt zu (über)leben.

3.3 *Learning & Teaching Guitar*²³

In diesem Abschnitt verdeutlicht Satriani die Rolle seiner Mutter als leidenschaftliche Lehrerin und pädagogisches Vorbild. Er erklärt, dass er aus einer Familie stammt, wo Lernen und Lehren ganz normal waren. Deshalb bekam er aus diesem Umfeld auch die notwendige Unterstützung zur musikalischen Weiterentwicklung. Sein größerer Bruder wird ebenfalls als begabter Musiker beschrieben. Aufgrund seiner frühen Erfahrungen mit dem Schlagzeug waren Satriani auch viele musikalische Grundlagen (z.B. in Bezug auf das Üben) bereits gut bekannt. Im Unterschied zum Schlagzeug, wo er sich nicht weiter entwickeln konnte („*No more talent*“), hatte er beim Gitarrenspiel aber das Gefühl, dass er auf diesem Instrument noch Fortschritte machen konnte. Seine erste E-Gitarre – eine weiße Hagstrom III – mit schwarzen Pickups und einem „crazy vibrato bar“ war ein Geschenk seiner Schwester Carol, die einen Teil ihres ersten Lehrergehalts für Joes musikalische Ambitionen opferte. Leider verkaufte er diese Gitarre jedoch später an einen seiner Schüler und konnte diese – bis zum Zeitpunkt des Interviews – auch nicht wiederfinden.

Wie man sieht, hat Joe Satriani nicht nur das musikalische, sondern auch das pädagogische Talent seiner Mutter geerbt. Diese war ein großes Vorbild für ihn. Er engagierte sich schon früh als Musikpädagoge und gab Unterricht in seinem Umfeld. Es erschien ihm normal, als Lehrer zu arbeiten, da seine Familie stets in Lehr- und Lernprozesse eingebunden war. Diese pädagogische Tätigkeit kann ebenfalls als Artikulation bezeichnet und dem Feld der Sonstigen Artikulationen zugeschrieben werden, da diese Form weder dem „Kreativen Output“ noch dem „Kommentierenden Output“ allein zugeordnet werden kann. Vor allem, weil seine Arbeit – auch langfristig gesehen – große Auswirkungen hatte, sollte sein Engagement in diesem Kontext als besondere Ausdrucksform betrachtet werden. Obwohl Satriani bei seiner Lehre auf Primäre Artikulationen (z.B. Vorspiel von Beispielen) und

²³ Living Legends Music 3 – *Learning & Teaching Guitar* (wie Anm. 19).

Sekundäre Artikulationen (z.B. mündliche und schriftliche Erklärungen) zurückgreift, artikuliert er sich nachhaltig durch seine Schüler hindurch, von denen sich ebenfalls viele zu berühmten Gitarristen entwickelten.²⁴ Damit wurde hier nun eine weitere Artikulationsform gefunden, die sich als Pädagogische Artikulation gut in den dritten Bereich der Typologie (Sonstige Artikulationen) einordnen lässt.

3.4 *University Level Music Education*²⁵

Gemäß Satriani hatte der Musiklehrer Bill Westcott, der eine Ausbildung an der Juilliard School (Privatuniversität, New York)²⁶ erhalten hatte, ebenfalls großen Einfluss auf seine musikalische Entwicklung. Als dieser Lehrer neu an die High School kam, forcierte er dort die Ausbildung der Schüler im Fach Musik, indem er beispielsweise einen Kurs für Musiktheorie einführte, den auch Joe Satriani belegte. Als sich für den jungen Joe dann plötzlich die Möglichkeit ergab, alle seine Kurse zu verdoppeln, um die Schule früher verlassen zu können, nutzte er diese Gelegenheit.

Seine musikalische Ausbildung intensivierte sich dadurch so stark, dass er zum Zeitpunkt des Interviews der Auffassung war, damals eine klassische Musikausbildung auf Universitätsniveau (u.a. Komposition von Sonaten, Kantaten und Sinfonien) erhalten zu haben. Darüber hinaus spielte Satriani auch in verschiedenen Bands, wo u.a. die Musik von Black Sabbath, Led Zeppelin, Rolling Stones und The Doors interpretiert wurde. In diesem Abschnitt erkennt man, dass es Joe Satriani sehr wichtig ist, nicht nur als Rockmusiker und moderner E-Gitarrist wahrgenommen zu werden, sondern auch als ernsthafter Musiker mit einer profunden, musiktheoretischen Ausbildung.

3.5 *Seeking The Holy Grail*²⁷

Satriani realisierte jedoch schon bald, dass es unmöglich war, von der Rockmusik allein zu leben. Der frühe Punkrock erlaubte keine Monetarisierung und nur wenige, große Bands waren im Rockbereich profitabel. Er brauchte jedoch – auf seiner Suche nach den „secrets of music“ – eine Finanzierung und spielte deshalb für ein Jahr in einer „Progressive Dance Band“, die aus sieben Mitgliedern – ohne Key-

²⁴ Zu seinen bekanntesten Schülern zählen Steve Vai (u.a. Frank Zappa, Whitesnake, David Lee Roth), Kirk Hammett (u.a. Exodus, Metallica) und Alex Skolnick (u.a. Testament, Alex Skolnick Trio).

²⁵ Living Legends Music 4 – *University Level Music Education* (wie Anm. 19).

²⁶ Das Motto dieser Privatuniversität, die sehr viele prominente Musiker ausgebildet hat, lautet *Esse Quam Videri*, was man mit den Worten *Sein statt Schein* übersetzen könnte. Dieser Slogan ist das Motto vieler Bildungsinstitutionen in den USA und ebenfalls auf dem Siegel von North Carolina zu finden. Darüber hinaus handelt es sich hierbei auch um den Titel eines Songs der Gruppe Mordred, die sich darin mit einem Crossover der Genres Funk, Hip-Hop und Trash-Metal artikuliert.

²⁷ Living Legends Music 5 – *Seeking The Holy Grail* (wie Anm. 19).

boarder – bestand. Dies hatte zur Folge, dass er – aufgrund der Besetzung – alle Akkorde der Gruppe spielen musste. Mit dieser Band tourte er auch überall in den USA. Die discoähnliche Musik der Gruppe war jedoch – langfristig gesehen – nicht so interessant für ihn und deshalb verließ er diese Band bald wieder und zog zurück nach San Francisco. Anschließend lebte er kurz in Japan, zog wieder nach Kalifornien, dann nach New York und letztendlich ließ er sich in Berkeley (Kalifornien) nieder. Im Zusammenhang mit dem Namen der Stadt Berkeley – in der Nähe von San Francisco – verweist er auch auf das Berklee College of Music, dessen Name ähnlich klingt, sich aber in Boston (MA) befindet.²⁸ Auch diese Institution lernte er kurz kennen, verließ das College jedoch sehr schnell wieder, da die Mentalität seiner Mitschüler für ihn nicht professionell genug war („*Animal House*“). Insgesamt zeigen die Aussagen in diesem Abschnitt des Interviews den professionellen Anspruch in Bezug auf seine Musikkarriere. Erstaunlich ist dabei, dass Satriani auch nicht davor zurückschreckte angesehenen Bildungsinstitutionen, wie dem Berklee College of Music, den Rücken zu kehren, um seine eigenen Ziele weiter zu verfolgen.

3.6 *They Don't Know How Broke I Am*²⁹

Der nächste musikalische Meilenstein war die Gruppe The Squares, in der er zusammen mit Jeff Campitelli spielte. Dieser war zum Zeitpunkt des Interviews³⁰ auch wieder mit Joe Satriani – als Schlagzeuger – auf Tour.³¹ Darüber hinaus verfügten The Squares über einen Bassisten (Andy Milton), der auch den Gesang übernahm. Zwischen 1979 und 1984 spielte die Gruppe sehr viel in der *Bay Area* (San Francisco), konnte aber über einen gewissen geographischen Radius hinaus („50 miles“) keine weiteren Erfolge verbuchen. In den Weihnachtsferien fasste Joe deshalb den Entschluss, seine Musik zukünftig selbst – ohne Plattenfirma – zu vermarkten. Zufälligerweise probte die Band damals neben einem Verlagshaus, das Selbsthilfebücher mit Titeln wie *Start your own Business*, *Get a Divorce* oder *Adopt Somebody* herausbrachte. Inspiriert von diesen Publikationen, entschied er eine Plattenfirma (Rubina Records) zu gründen, einen Verlag aufzubauen und ein eigenes Album aufzunehmen. Das Album klang jedoch sehr eigentümlich, da es ohne Drums, Keyboards und Bass produziert wurde und primär aus Klangexperimenten auf der E-Gitarre bestand.³² Die große Bedeutung des Albums wurde Satriani erst bewusst, als er eine Rezension dazu in der Zeitschrift *Guitar Player* las und erkannte, dass er nun seinen eigenen Weg gefunden hatte und es falsch gewesen war, dem Erfolg als „slave of the entertainment industry“ hinterher-

²⁸ Der Name der Stadt *Berkeley* kann auf den Bischof George Berkeley zurückgeführt werden. Dagegen handelt es sich bei dem Namen *Berklee* um ein Kompositum, das aus dem Nachnamen des Gründers Lawrence Berk und dem Vornamen seines Sohnes Lee Berk besteht: *Berk+Lee = Berklee*.

²⁹ Living Legends Music 6 – *They Don't Know How Broke I Am* (wie Anm. 19).

³⁰ 31.10.2008 (House of Blues / Lake Buena Vista / Florida / USA).

³¹ Man hört im Hintergrund des Interviews – hin und wieder – ein Drumset beim Soundcheck.

³² Dieses Album ist heute ein begehrtes Sammlerstück.

zulaufen. Von Vorteil war auch, dass ihm seine Veröffentlichungen nun selbst gehörten. Deshalb entschied er sofort das nächste Album aufzunehmen. Die Finanzierung war jedoch ein Problem, da ein Markt für instrumentale Gitarrenmusik zu diesem Zeitpunkt nicht existierte. Folglich schöpfte er den Rahmen (5000 Dollar) einer kostenlosen Kreditkarte aus, die er zufällig über die Post erhalten hatte. Im Anschluss engagierte er den Tontechniker John Cuniberti und bezahlte ihn und weitere Helfer auf Vorkasse, um einen Preisnachlass von 50 % auf die Produktionskosten für das Album *Not of this Earth* (1986) zu erhalten. Danach war er offiziell bankrott, konnte jedoch seine Schulden durch ein Engagement in der Band des Musikers Greg Kihn ausgleichen. Im nächsten Jahr war es ihm möglich, einen „distribution deal“ für *Not of this Earth* und kommende Alben (u.a. *Surfing with the Alien*, 1987) mit Relativity Records auszuhandeln.

In diesem Teil des Interviews zeigt sich, dass Joe Satriani auf verschiedenen Ebenen innovativ handelt. Einerseits im Rahmen seiner Primären Artikulationen (Veröffentlichung eines sehr experimentellen E-Gitarren Albums), andererseits aber auch im wirtschaftlichen Bereich (Gründung verschiedener Firmen, gewagte Finanzenentscheidungen, erfolgreiche Verhandlung mit Geschäftspartnern). Man sieht, dass er – weder künstlerisch noch wirtschaftlich – Angst hat, Risiken einzugehen. Dies zeichnet ihn insgesamt als innovativen Unternehmer aus. Aufgrund seines Engagements in diesem Bereich erscheint daher eine gesonderte Aufnahme dieser Ausdrucksform – unter dem Begriff „Wirtschaftliche Artikulationen“ – in den dritten Bereich (Sonstige Artikulationen) notwendig und gerechtfertigt. Demnach wurde in diesem Abschnitt – zusätzlich zur Pädagogischen Artikulation – nun noch eine weitere Artikulationsform gefunden.

3.7 *I Was Playing With Mick Jagger*³³

Satriani berichtet in diesem Teil von den Schwierigkeiten auf seiner ersten Tour (1988), wo er zunächst viel Geld verlor, dann aber durch eine *Audition* (Vorspiel) finanziell gerettet wurde. Im Anschluss bekam er nämlich die Einladung, mit Mick Jagger auf Tour zu gehen. Er verdiente nun plötzlich sehr viel Geld und konnte mit hervorragenden Musikern auf der ganzen Welt zusammenarbeiten. In diesem Zusammenhang betont er die große Professionalität von Mick Jagger. Auch hier erhält man wieder Einblicke in die Welt von Joe Satriani als Geschäftsmann und sieht, wie seine Primären und Wirtschaftlichen Artikulationen sich gegenseitig bedingen, ergänzen und zusammenspielen. Es kann vermutet werden, dass ihm diese Tour – vor allem in Bezug auf das Musikbusiness – viele neue Dinge lehrte, da Mick Jagger nicht nur als Musiker, sondern auch als erfolgreicher Geschäftsmann bekannt ist. Aufgrund innovativer Artikulationen auf der musikalischen Ebene wird Satriani hier durch ein externes Engagement – zum zweiten Mal – finanziell gerettet und kann somit seine Projekte als Solokünstler weiter voranbringen.

³³ Living Legends Music 7 – *I Was Playing With Mick Jagger* (wie Anm. 19).

3.8 *The Ghost Of Ritchie Blackmore*³⁴

In diesem Teil des Interviews erzählt Satriani von seinen Erfahrungen als „Ersatzmann“ für den berühmten Gitarristen Ritchie Blackmore in der Band Deep Purple. Er berichtet, dass er zunächst das Angebot der Gruppe nicht annehmen wollte, da es nicht günstig erschien, einen so bekannten Gitarristen und ein Idol zu ersetzen.³⁵ Nach anfänglicher Zurückhaltung kam es aber dennoch zu einer Zusage von seiner Seite. Vor allem, weil er – als Fan – gerne mit den Musikern von Deep Purple spielen wollte. Letztendlich war ihm seine eigene Weiterentwicklung jedoch wichtiger, sodass die Verbindung mit Deep Purple nicht lange hielt. Weiterhin erklärt er, dass sich Chartplatzierungen und Ticketverkäufe im Musikbusiness nicht zwangsläufig bedingen und er zu Beginn seiner Karriere – trotz „Platinstatus“ – nur fünf Konzerte außerhalb der USA spielen konnte.³⁶ Insgesamt empfiehlt er deshalb für das Livegeschäft einen guten Manager zu engagieren. Hier zeigt sich, dass Joe Satriani auch im geschäftlichen Bereich auf gute Partner setzt und als erfolgreicher Businessman, trotz seiner Affinität für „D.I.Y.“-Ansätze, erkannt hat, wie wichtig es ist, delegieren zu können und spezielle Aufgaben an Experten abzugeben.

3.9 *Tortured Emotionally On Stage*³⁷

In Bezug auf das Thema Songwriting erläutert Satriani, dass er in seinen Kompositionen primär Erlebnisse und Eindrücke aus seinem Leben verarbeitet. Allerdings kommt nur ein Achtel oder weniger von dem, was er täglich schreibt, überhaupt zur Veröffentlichung. In diesem Kontext vergleicht er die Interpretationen der Musik von Deep Purple mit den Interpretationen seiner eigenen Songs und kommt zu dem Ergebnis, dass es ihm mehr Spaß macht, seine eigenen Stücke zu spielen, da er die damit verbundenen Emotionen gerne erneut durchlebt. Man erhält in diesem Abschnitt ein paar tiefere Einblicke in den Schaffensprozess von Joe Satriani. Sowohl das Feld Songwriting (1.1.1) als auch den Terminus Performance (1.1.2) könnte man als Unterkategorien der Typologie in den Bereich 1. Primäre Artikulationen / 1.1 Musik einordnen, da sich beide Ausdrucksformen auf den „Kreativen Output“ beziehen.

3.10 *Advice To Aspiring Guitarists*³⁸

Diesen Teil des Interviews beginnt Joe Satriani mit einigen Tipps für Gitarrenschüler. Er betont, dass man sehr ehrlich zu sich sein muss und sich u.a. stets fragen sollte, ob man wirklich alle Noten, alle Akkorde und alle Tonleitern auf seinem

³⁴ Living Legends Music 8 – *The Ghost Of Ritchie Blackmore* (wie Anm. 19).

³⁵ Auch sein ehemaliger Schüler und heutiger Freund, Steve Vai, riet ihm zunächst davon ab.

³⁶ London, Paris, Genf und eine weitere Show in England.

³⁷ Living Legends Music 9 – *Tortured Emotionally On Stage* (wie Anm. 19).

³⁸ Living Legends Music 10 – *Advice To Aspiring Guitarists* (wie Anm. 19).

Instrument kennt. Falls nicht, dann ergibt sich für ihn hieraus die erste Arbeitsanweisung an Nachwuchsgitarristen. Allerdings betont er auch, dass man aus diesem Wissen allein keine Karriere aufbauen kann, da niemand für das Vorführen von Probetechniken bezahlt wird und technische Virtuosität allein nicht ausreichend ist. Deshalb empfiehlt er spieltechnische Aspekte beim Üben zu begrenzen und die eigene Weiterbildung in zusätzlichen Bereichen (z.B. Komposition, Sound etc.) zu forcieren. Weiterhin sollten sich Nachwuchsgitarristen oft mit anderen Musikern treffen, um das Zusammenspiel zu üben. Erkennbar artikuliert sich Joe Satriani in diesem Teil wieder als erfahrener Musikpädagoge und gibt konkrete Tipps für den „E-Gitarren-Nachwuchs“, die sich aber auch auf andere Instrumente und sogar andere Lebensbereiche übertragen lassen. Dies unterstreicht, dass es sich hier nicht um ein Standardinterview aus dem Bereich der Rockmusik handelt, wo primär die „Promotion“ zu einer aktuellen Veröffentlichung im Vordergrund steht, denn musikpädagogische Aspekte werden in solchen Interviews normalerweise nicht angesprochen. Auf der anderen Seite besitzt dieses Video aber auch keinen reinen Lehrcharakter. In diesem Zusammenhang fällt vor allem auf, dass Satriani – im Gegensatz zu seinem Auftreten in vielen anderen Interviews – hier kein Instrument in der Hand hält und sich eine Gitarre weder in Griffweite noch im Blickfeld des Zuschauers befindet.³⁹

3.11 *Professor Satchafunkilus*⁴⁰

Im letzten Abschnitt spricht Joe Satriani primär über die Veröffentlichung seines – zum Zeitpunkt des Interviews – aktuellen Albums *Professor Satchafunkilus and the Musterion of Rock*, das 2008 bei Sony Music (Epic) veröffentlicht wurde. In diesem Kontext betont er die guten Beziehungen zu seiner Plattenfirma, die ihm – gemäß seiner Aussage hier – niemals vorschreibt, welche Art von Musik er veröffentlichen solle.

Satriani bezeichnet das Album als eine gute Mischung aus humorvollen Stücken (*Professor Satchafunkilus / I just wanna Rock*) und ernsthafteren Songs (*Musterion, Come on Baby*). Weiterhin erwähnt er auch einen „Bonus Track“, den er mittlerweile aber nicht mehr so bezeichnet, weil – zum Zeitpunkt des Interviews – fast die Hälfte seiner Alben über iTunes verkauft werden und der Song dort als 11. Song (*Ghost*) gelistet wird. Anschließend geht er auch auf die Hintergründe der Produktion ein. Sein Ziel war das Album besser klingen zu lassen, wenn es laut gehört wird. Folglich widersetzte er sich dem allgemeinen Trend, den dynamischen Spielraum von Produktionen zu reduzieren.⁴¹ Weiterhin wird erläutert, dass

³⁹ Man findet zahlreiche Videos, wo Satriani sich – während des Interviews – auf der Gitarre warmspielt. Hier kann vermutet werden, dass dies auch zu Werbezwecken für sein „Signature Model“ von der Firma Ibanez geschieht.

⁴⁰ Living Legends Music 11 – *Professor Satchafunkilus* (wie Anm. 19).

⁴¹ Gemäß seiner Aussage wird Musik – zur Zeit des Interviews – nur noch mit zwei Dezibel aufgenommen. Sein früheres Album *Surfing with the Alien* hatte jedoch eine 15–18 Dezibel Range, was 2008 als nicht mehr akzeptabel angesehen wird. Satriani hält jedoch einen dynamischen Bereich zwischen sechs und zehn Dezibel immer noch für „*Vibrant Music*“.

er zu jedem Song einen Pianopart eingespielt hat, der auch im Endprodukt teilweise noch zu hören ist.⁴² Dies führte stilistisch dazu, dass er bei den Aufnahmen der Gitarren stets das Klavier berücksichtigen musste, was großen Einfluss auf sein Gitarrenspiel hatte.⁴³ Darüber hinaus berichtet Satriani, dass das Album zunächst ohne Titel veröffentlicht werden sollte und bei den Kompositionen somit nicht auf ein bestimmtes Thema hingeschrieben wurde. Diese Überlegungen wurden u.a. auch von seinem Manager beeinflusst, der der Meinung war, dass Albumtitel generell keine Rolle mehr spielen, da diese von den Fans sowieso zu Abkürzungen („letters“) reduziert würden und die Presse primär einen numeralen Bezug zu den Veröffentlichungen aufbaut (z.B. erstes, zweites, drittes Album).⁴⁴ Dennoch musste man sich am Ende der Aufnahmen Gedanken zu einem Titel machen, was zu dem bekannten Ergebnis führte. Damit entlarvt sich dieser Teil des Interviews als der Part, der – nun doch noch – die erwartete Werbebotschaft zu einer aktuellen Veröffentlichung enthält. Neben Satrianis ausführlichen Erzählungen, u.a. zu biographischen Details, schließt das Interview hier also mit einer Artikulation zu seinem „Kreativen Output“ ab, die – als Werbebotschaft – auch den wirtschaftlichen Bereich betrifft. Er artikuliert sich somit erneut als Geschäftsmann, der in Bezug auf kreative Entscheidungen von Seiten der Plattenfirma – angeblich – vollkommen freie Hand behält.⁴⁵

Sofern dies zutreffend ist, kann man Joe Satriani auch hier wieder unternehmerisches Verhandlungsgeschick anrechnen, was seine Bedeutung als Entrepreneur und eine gesonderte Einordnung dieser Ausdrucksform in den dritten Teil der Typologie unterstreicht. Die Verwendung von „Bonus Tracks“ als besonderen Kaufanreiz, die digitale Vermarktung von Musik (iTunes) und seine Nichtanpassung an aktuelle Produktionstrends zeigen ebenfalls sein wirtschaftliches Engagement und betonen den Versuch, kreativ und ökonomisch unabhängig zu bleiben.

In Bezug auf den Albumtitel hat Satriani mit dem Neologismus *Satchafunkilus* einen Namen erschaffen, der als Produktname – trotz seiner ungewöhnlichen Orthographie – gut funktioniert, da dieser Titel u.a. seinen „Nickname“ (*Satch*) enthält und darüber hinaus einen phonetischen Bezug zum Genre Funk aufbaut. Hierdurch werden beim Hörer u.a. Erwartungen in Bezug auf den musikalischen Inhalt des Albums geweckt. Am Titel erkennt man weiterhin, dass Joe Satriani hier seine Rolle als Musikpädagoge (*Professor*) selbst unterstreicht. Darüber hinaus findet man auch einen Bezug zum Genre Rock, was auf seine musikalischen

⁴² Dies könnte man als einen Einfluss seiner Mutter interpretieren.

⁴³ Klavier und Gitarre spielen oft im gleichen Frequenzbereich, was dazu führt, dass man bei der Produktion von Musik darauf achten muss, dass diese Frequenzbereiche nicht überlastet werden.

⁴⁴ In diesem Fall das 13. Album von Joe Satriani.

⁴⁵ Generell haben Labels oft großen Einfluss auf kreative Prozesse. Auch hier kann wieder die Gruppe Mano Negra genannt werden, die es – angeblich – auch geschafft hat, sich die kreative Freiheit zu erhalten, als sie vom Independent Label Boucherie Production (1. Album *Patchanka*) zum Major Label Virgin (2. Album *Putas Fever*) wechselte. Wie genau jedoch die Verträge gestaltet waren, ist hier und im Fall von Joe Satriani nicht ersichtlich. Demnach muss man stets berücksichtigen, dass es sich auch um „Marketing Aussagen“ handeln könnte, welche ein unabhängiges Image präsentieren sollen.

Wurzeln verweist. Das Wort *Musterion* hingegen erinnert an die – in diesem Interview häufig wiederholte – Aussage, dass er sich auf der Suche nach den „secrets of music“ befindet. Dies verdeutlicht insgesamt, dass Joe Satriani – vor allem im Zusammenspiel mit dem selbstverliehenen Professorentitel – nicht nur in der „Lehre“, sondern auch in der „Forschung“ aktiv ist. Damit wird dem Titel auch ein leicht humoristischer Beiklang verlieren, was abschließend durch das Faktum untermauert wird, dass das Album am 1. April veröffentlicht wurde.

4. Fazit zur Biographie

Die Analyse des Interviews diente der Anwendung der vorläufigen Typologie und der Suche nach zusätzlichen Artikulationsformen innerhalb seiner Biographie. Dabei kristallisierten sich insgesamt zwei neue Bereiche (Pädagogische Artikulationen und Wirtschaftliche Artikulationen) heraus, die sein Schaffen außerhalb des „Kreativen Outputs“ (Primäre Artikulationen) und seines „Kommentierenden Outputs“ (Sekundäre Artikulationen) besonders kennzeichnen und deshalb unter Sonstige Artikulationen in die Typologie aufgenommen wurden. Zusammenfassend werden diese Artikulationsformen nun etwas genauer betrachtet, wobei auch noch Informationen aus anderen Quellen hinzugezogen werden. In einem zusätzlichen Schritt wird dann überprüft, ob weitere Ergänzungen zur Typologie gemacht werden müssen, die sich aus den neuen Quellen ergeben. Abschließend wird sowohl das gesamte Vorgehen als auch Joe Satrianis Selbstdarstellung kritisch beurteilt.

4.1 Pädagogische Artikulationen

Der erste Punkt, der sich aus der Interviewanalyse neu herauskristallisierte, war Satrianis besondere Rolle als Musikpädagoge. Eine Aufgabe, die er seit seiner Jugend wahrnimmt. Als Lehrer artikuliert er sich, indem er spieltechnisch (Primäre Artikulationen) und sprachlich (Sekundäre Artikulationen) Einfluss auf seine Schüler nimmt. Bei der Vermittlung von Inhalten motiviert er diese aber auch psychologisch. Letztendlich artikuliert er sich somit auch durch seine Schüler hindurch und hinterlässt ebenso Spuren in deren „Musikwelten“. Darüber hinaus hat Joe Satriani durch seine Musik, seine kostenlosen Lehrvideos im Internet und durch sein Lehrbuch *Guitar Secrets* nicht nur seine bekannten Privatschüler, sondern ganze Generationen von Nachwuchsgitarristen beeinflusst, die aber mehrheitlich unbekannt bleiben werden. Seine große Bedeutung in diesem Bereich wird jedoch primär durch den Erfolg seiner berühmtesten Schüler verdeutlicht. Um den Einfluss im musikpädagogischen Bereich noch stärker zu betonen, wird im Anschluss kurz auf die Biographien seiner drei bekanntesten Schüler eingegangen.

4.1.1 Schüler – Steve Vai

An erster Stelle muss hier Steve Vai erwähnt werden, da dieser als Sologitarrist ebenso bekannt ist wie sein ehemaliger Lehrer und oft in einem Atemzug mit ihm genannt wird. Vai erinnert sich genau, wie er – als er dreizehn Jahre alt war – vor der Tür von Joe Satriani stand und diesen um Unterricht bat.⁴⁶ Beide gingen damals zur Carle Place High School in der Stadt Westbury auf Long Island und Vai hatte den circa zwei Jahre älteren Satriani bei einem „school dance“ spielen gehört. Zuvor hatte Steve Vai Akkordeonunterricht bekommen, wollte aber – ähnlich wie Joe Satriani – die Ausbildung auf seinem ersten Instrument nicht weiterverfolgen. Um den Gitarrenunterricht finanzieren zu können, teilte sich Vai die Stunden mit einem anderen Schüler, da so die nötigen fünf Dollar aufgebracht werden konnten. Steve Vai berichtet, dass Satriani sehr streng mit ihm war und einmal eine Unterrichtsstunde vorzeitig beendete, weil er eine bestimmte Note auf seinem Instrument nicht finden konnte. Für Steve Vai war dies ein so einschneidendes Erlebnis, dass er bis heute der Meinung ist, diese Erfahrung habe seine Karriere entscheidend beeinflusst. Satriani ergänzt in diesem Zusammenhang, dass er die Methode von seinem Meister (Lennie Tristano) übernommen hat, der ebenfalls eine Unterrichtsstunde beendete, wenn Satriani nicht optimal vorbereitet war.⁴⁷ Satriani betont oft, dass Steve Vai sehr talentiert war und er selbst vor seinen besten Schülern manchmal nur wenige Wochen Vorsprung hatte. Im weiteren Verlauf wurde Steve Vai, bevor er als Solo E-Gitarrist⁴⁸ selbst berühmt wurde, u.a. von Frank Zappa⁴⁹, Whitesnake und David Lee Roth⁵⁰ engagiert. Darüber hinaus ist er auch im Film CROSSROADS zu sehen, wo er sich – als Gitarrist des Teufels – mit dem Hauptdarsteller ein Gitarrenduell liefert, das er im Film jedoch verliert.⁵¹ Steve Vai und Joe Satriani sind bis heute freundschaftlich und durch gemeinsame Auftritte und Projekte, z.B. im Rahmen von G3⁵² und G4⁵³, miteinander verbunden.

⁴⁶ Mit einem Päckchen Saiten in der einen Hand und einer gebrauchten Gitarre – ohne Saiten – in der anderen Hand. Auszug aus der Dokumentation: *The Satch Tapes* (DVD), auf Youtube unter „Joe Satriani Talks about his students“. <https://www.youtube.com/watch?v=IfJlXkVLDsU>; Abruf am 23.10.2023.

⁴⁷ „Joe Satriani & Steve Vai: From Surfing To Shockwave (Part 2)“. https://www.youtube.com/watch?v=TfJ_sXXVQul; Abruf am 23.10.2023.

⁴⁸ Ein Meilenstein in diesem Zusammenhang war das Album *Passion and Warfare* (1990).

⁴⁹ Von seinem Vorspiel berichtet er hier: „Steve Vai Talks About Zappa Audition“. <https://www.youtube.com/watch?v=Xx1RguHA4XE>; Abruf am 23.10.2023.

⁵⁰ David Lee Roth war Sänger der Gruppe Van Halen und hat an der Seite von Edward Van Halen – dem wahrscheinlich einflussreichsten E-Gitarristen der Welt seit Jimi Hendrix – gesungen. Vai ist u.a. im Videoclip *Just like Paradise* zu sehen. Diese Single wurde dem Album *Skyscraper* (1988) entnommen.

⁵¹ „Guitar Battle Scene from "Crossroads" (1986) | Steve Vai“. <https://www.youtube.com/watch?v=tXfZtlAPUNc>; Abruf am 23.10.2023.

⁵² An G3 war im Jahr 2018 auch der einflussreiche Gitarrist Uli Jon Roth aus Deutschland beteiligt.

⁵³ „Joe Satriani – Announcing The Official Lineup For The G4 Experience 2023“. <https://www.youtube.com/watch?v=ogpZ2iHqdlM>; Abruf am 23.10.2023.

4.1.2 Schüler – Kirk Hammett

Vielleicht nicht namentlich, doch im kommerziellen Mainstream noch bekannter als Steve Vai, ist wahrscheinlich der Gitarrist Kirk Hammett, der als Sologitarrist der Band Metallica⁵⁴ – seit dem *Black Album* (1991) – weltweit großen Erfolg verbuchen konnte.⁵⁵ Kirk Hammett nahm für circa ein Jahr Unterricht bei Joe Satriani, als dieser noch in Berkeley in einem Musikgeschäft (Second Hand Guitars)⁵⁶ arbeitete und der junge Kirk Hammett für die Trash-Metal Band Exodus spielte. Auch Hammett berichtet von seinen Erfahrungen mit Joe Satriani als Lehrer.⁵⁷ Er bestätigt, dass der Unterricht sehr streng, aber auch inspirierend und effektiv war.⁵⁸

4.1.3 Schüler – Alex Skolnick

Weiterhin war – während seiner High-School Zeit in Berkeley – auch der Gitarrist Alex Skolnick Schüler von Joe Satriani. Mit ihm konnte am Rande eines Auftritts im Passauer Jazz Club *Café Museum* am 31.01.2016 (*New Sounds in the Old World Tour*) – auch persönlich zu diesem Thema gesprochen werden. Er berichtete, dass seine Eltern u.a. in Berkeley als Universitätsdozenten gearbeitet haben⁵⁹ und ergänzte, dass man ihm zunächst vom Unterricht bei Joe Satriani abgeraten habe („You don’t wanna study with that guy“), weil dieser als sehr streng galt. Er nahm trotzdem den Unterricht auf und entwickelte sich, zunächst als Sologitarrist der Trash-Metal Band Testament,⁶⁰ selbst zu einem erfolgreichen E-Gitarristen, der in der Folge auch viele andere musikalische Stilrichtungen (z.B. Jazz, Weltmusik) aktiv weiterverfolgte. Vor allem seine sehr melodiosen Solos in den „Powerballaden“ von Testament (z.B. *The Legacy* oder *Return to Serenity*), könnte man als musikalische Einflüsse seines früheren Lehrers interpretieren. Wie Steve Vai steht auch Alex Skolnick weiterhin mit Joe Satriani in gutem Kontakt (z.B. über G3, G4), wobei er und auch Steve Vai – gemäß seiner Aussage – bei gemeinsamen Treffen immer wieder in die „Schülerrolle“ verfallen.⁶¹

⁵⁴ Metallica stammen ebenfalls aus der *Bay Area* (San Francisco).

⁵⁵ Vor allem durch die Ballade *Nothing Else Matters*, die sich zu einem großen Hit entwickelte.

⁵⁶ „Joe Satriani being In Credit Card Debt lead to Surfing With The Alien | Interview 2022“ (ab 17:00). <https://www.youtube.com/watch?v=zLm-5cRZe2c>; Abruf am 23.10.2023.

⁵⁷ „Kirk Hammett first meeting Joe Satriani story - guitar lessons, solos to Metallica“. <https://www.youtube.com/watch?v=6ZHhaklbxpo>; Abruf am 23.10.2023.

⁵⁸ „Kirk Hammett Speaks On Being Taught By Joe Satriani“. https://www.youtube.com/watch?v=1yL4__J3I54; Abruf am 23.10.2023.

⁵⁹ Beide Eltern haben in Yale promoviert. Sein Vater war Professor in UC Berkeley und NYU New York.

⁶⁰ Testament könnte man den „Big 4“ des Thrash-Metal (Metallica, Slayer, Anthrax, Megadeth) noch hinzufügen. Dies ist allerdings umstritten und wird auch von Alex Skolnick nicht eingefordert.

⁶¹ „Alex Skolnick Interview“. <https://www.youtube.com/watch?v=7U3EBP72Obw>; Abruf am 23.10.2023.

4.2 Wirtschaftliche Artikulationen

Durch die Interviewanalyse konnte herausgearbeitet werden, dass sich Joe Satriani – neben seinen Artikulationen als Musikpädagoge – auch als Entrepreneur in verschiedenen wirtschaftlichen Bereichen erfolgreich artikuliert. Diese Artikulationen auf der Businesssebene, sind zunächst nicht so sichtbar, wie seine anderen Artikulationen, aber bedeutend genug, um sie im Bereich Sonstige Artikulationen aufzulisten. Zahlreiche Beispiele aus diesem Umfeld wurden bei der Interpretation der Analyseergebnisse bereits genannt („Start-Up“-Mentalität, Risikobereitschaft, Verhandlungs- und Finanzgeschick, Teamplayer, Delegationsbereitschaft). In diesem Zusammenhang zeigt sich auch, dass seine musikpädagogische Arbeit schon zu seiner Zeit als Schüler eine wirtschaftliche Bedeutung hatte, da er mit 15 Jahren fünf Dollar für eine Unterrichtsstunde verlangte und man davon ausgehen kann, dass sich im Laufe der Karriere auch die Preise für seinen Unterricht erhöht haben. Dieses Thema wird auch von Adam Curry⁶² in einem Interview der Sendung *Headbangers Ball* (MTV) thematisiert. Als Satriani dort auf den Preis für eine Unterrichtsstunde angesprochen wird, beantwortet er diese mit „379 Dollar“.⁶³ Satriani wiederholt diese Summe im Anschluss an die Demonstration einiger Spieltechniken (u.a. Tapping) und fordert dann diesen Betrag – mit einem Lächeln und einer typischen Handbewegung – vom Moderator ein. Ob die hier genannte Summe wirklich den damals gängigen Preis für eine Unterrichtsstunde bei Joe Satriani repräsentiert, bleibt unklar, aber man sollte bedenken, dass jede humoristische Äußerung auch immer eine Wahrheit enthält und seine Preise sich im Jahr 1988 sicherlich schon weit über dem Durchschnitt von gewöhnlichem Gitarrenunterricht befanden. Neu ist somit der Gedanke, dass sich seine musikpädagogischen Ausdrucksformen auch auf der wirtschaftlichen Ebene artikulieren. Letztendlich zeigt dieses Beispiel auch, dass man – bei genauerer Betrachtung – alle Artikulationsformen, die bisher genannt wurden, theoretisch den Wirtschaftlichen Artikulationen unterordnen könnte, da sowohl Primäre Artikulationen als auch Sekundäre Artikulationen zum wirtschaftlichen Erfolg von Joe Satriani insgesamt beigetragen haben.

4.3 Technische Artikulationen

Vergleicht man die Analyseergebnisse nun noch mit den Inhalten, die man zu Joe Satriani in anderen Interviews findet, so zeigt sich noch eine weitere Artikulationsform, die im analysierten Video nicht angesprochen wurde, die aber durchaus als eigenständige Form im dritten Bereich der Typologie genannt werden muss. Hierbei handelt es sich um eine Summe von Artikulationen, die man mit den Überbegriffen Instrumentenbau oder Technische Artikulationen betiteln könnte. In dieser

⁶² Dieser niederländisch-amerikanische Moderator gilt allgemein auch als *The Father of Podcasting*.

⁶³ „Joe Satriani in Studio Jam, Satch Boogie, G3 MTV Headbanger’s Ball!“. <https://www.youtube.com/watch?v=NOKflgmI7xQ>; Abruf am 23.10.2023.

Kategorie spiegeln sich Satrianis zahlreiche Einflüsse auf die Weiterentwicklungen der E-Gitarre und des dazugehörigen Equipments (z.B. Amps, Effekte etc.). Die Innovationen, die in diesem Zusammenhang genannt werden, müssen für diese Typologie – ähnlich wie im Bereich Primäre Artikulationen – aber nicht wirklich alle von ihm selbst stammen. Wichtig ist allein, dass diese technischen Dinge mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden bzw. er diese repräsentiert. Aufgrund seines Engagements auf vielen Ebenen ist offensichtlich, dass nicht alle Innovationen immer auf ihn persönlich zurückgeführt werden können, sondern er – ähnlich wie im wirtschaftlichen Bereich – auch hier wieder als Teamplayer agiert, der eigene Ideen vorschlägt und Vorschläge von seinen Partnern⁶⁴ annimmt oder ablehnt und Detailaufgaben delegiert. Final soll in diesem Bereich noch kurz auf das Instrument E-Gitarre eingegangen werden. Die Kooperation mit der Firma Ibanez⁶⁵ führte zur Entwicklung der JS-Serie, die bereits seit vielen Jahren besteht und die ständig weiterentwickelt wurde (z.B. JS100, JS1000, JS2400). In diesem Kontext findet man auch Artikulationen, die den Primären Artikulationen zugeordnet werden müssen. So die graphische Gestaltung der Gitarrenkörper, die Satriani hin und wieder im Rahmen von Kunstprojekten (z.B. *JS ART Project*, 2016)⁶⁶ übernommen hat. Diese Ausdrucksformen müssen aber dem Bereich 1.3 Bild zugeordnet werden. Zu den technischen Artikulationen hingegen gehört vor allem die grundlegende Gestaltung des Gitarrenkörpers (Form), welcher das Instrument gut anliegen lässt (Stratocasterform mit abgerundeten Enden) und eine gute Erreichbarkeit aller 24 Bünde (ab der JS 2400 Serie) – durch die Art des speziellen „Cut Outs“ – garantiert.⁶⁷

5. Anpassung der Typologie

Bei der Betrachtung aller Ergebnisse kann man festhalten, dass Joe Satriani sich im Bereich der Primären Artikulationen nicht nur musikalisch (1.1 Musik), sondern mittlerweile auch verstärkt im Bereich der „Visual Arts“ und somit im Bereich 1.3 Bild äußert. Sein verstärktes Engagement in Bezug auf die Gestaltung von Artwork ging – ähnlich, wie die Technischen Artikulationen – allerdings nicht direkt aus dem analysierten Interview (LLM) hervor, sondern konnte nur durch die Hinzunahme weiterer Quellen ermittelt werden. In Bezug auf „Visual Arts“ bezeichnet er sich allgemein als „late bloomer“, der zwar stets von Künstlerinnen und Künstlern (z.B. Geschwister, Ehefrau und Sohn) umgeben ist, jedoch selbst erst spät einen Zugang

⁶⁴ Beispielsweise der Pickup-Hersteller Di Marzio.

⁶⁵ Ibanez verfügt auch über eine Kooperation mit Steve Vai und entwickelte mit ihm ebenfalls ein „Signature Model“ (Ibanez JEM). Hierbei handelt es sich um eine siebensaitige Gitarre, die bei vielen Gitarristen des Genres „Nu-Metal“ (z.B. in der Band Korn) sehr populär war.

⁶⁶ „Joe Satriani & Ibanez Guitars: The JS ART Project 2016“. https://www.youtube.com/watch?v=L5P_e9d2i0U; Abruf am 23.10.2023.

⁶⁷ „Ibanez Introducing the JS2400 Joe Satriani“. <https://www.youtube.com/watch?v=XttCY0mw6AI&pp=ygUVU2F0cmlhbmkgb24gSIMgU2VyaWVz>; Abruf am 23.10.2023.

zu dieser Ausdrucksform fand.⁶⁸ Die Unterkategorie 1.2 Text ist im Vergleich zu den anderen Artikulationen aber unterrepräsentiert, da Satriani nur selten Texte schreibt und in seinen Songs singt. Ein bekanntes Beispiel für Vokale Artikulationen, wäre jedoch der Song *Big Bad Moon* vom Album *Flying in a Blue Dream*. Der Begriff Vokale Performance (1.1.2.2) wäre hier eine ideale Ergänzung zum Begriff 1.1.2.1 Instrumentale Performance als Unterkategorie im Bereich 1.1 Musik / 1.1.2 Performance. Auf der nächsten Unterebene könnte man dann – z.B. im instrumentalen Bereich – spezielle Spieltechniken, wie Bending oder Tapping auflisten.

Sekundäre Artikulationen wurden als wichtigste Quellen für diesen Artikel benutzt. Dabei wurde ausschließlich mit Quellen aus dem Bereich 2.3 Audio-Visuelle Formate gearbeitet. Vor allem, weil man dabei sehr direkt mit den Artikulationen von Joe Satriani konfrontiert wird, es eine bessere Nachweisbarkeit und Belegbarkeit gibt und über die Kontexte (z.B. Ort des Interviews) potentiell noch weitere Erkenntnisse gewonnen werden können.

Dem Bereich der Sonstigen Artikulationen konnten – im Anschluss an die Analyse – nun noch die Kategorien 3.1 Pädagogische Artikulationen, 3.2 Wirtschaftliche Artikulationen und 3.3 Technische Artikulationen hinzugefügt werden. Mit diesem Wissen kann nun auch die Typologie verfeinert werden (Tab. 2), was sich in einer differenzierteren Darstellung der Tab. 1 aus Abschnitt 2 widerspiegelt. Für die Anwendung der Typologie im Rahmen von englischsprachigen Studien, werden hier die Begriffe (1. Primary Articulations, 2. Secondary Articulations, 3. Further Articulations) vorgeschlagen und eingeführt. Die Unterkategorien lassen sich durch die jeweils einfachste Übersetzung vom Deutschen ins Englische gut anpassen. Dies sollte auch stets bei einer potentiellen Erweiterung der Typologie und der Terminologie in den englischsprachigen Kontext berücksichtigt werden.⁶⁹

Artikulationsform	Output
1. Primäre Artikulationen 1.1 Musik 1.1.1 Songwriting 1.1.2 Performance 1.1.2.1 Instrumentale Performance z.B. Bending z.B. Tapping 1.1.2.2 Vokale Performance 1.2 Text 1.3 Bild	„Kreativer Output“

⁶⁸ „Guitarist Joe Satriani on His New Album and Visual Art Exhibition“. <https://www.youtube.com/watch?v=OWRKUllbyZI>; Abruf am 23.10,2023.

⁶⁹ Eine Übersetzung dieses Textes in die englische Sprache mit angepasster Terminologie wird anvisiert.

Artikulationsform	Output
2. Sekundäre Artikulationen 2.1 Interviews 2.1.1 Print 2.1.2 Audio 2.1.3 Audio-Visuelle Formate 2.2 Autobiographien 2.3 Dokumentationen	„Kommentierender Output“
3. Sonstige Artikulationen 3.1 Pädagogische Artikulationen 3.2 Wirtschaftliche Artikulationen 3.3 Technische Artikulationen	„Sonstiger Output“

Tab. 2: Typologie der Artikulationsformen in der Populären Musik (post-analytisch)

6. Finale Bemerkungen

Abschließend bleibt noch zu erwähnen, dass – neben der Entdeckung von drei neuen Kategorien für den Bereich Sonstige Artikulationen – auffällig war, dass sich der Begriff Wirtschaftliche Artikulationen auch als Überkategorie für die gesamte Typologie in Bezug auf Joe Satriani eignen könnte, da sämtliche Artikulationen, die hier aufgeführt wurden, letztendlich auch zu seinem wirtschaftlichen Erfolg beigetragen haben.⁷⁰ Von solch einer Umformung der Typologie wird hier allerdings abgesehen, da davon auszugehen ist, dass der „Kreative Output“ für Artists an erster Stelle steht. Dennoch unterstreicht diese Erkenntnis die notwendige Flexibilität des Modells, um es in der Praxis auf verschiedene Fragestellungen mit verschiedenen Schwerpunkten anwenden und modifizieren zu können. Die grundlegenden Aufstellungen auf der ersten, zweiten und dritten Ebene der Typologie scheinen jedoch „Werkzeuge“ zu sein, die sich in der Praxis für die Analyse von unterschiedlichen Biographien gut eignen könnten. Dieses Gerüst hilft, vor allem im ersten Analyseschritt, „Leben und Werk“ einer Musikerin oder eines Musikers in verschiedene Artikulationsformen aufzuspalten und zu filtern. Im Anschluss sind dann tiefergehende Einzelanalysen in den verschiedenen Unterkategorien möglich, die – z.B. in Bezug auf die Nummerierung – nur noch angepasst werden müssen. Um eine zu starke Zergliederung zu vermeiden und weiterhin genug Flexibilität auf den unteren Ebenen zu erhalten, werden diese hier aber nicht genauer vorgegeben und ausgebaut. Die Anwendung der ersten drei Ebenen erscheint insgesamt ausreichend und auch hilfreich, da Musikerinnen und Musiker – vor allem im Zuge der Digitalisierung – sich heute oft nicht nur musikalisch artikulieren, sondern – auch bedingt durch den ständigen Innovationsdruck – gefordert sind,

⁷⁰ Da diese erstens die Grundlagen für die wirtschaftliche Tätigkeit sind, zweitens zu deren Verbreitung beitragen und drittens zusätzliches Einkommen generieren.

sich multimodal auf verschiedenen Ebenen auszudrücken. Joe Satriani sticht – innerhalb seiner Generation und innerhalb seines primären Genres (Rock) – mit seinen vielfältigen Ausdrucksweisen zwar heraus, ist aber aktuell in den vielfältigen Kontexten der Populären Musik – mit seinen „Multimodalen Artikulationsformen“ – sicherlich kein Einzelfall mehr.

Insgesamt machen ihn alle erwähnten Artikulationsformen zu einem meisterhaften Musiker, der im Bereich der instrumentalen E-Gitarrenmusik als „Renaissance Man“ (lat. *Homo Universalis* / ital. *Uomo Universale*) auftritt, das virtuose E-Gitarrenspiel seit Ende der 80er Jahre neu belebt hat und das Genre – zusammen mit seinen populären Schülern – auf allen Ebenen (Spieltechnik, Instrumentenbau etc.) weiterentwickelt hat. Dies zeigt, warum Joe Satriani – nach Jimi Hendrix und Eddie Van Halen – als der wahrscheinlich bedeutendste E-Gitarrist im ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhundert angesehen werden kann. Seine wichtigsten Ausdrucksformen findet man jedoch weiterhin im Bereich der Primären Artikulationen (Musik). Die Bezeichnung „Virtuosität“ – im Sinne von vollendeter Meisterschaft⁷¹ – trifft für ihn aber nicht nur auf den musikalischen Bereich zu, sondern sie wirkt sich auch auf seine anderen Artikulationsformen aus. Demnach könnte man Joe Satriani insgesamt auch als Antithese zum – limitierenden und sich nur auf Primäre Artikulationen beschränkenden – Bild des „Virtuosentums“ nach dem Motto: „Schneller, höher, lauter“ bezeichnen.

Literatur und Medienverzeichnis

Literatur

Heino. *Mein Weg*. Köln 2015.

Manche, Philippe. *Manu Chao / Destinación Esperanza*. Paris 2004.

Rottgeri, André. *Mano Negra – Historiographie und Analyse im interkulturellen Kontext*. Passau 2015 (=https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/year/2015/docId/275; Abruf am 23.10.2023).

Rottgeri, André. „Manu Chao – Weltbürger mit Attitude“. In: Claus Leggewie/Eric Meyer (Hgg.). *Global Pop – Das Buch zur Weltmusik*. Stuttgart 2017, S. 125-130.

Rottgeri, André. „Heino... Über Alles!?“. In: Paula Guerra/Thiago Pereiro Alberto (Hgg.), *Keep it Simple, Make it Fast! KISMIF 2018 – Proceedings. Porto 2019* (=https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17719.pdf; Abruf am 23.10.2023), S. 73-78.

Rottgeri, André. „Remotivierte Lieder – Revisited. Helter Skelter und die Neuinterpretationen von Nationalhymnen durch Heino und Serge Gainsbourg“. In: Lars Bülow/Günter Koch/Ulrike Kriegholz/Igor Trost (Hgg.). *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023, S. 283-299.

Wicke, Peter. „Popmusik in der Theorie / Aspekte einer problematischen Beziehung“. In: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hgg.). *Musikwissenschaft und Populäre Musik*. Frankfurt am Main 2002, S. 61-73.

Internetquellen

„Alex Skolnick Interview“. <https://www.youtube.com/watch?v=7U3EBP72Obw>; Abruf am 23.10.2023.

⁷¹ Definition gemäß Brockhaus Multimedial (2008).

- „Eddie Van Halen CNN Interview“. <https://www.youtube.com/watch?v=GOB9iQrglg0>; Abruf am 23.10.2023.
- „Guitar Battle Scene from "Crossroads" (1986) | Steve Vai“. <https://www.youtube.com/watch?v=tXfZtlAPUNc>; Abruf am 23.10.2023.
- „Guitarist Joe Satriani on His New Album and Visual Art Exhibition“. <https://www.youtube.com/watch?v=OWRKUllbyZI>; Abruf am 23.10.2023.
- „Ibanez Introducing the JS2400 Joe Satriani“. <https://www.youtube.com/watch?v=XttCY0mw6AI&pp=ygUVU2F0cmIhbmkgb24gS1MgU2VyaWVz>; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani & Ibanez Guitars: The JS ART Project 2016“. https://www.youtube.com/watch?v=L5P_e9d2iOU; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani & Steve Vai: From Surfing To Shockwave (Part 2)“. https://www.youtube.com/watch?v=Tfj_sXXVQul; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani – Announcing The Official Lineup For The G4 Experience 2023“. <https://www.youtube.com/watch?v=ogpZ2iHqdLM>; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani being In Credit Card Debt lead to Surfing With The Alien | Interview 2022“ (ab 17:00). <https://www.youtube.com/watch?v=zLm-5cRZe2c>; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani - Drinking the Magic Elixir (1 of 11)“. https://www.youtube.com/watch?v=2s__IObbBUg&list=PL5FCAEE81FBA06DFC&index=3; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani in Studio Jam, Satch Boogie, G3 MTV Headbanger's Ball!“ <https://www.youtube.com/watch?v=NOKflgmI7xQ>; Abruf am 23.10.2023.
- „Joe Satriani Talks about his students“. <https://www.youtube.com/watch?v=IjIxxVLDsU>; Abruf am 23.10.2023.
- „Kirk Hammett first meeting Joe Satriani story - guitar lessons, solos to Metallica“. <https://www.youtube.com/watch?v=6ZHhakIbxpo>; Abruf am 23.10.2023.
- „Kirk Hammett Speaks On Being Taught By Joe Satriani“. https://www.youtube.com/watch?v=1yL4__J3I54; Abruf am 23.10.2023.
- „Living Legends Music“. <https://livinglegendsmusic.com/>; Abruf am 23.10.2023.
- „Steve Vai Talks About Zappa Audition“. <https://www.youtube.com/watch?v=Xx1RguHA4XE>; Abruf am 23.10.2023.
- „The day Iron Maiden swapped instruments on TV“. https://www.youtube.com/watch?v=SWRR8_s3Mwk; Abruf am 23.10.2023.

Weitere Medien

Lehrbuch

Satriani, Joe. *Guitar Secrets*. New York 1993.

Hörbuch

Heino. *Mein Weg*. Köln 2015.

Spielfilm

CROSSROADS. Walter Hill (USA, Columbia Pictures 1986). DVD, Sony 2004.

Dokumentationen

Joe Satriani. *The Satch Tapes*. DVD, Sony 2003.

Mano Negra. „Pura Vida“. In: Mano Negra. *Out of Time*, Part 1. DVD, Virgin 2005.

Metallica. *Some Kind of Monster*. DVD, Paramount 2005.

Musikvideo

Metallica. *One*. <https://www.youtube.com/watch?v=53d2unQ1Tgk>; Abruf am 23.10.2023.

Discographie

Alben

David Lee Roth. *Skyscraper*. Warner 1988.

Joe Satriani. *Joe Satriani*. Rubina Records 1984.

Joe Satriani. *Not of this Earth*. Relativity Records 1986.

Joe Satriani. *Surfing with the Alien*. Relativity Records 1987.

Joe Satriani. *Professor Satchafunkilus and the Musterion of Rock*. Epic 2008.

Mano Negra. *Patchanka*. Boucherie Productions 1988.
Mano Negra. *Putas's Fever*. Virgin 1989.
Metallica. *Black Album*. Elektra (US), Vertigo (EU), Sony (J) 1991.
Michael Jackson. *Thriller*. Epic 1982.
Steve Vai. *Passion and Warfare*. Relativity 1990.

Singles

Alice Cooper. *Poison*. Epic 1989.
Boney M. *Daddy Cool*. Hansa 1976.
David Lee Roth. *Just like Paradise*. Warner 1987.
Drafi Deutscher. *Marmor, Stein und Eisen bricht*. Decca 1965.
Joe Satriani. *Big Bad Moon*. Relativity Records 1989.
Metallica. *Nothing Else Matters*. Elektra (US), Vertigo (EU) 1991.
Michael Jackson. *Beat It*. Epic 1983.
Mordred. *Esse Quam Videri*. Noise International 1991.
Testament. *Return to Serenity*. Atlantic 1992.
Testament. *The Legacy*. Atlantic 1990.

Between Salvador and the Recôncavo baiano

Value disputes stemming from the rock bands *Cascadura* and *Escola Pública*¹

Jorge Cardoso Filho

Abstract

This article presents partial results from a comparative study involving the value disputes expressed about the rock bands *Cascadura* [Hardskin] and *Escola Pública* [Public school], which occur through various means of communication in the cities of Salvador and Cachoeira, respectively. The analysis considers the phenomenon of valuation, taking into account three major variables: the singularities of bands and musical genres, the urban scene where expressions occur, and the discursive formats from which controversies emerge. This study demonstrates the asymmetries in the ways of accessing the formats of cultural criticism as well as a tendency to seek approximations to what is considered canonical in the musical genre.

Salvador, Cachoeira, and their musicalities

I was born in Salvador, the capital of Bahia. In 2013 I moved to the Recôncavo region, and two years later, I began teaching at the Center for Arts, Humanities and Letters at the Federal University of Recôncavo da Bahia. I settled down in the city of São Félix do Paraguaçu, where I've been continually working and researching in the intersection of music, aesthetics, and the city, a field that isn't new to me. Since 2004, I've been an active listener and fan of rock, as well as a researcher involved with the social practices related to this genre—first in Salvador, but later in other cities where I lived, such as Belo Horizonte, Frankfurt am Main, and Vitória da Conquista, to note a few.

Without a doubt, these experiences showed me what it means to be a member of a community of listeners in various regions, acting in spaces and being affected by them at different levels of involvement. I've participated in dialogues and discussions about the main values and tensions within the peculiarities of the cultural practices and policies of these different cities. For example, there is a heavy-metal Belo Horizonte, a community built on the relationship

¹ This article is the result of the study *Cartografias do valor na música popular massiva* [cartography of value in popular music], developed with support from CNPq and with resources from the *Produtividade em Pesquisa* [Productivity in Research] – PQ scholarship. A version in Portuguese of this text was published in the book Cíntia Sanmartín Fernandes/Micael Herschmann (eds.), *Cidades Musicais. Comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre 2018, p. 293-315 [Jorge Cardoso Filho, *Entre Salvador e o Recôncavo Baiano: disputas valorativas a partir*].

with the sacred and with the musical movement known as Clube da Esquina, which occurs in the mediations of the neighborhood Santa Tereza. There is one side of Vitória da Conquista where traditional artists' *cantorias*, such as those of Elomar, is distinguished from the alternative attitude of the band Café com Blues and the circuits of Praça da Normal in the city center.

Thus, as the literature in the field has pointed out,² the specific cultural, economic, social, and political dynamics of each city bring nuances to their musical expressions. These nuances must be thoroughly mapped out and interpreted to understand how the vehicles that construct the city's musical identity operate. In this regard, Bahia's capital, Salvador, has been discussed as a city with a musical culture since Tomé de Sousa founded it in 1549. This discourse can also be identified in the 17th century when it acted as the colony's administrative headquarters (and the famous debates about *lundus*,³ *chulas*,⁴ and *sambas* occurred) as well as during Brazil's transition to a republic.

On the banks of the Paraguaçu River, the city of Cachoeira, in turn, developed as a crossroads between Bahia's sertão,⁵ Recôncavo, and Salvador. Cachoeira formed a junction in these commercial centers because of its sugar cane mills, which were still functioning in the 17th century. The large number of slaves, who came from various regions of Africa, as well as the cultural exchange with the indigenous Tupinambás and the Portuguese gave the city a very rich historical legacy. Later this heritage would be explored through music. Initially this would occur with the arrival of the novices and friars, especially Father Henrique José da Fonseca.⁶ In 1818 Father Henrique José da Fonseca became responsible for the devotion to Nossa Senhora da Ajuda [Our Lady of Perpetual Help], and began work with the Nossa Senhora da Ajuda Orchestra and the Festa d'Ajuda [Celebration of Perpetual Help], which takes place in the month of November in Cachoeira. In this Orchestra tradition, musicians started playing marches and *dobrados*⁷ in the city streets in an attempt to cheer up residents and raise funds for the church. Afterwards, the foundation of philharmonics and musical societies such as the Sociedade Lítero Musical Minerva and the Lyra Ceciliania Phil-

² Cf. Wai-Chung Ho, "Between globalisation and localisation: a study of Hong Kong popular music". In: *Popular Music* 22/2, 2003, 143-157; Thomas Solomon, "Living underground is tough': authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey". In: *Popular Music* 24/1, 2005, 1-20 (=https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/living-underground-is-tough-authenticity-and-locality-in-the-hiphop-community-in-istanbul-turkey/A1976C69E98C0C06337C206CA87597B1; Accessed 10-23-2023); Will Straw, "Scenes and Sensibilities". In: *Revista Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (E-Compós)* 6/1, 2006 (=http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83; Accessed 10-23-2023); Jeder Janotti Júnior, *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro 2004.

³ TN: Style of Afro-Brazilian music and dance.

⁴ TN: Style of music and dance created in Portugal.

⁵ TN: Region with rich cultural heritage located in the arid backlands of northeastern Brazil.

⁶ Cf. Jorge Ramos, *O sementeiro de orquestras: história de um maestro abolicionista*. Salvador 2011.

⁷ TN: Musical style with its origins in military marches.

harmonic (initially founded under the name Euterpe Ceciliana) played a role in musical education and training:

Philharmonics were of significant importance in the cultural, social, and political life of their cities and regions. They were institutions that, in addition to musical performance, represented spaces of social coexistence for the purpose of intellectual activity. Some philharmonics had libraries and lounges dedicated to poetry recitals and even choreographed dances.⁸

In mid-1970s Salvador, Brazil's developing entertainment industry established one of its main cultural products, a musical style based on reggae-samba and afro and vocal rhythms, which was consistent with the standards of international pop music at the time.⁹ Cultural critics gave this genre the pejorative label *Axé Music*,¹⁰ a pun on the local form of expression of *axé*, a term used in the Bantu language to mean 'energy'; and using the English word for music denoted the sound's global pull. Interestingly, during the 1990s the regional political power, especially the state government of Bahia, developed a series of strategies to consolidate the artists associated with Axé Music into the national music scene. The state sponsored shows and television commercials and transformed Salvador's carnival into one of the main bastions of Axé Music, which helped it gain media coverage and contributed to its visibility in several other states in Brazil.¹¹

The professionalization movement in the music industry also had an impact on Cachoeira and Recôncavo. The names of these cities were featured in songs, songs which often became national and even worldwide hits after being interpreted and composed by musicians of Brazilian Popular Music [MPB¹²] such as Caetano Veloso, Dalva Damiana, Roberto Mendes, and Edson Gomes, to name a few. The famous *sambas de roda* and the reggae movement became part of the political and cultural representations of the heroic¹³ city of Recôncavo, thus contributing to the construction of Cachoeira's identity. The municipal culture departments also incentivized (even if insufficiently) these representations to promote tourism and development in the region. The philharmonic itself also began to provide musicians for important bands in the mediatic universe, such as Harmonia do Samba, Ivete Sangalo etc. This fact demonstrates the powerful channels in the musical world of the city.

In this sense, it's important to emphasize that rock's emergence as a musical and expressive practice in these cities brings about manifestations that must

⁸ Ramos, *O semeador de orquestras* (see fn. 6), p. 54.

⁹ Cf. Goli Guerreiro, *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. 2nd ed., São Paulo 2010.

¹⁰ The English word *music* was used in the original label.

¹¹ Cf. Daniela Matos, *Salvador e suas comemorações: memória e identidade em narrativas oficiais*. Cruz das Almas 2018.

¹² It should be emphasized that Brazilian Popular Music, more commonly known as MPB (música popular brasileira), is a genre that is distinct from pop music.

¹³ TN: Title given due to the region's participation in Brazil's struggle for independence.

enter into an ongoing dialogue with the scene already cemented in the urban imagination. Even considering that this emergence occurs simultaneously with the consolidation of the entertainment industry, the dissents and distributions will be a fundamental condition for the (in)existence of rock scenes.

For example, Jeder Janotti Júnior researches Salvador's heavy metal scene between the 1990s and 2000s.¹⁴ He demonstrates how headbangers and listeners of reggae, rap, and other genres managed to coexist within the cultural spaces in the coastal neighborhood of Rio Vermelho while disputing—but also negotiating—forms of resistance to what had been established in the city's cultural imagination, especially regarding Axé music's hegemony. The elements that Janotti Júnior emphasizes in order to map out this scene point to certain cultural, economic, and also political agents. These agents contribute to a circuit of culture that creates the conditions for the replication of an alternative model of musical practice and expression.

Janotti Júnior¹⁵ shows that the existence of performance spaces, such as concert halls, festivals, etc., were fundamental for the longevity of Salvador's heavy metal music scene. Festivals like *Palco do Rock*, *Garage Rock*, as well as bars in Rio Vermelho such as Idearium, Café Calypso, and Santana Rock Bar provided this necessary support. The author also notes the essential nature of record stores (*Maniac Records*); stores that specialized in the sale of rock merchandise (*Joker*, *Banzai*, and *Arkádia*, all of which were located in the city center between Rua Carlos Gomes and Politeama de Cima), as well as the existence of specialized media (such as fanzines and websites). Beyond these means of support, the author demonstrates the importance of an audience that can not only produce, but also internally consume the expressions of said musical genre. This study presents a kind of map of the urban fabric of Salvador's heavy metal scene, equipped with the pertinent social practices of entrepreneurs, critics, musicians, listeners, journalists, etc. All these aspects are traversed by the dominant logic in a city that became strongly associated with a swinging, upbeat, and percussive musicality after the rise of Axé Music.

Rock in the Recôncavo Baiano gained visibility, initially, in the municipality of Cruz das Almas in the mid 1970s with the band Os Rebeldes [the rebels].¹⁶ Traditionally a city known for the festivities of São João¹⁷ and for the “war of swords,”¹⁸ it still hosts—thanks to the militancy and devotion of the region's hardcore music fans—alternative shows by rock, punk, and heavy metal bands.

¹⁴ Cf. Janotti Júnior, *Heavy Metal com Dendê* (see fn. 2).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Celina Pereira, “Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia”. In: Silvio Benevides/Wilson Penteado, Wilson (eds.), *Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades*. Cruz das Almas 2016, p. 31-47.

¹⁷ TN: Culturally important festival in Brazil that takes place in the month of June.

¹⁸ The war of swords is a cultural practice in which a specific type of firework is handled by “swordsmen” after the wick has been set on fire. While burning, the “swordsmen” challenge the fire, doing acrobatics and making outlines in the air. The sword is produced using bamboo, clay, wax, twine, and gunpowder composed of saltpeter, sulfur, and charcoal.

Rock bands emerged at various periods in time in cities like (in addition to Cruz das Almas) Maragogipe, Sapeaçu, and also Cachoeira.¹⁹ Specifically in Cachoeira, this circuit developed a stronger infrastructure after 2006, the year in which the Center for Arts, Humanities and Letters at the Federal University of Recôncavo da Bahia initiated its activities. New students in fields such as history, social communication, and museology brought new patterns of musical consumption. The alternative form of thinking common to students in the humanities was yet another contribution to the city. Bands were formed and listeners grew. These bands and their fans demanded spaces for parties and shows enlivened by alcohol and sexual diversity.

Mostly the CAHL students themselves were forced to organize these shows (*CHAOS party*, for example, which was a pun on the name of their academic institution), but a few local cultural centers either saw the university students' cultural practices as a niche to be exploited or identified with their alternative ideology. For these reasons they also planned events. Spaces such as *Café com Arte*, created by Polish artist Michel Bogdanowicz, and the poet Damário da Cruz's *Pouso da Palavra* were some of those places where fans of rock and bands could get together and jam, rehearse and put on shows. Without professional media outlets to circulate information, communication was done through posters in the city and word of mouth or digital communities in social networking sites (primarily Orkut). The sounds of rock began to form the soundscape of this heroic city on the banks of Paraguaçu. These sounds stretched the musical boundaries, sharing space with *samba de roda*, reggae, and the traditional philharmonics.

This short description of the cities and their pertinent musical, commercial, and cultural associations demonstrate the ways in which the urban fabric of the rock scene is composed of multiple and asymmetrical actions, which can (and should) be specific subjects of study. This combination of actions creates the conditions that make it possible for the scene to exist (and resist) in the face of limits and obstacles imposed during the process. How are alternative bars and hardcore music in Salvador related to the mainstream press in terms of constructing the city's musical representation? For example, why is one capital of the Northeast (Recife) more associated with rock culture than another (Salvador)? And in Cachoeira, how can rock enter into the agency of human actors operating in an urban music scene whose narrative is anchored in *samba de roda* and reggae? Since the conditions for coexistence among musical genres aren't the same in Salvador and Cachoeira—a capital and a small city—what are the limits of this relationship between globalization and location for musical expressions?

¹⁹ Adriele Strada/Karla Santana, *Rock e Metal no Recôncavo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Vídeo, 47 minutos, 2016.

Concerning this process, Ho and Solomon offer insights from their studies of the dynamics of pop music in Hong Kong and rap in Istanbul, respectively.²⁰ Such insertions into a globalized culture (insertions like the musical genres Pop, Rap, and Rock) would require negotiation with local factors, therefore

The implication of globalisation for the future of international capitalism is that economic prosperity will come to reside in global networks that link local popular and international artists, or even local and multi-national music businesses, in profit-maximising webs of production and distribution.²¹

In this regard, our study's hypothesis suggests that cultural criticism, in some way, highlights the tensions between global music networks and listeners, tensions which can be found in the discourses of these listeners. These discourses sometimes evoke the global by extolling canons of music classics, and other times they evoke the local by valuing the asymmetries that must be faced to create rock in local scenes. We thus question the notion that digital communication and information technologies, by themselves, place everyone on a level playing field in terms of promoting the visibility of their respective works. Even if such technologies have had a fundamental role in transforming the music business, our viewpoint signals a necessary link in the circuit of culture²² for reconfigurations to occur.

Our approach, therefore, relates technical transformations to the cultural and sensible dynamics to which the groups are subjected, dynamics which these groups can reorganize by practicing distribution of the sensible.²³ As the subjects of empirical analysis we consider cultural criticisms put forward on the bands *Cascadura* and *Escola Pública*. These criticisms take place mainly in the scenes of Salvador and Cachoeira, respectively.

Cascadura and Escola Pública—conventions and singularities

The band *Cascadura*, founded in 1992 as Dr. Cascadura, began recording in 1997 and had a strong presence in the Salvador rock scene. Between 2006 and 2015 Cascadura gained greater media visibility after the release of the album *Bogary*. In 2008 the band participated in *Video Music Brasil* on MTV and with Pitty performed the song *Inside the beer bottle*²⁴ by the important underground band *Úteros em Fúria* [angry womb], who is from Salvador. In 2015 Cascadura

²⁰ Cf. Ho, "Between globalisation and localization" (see fn. 2); Solomon, "Living underground is though" (see fn. 2).

²¹ Ho, "Between globalisation and localization" (see fn. 2), p. 155.

²² Paul du Gay/Stuart Hall/Linda Janes/Hugh Mackay/Keith Negus, *Doing cultural studies. The Story of the Sony Walkman*. London/Thousand Oaks/New Delhi 1997.

²³ Jacques Rancière, *A partilha do sensível*. 2nd ed., São Paulo 2009.

²⁴ TN: Original title in English.

announced its last show, which allowed us to evaluate a momentarily stalled trajectory.

Fábio Cascadura – vocalist, guitarist, and composer – founded the band while still in high school at the Federal Technical School of Bahia (ETFEBBA) in the Salvador neighborhood of Barbalho. Cascadura was created

based on a mix of a pop sound with what they called the ‘golden age of rock’. The golden age, which occurred between 1955 and 1977 [...], began to define the band that would become one of Salvador’s main rock universities[.]²⁵

For Stephen Cardoso,²⁶ vocalist Fábio Cascadura’s emphasis on the band’s origins is indicative of the desire to extrapolate the imminent regional limitations:

Cascadura is a band formed by children of the working class. This brings us to our first distinction from most Bahian rock bands at the time: traditionally, rock in Bahia was a middle-class expression. But, by ability and insistence, we penetrated this environment and stood out. First we focused on sticking to rhythm & blues and rock. The music made for Carnival did not affect our style, but it did limit us to a market. Getting noticed at the regional level in that context was difficult. The path was twofold: maintaining our presence in the city and in the state, and also seeking affirmation outside the state.²⁷

In Cascadura’s discography, it’s possible to list works such as *Dr. Cascadura #1* (1997), *Entre!* [come in!] (1999), *Vivendo em Grande Estilo* [living the big life] (2004), *Bogary* (2006), and *Aleluia* [hallelujah] (2012) that classify mostly as rock and its various subgenres (indie, hard, pop, among others). Along with classic rock instruments such as guitar, bass, and drums, Cascadura also incorporates percussion, giving its repertoire a richer rhythmic quality. The band famously integrated the Salvador rock scene. In their last album, they strongly incorporated the theme of religion (be it Catholic or African) into the musical elements and lyrics of their songs.

Escola Pública, on the other hand, was founded in 2008 in the historic city of Cachoeira, Bahia. Initially a band of students from the Center for Arts, Humanities and Letters at the Federal University of Recôncavo da Bahia, they performed in cities around the Recôncavo Baiano until they became better known in 2011 (during this time vast modifications to the musical circuits of culture were already occurring). In their 8 years of existence, they released two albums, the first self-titled, *Escola Pública*, and the second, *O plano Cartesiano*

²⁵ Luís César Pimentel, “É Cascadura”. In: *OutraCoisa* 4/15, 2006, 42-47, see p. 42.

²⁶ Stephen Cardoso, *Elementos de africanidade na banda Cascadura. Trabalho de Conclusão de Curso*. Cachoeira/São Félix 2015.

²⁷ Fábio Cascadura, *Entrevista concedida a Stephen Cardoso*. E-mail, 2014.

do *Deus Enganador* [the deceptive god's Cartesian plane], both of which were produced independently.

With the band's emergence in a university environment, the influences of the space as well as its channels led to the construction of an identity related to this environment. For this reason the band's university origins are frequently brought up when discussing its beginnings.

The band was born at UFRB. There's no denying it. We are rebel children of the academy. We sparked several artistic movements within the university and this was positive for both parties. We recorded our first album in the university studio. Our first clip got started there. In short, total symbiosis.²⁸

Many assert that Escola Pública's musicality is blended with other rhythms and mixtures, producing a style that cannot be categorized. When discussing the band, the phrase "free from the constraints of genre" is frequently mentioned. In fact, the use of instruments traditionally not linked to rock, such as the cavaquinho and the tambourine, for example, call to mind the tradition of samba. At the same time, Escola Pública calls to mind the celebrated 1970s band *Novos Baianos* [new Bahians]. Some have even claimed that the band may be the "novíssimos baianos do Recôncavo" [brand new Bahians from Recôncavo] (Jesus, 2016).²⁹

At this point, it's important to point out that the band does not classify itself as a rock band, rather, they put themselves in line with Brazilian Popular Music. Their performance, attitude, and practices, however, are very much anchored in what is considered rock. Then again, their music screams that the band is "free and not categorizable," so its link to a Cachoeira rock scene would be more associated with elements of circulation rather than musical composition, which the critical discourse about the band will demonstrate.

Everyday and professional value disputes

During the data-collection phase, it was noted that this cultural criticism manifested itself in two very different ways. One was widespread and everyday, expressed in dialogues between listeners either during face-to-face interactions or within debates on digital social networks. The second came through professional music criticism, which appeared in newspapers and specialized websites (even though, interestingly, some of these criticisms were produced by fans). We highlight these differences to show that both types of criticism are part of the value dispute over music and its circulation, even if these types of criticism manifest themselves in different ways: both contributed to the Salvador and Cachoeira

²⁸ Ícaro Oliveira, *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Video, 1 minuto, 2015.

²⁹ Kaio Jesus, *Mapas afetivos da cena rock de Cachoeira, um estudo exploratório a partir da banda Escola Pública. Relatório de pesquisa de iniciação científica*. 2016.

rock scenes by adding to the composition of the plots of symbolic narratives as well as their material infrastructures.

The discussions about both *Cascadura* and *Escola Pública* were collected between August 2015 and July 2016 with the help of the historian Stephen Cardoso as well as research fellows Kaio de Jesus and Karla Santana, who are both from the UFRB Department of Social Communication. Regarding the expression of this discourse, more widespread and everyday criticism is generated about *Escola Pública*, but *Cascadura* gains more visibility through professional channels. This scenario led to two different approaches: interviews with listeners and band members in the case of *Escola Pública*, and the review of criticisms on websites and newspapers in the case of *Cascadura*.

We map out these value disputes by turning first to *Escola Pública* and the band member Ícaro Oliveira's statement about their influences. This type of discourse is interesting because it displays the different genres that the band uses to define itself:

Some things have really made a mark on us. One name that comes up again and again is Ederaldo Gentil, who represents samba from Bahia. His music contains beautiful poetry and we think about his sound a lot. We intensify it and take it to the stage. Important rock n' roll bands, like Pink Floyd, have also affected our band. Brazilian Popular Music, Novos Baianos, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil ... who's huge. [...] basically our influences come from there.³⁰

Note the movement toward valuing what is local, especially regarding the mention of Ederaldo Gentil, a Bahian samba player. (Gentil, recorded by Clara Nunes, had a rich career, having collaborated with *Batatinha*,³¹ to note one example.) At the same time, an extremely globalized name like Pink Floyd immediately triggers an opposition to this mainly regional makeup. Then, the band defines its beginnings with the respected names of Brazilian Popular Music, calling to mind an aspect of sophistication, as well as irreverence and good humor.

For *Cascadura*, we want to start by citing journalist Luiz César Pimentel's piece for *OutraCoisa*, the magazine created by the musician Lobão, which circulated between 2003 and 2008. Pimentel's text highlights the 2006 release of the album *Bogary*. Pimentel lays out a review in a way that is unique to the hegemonic field of cultural criticism.

January is barely over and we already have one of the best albums of the year. The phrase might seem like an exaggeration, but these words are absolutely true. Let me repeat myself in another way: you have in your hands, along with this edition of *OutraCoisa*, a record that will one day tell the story of rock in the year 2006.

³⁰ Oliveira, *Entrevista concedida a Kaio Jesus* (see fn. 28).

³¹ Important composer of Samba.

These Bahians—Fábio Cascadura, who plays the guitar, bass, and sings in “Bogary,” and Thiago Trad, who brings it all together with his drumsticks—made a “masterpiece” three years ago with *Vivendo em grande estilo*. The predicate was purposely placed in quotes because it’s borrowed from Nando Reis.

If with *Vivendo em grande estilo* the cascaduras [sic] unearthed the love of 60s/70s and southern rock—tinged with modernity—now they’ve given birth to a more hardcore album, heavy on guitar, complex, yet they haven’t forgotten their swing.

[...]

The obvious thing would be to create a comparison between the person responsible for the band’s songs, Fábio, with the great ones of pop music, such as Brian Wilson, Paul, and John. But the comparison doesn’t exist. They’re more like inspiration than counterparts. Fábio is closer to other illuminated musicians who extract timeless sounds in rhythms and choruses. Someone like Chris Bell and Alex Chilton (Big Star). Or even Roger McGuinn (The Byrds).

[...]

In *Bogary*, rock travels along well-known, pitted roads, like in the opening song, “Se alguém o ver parado” [If someone sees you standing still], the most “cascadura” of all the album’s songs with its guitars tuned low, and the vocals and all six strings attacking you during the chorus, the singer sometimes whispering, and finally a choir of children from Angola bringing the piece to an end.

Sometimes, *Bogary*’s rock explodes in a less-than-three-minute almost punk song, like the second track, “Senhor das moscas” [lord of the flies], which captivates on the first listen. Or when he blends this accelerated brutality with “oo-hoo” and a voice buried in distortion as in “Ele, o super-herói” [Him, the superhero].

Martin, ex-cascadura and currently a Pitty³² band member, backs up the guitarist in this last song and in the heavier and slower “Contra-luz” [against-light].

In line with that, leaning towards stoner and grunge, are the songs “Caim” [Cain] and “Disconsolado” [Disconsolate]. Here the singer risks high notes, calling Chris Cornell to mind.

That said, my current favorites are “Mesmo eu estando do outro lado” [Even though I’m on the other side] and “Onde aprendeu a andar” [Where did you learn to walk]. Possessors of a frightening beauty, Cascadura is in the vein of Teenage Fanclub, along with Byrds and Big Star, who were already mentioned above. Two ballads embellished by a lap steel (“Mesmo eu estando do outro lado”) in the hands of the eternal dead billie Morotó and a mellotron that emulates chords (“Onde aprendeu a andar”) strummed by andré t. The latter, another story altogether.

Besides the mellotron, andré t took up the bass in a few songs and, with Jô Estrada, the guitarist for most of the songs, produced *Bogary*. But andré t didn’t just sign off on the production; he constructed the album. His hand in

³² TN: Important musician of alternative music from the same era.

production is clear—he extracts the best from this broad spectrum and sends it back with crisp and strong tones.

The disc ends with Cascadura's vaudeville, "Adeus solidão" [goodbye solitude]. Here's a clue where the title came from: listen to the end. Not only for this reason, but because every second, in this case, counts.³³

The text begins with the positive valuation of the band's work and a testament to the importance of Cascadura by a recognized name in Brazilian Popular Music: singer-songwriter Nando Reis. Strategically reiterating the musician's predicate establishes the band's place of prominence for rock audiences. Structurally, the critic makes a point of comparing the newly released album with Cascadura's previous projects, then compares them to important rock artists and aligns them within several subgenres. The author emphasizes the local not by inserting the band into a hegemonic musical genre in Salvador, but by citing the city's musicians and rock bands (like Morotó,³⁴ Martin,³⁵ and André t³⁶). At the same time, the author incorporates the canonical characters of international rock showing genre's globalizing pull.

Regarding relations with the city, Escola Pública stresses again and again the importance of Cachoeira to the band's stylistic peculiarities. In their discourse, they reference prestigious musical figures in the city such as Edson Gomes and Dona Dalva. This aspect does not occur in the discourse around Cascadura.

This influence of Cachoeira is huge, you know? When you talk about music from Bahia, you immediately think of Cachoeira. When I played in Salvador, I always played with a lot of wind musicians, and there's also the influence of the philharmonics, which is incredible. All of it is scattered around ... reggae, samba de roda. It's huge. I had the opportunity to meet Dona Dalva, a wonderful, incredible person. With a fighting spirit. Reggae also has this spirit of defiance. All of it was there [...] it came to us and made us what we are today.³⁷

The fusional aspect of this discourse by Lucas Pereira, drummer of Escola Pública, demonstrates how the band incorporates and negotiates the values operating in Cachoeira and transforms them into a positive distinction for their own identity construction. When the trademarks of local genres appear in debates about

³³ Pimentel, "É Cascadura" (see fn. 25).

³⁴ Musician in the Salvador rock scene. He was a member of the band The Dead Billies and responsible for *Bonfim Hard*, a rock event that took place simultaneously with the traditional ceremony of the *Lavagem da Igreja do Bonfim* [The washing of the Church of Bonfim] in the Cidade Baixa neighborhood in Salvador.

³⁵ Martin Mendonça played in several bands in the Salvador rock scene, such as King Cobra, Mercy Killing Malefactor etc. He became widely known nationally for his collaboration with Pitty.

³⁶ Musician and producer involved with several musicians in the city, especially within alternative scenes, such as electronic music and rock.

³⁷ Lucas Pereira, *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Video, 1 minuto, 2015.

Cascadura, these trademarks appear as dysphoric elements, elements that listeners should not acknowledge. This phenomena is evident in the comments concerning the band's farewell show.

We highlight two comments, in this case, taken from a Facebook profile: the first is the one that makes reference to the band The Dead Billies, a very influential band in the 1990s Salvador rock scene. Both The Dead Billies and Cascadura are named as Salvador's most important rock bands, which demonstrates the affective alliances related to musical genre in that city. The second refers to Carnival and the chorus *tudo nosso, nada deles* [all ours, none of theirs] from a song by Igor Kanário, the self-proclaimed prince of the ghetto, which is mentioned to show what Cascadura does not represent and, in this case, to express hostility toward a hit song from the 2015 Salvador Carnival.

Comment 1 – “Even knowing that everything comes to an end, I hope they keep playing. I saw when this band was born, and their music played in some of my nights during my youth in dear Soterópolis. For me, together with The Dead Billies, the best rock bands from Salvador. A pity!”

Comment 2 – “You don't know them? They sang BERE BERE BARA BARA and they were well known during carnival with TUDO NOSSO NADA DELES... but really cool is what you know”.

Regarding the formats of cultural criticism, there are similarities in content even with discourses in different formats. Both in the listeners' daily conversation, as well as in professional music criticism and interviews, certain structures of critical and value-based language are incorporated into the discursive content again and again. For example, writers and interviewees make comparisons with music icons and cite previous projects and/or associations or conflicts with musical genres. This operational grammar is evident in a comment³⁸ left by a listener about Escola Pública's music video *Socorro, meu Deus* [help me, God], in YouTube. The listener points out the possible contradiction of a fan of rock recognizing the value in the samba created by Escola Pública.³⁹

Comment 3 – OLHA QUE PARA UM OUVINTE DE ROCK, VOU DAR O BRAÇO A TORCER. MUITO BOM. MUITO BOM MESMO. TANTO A MUSICALIDADE COMO A LETRA, PARABÉNS!

The interviews also point to a band with eclectic and independent influences, whose story begins in the underground,⁴⁰ a band who maintains a presence both

³⁸ TN: The fourth comment (entire comment capitalized) reads, “Look, as a fan of rock, I have to admit, well done. Very well done. Both the sound and the lyrics. Bravo!”

³⁹ On many occasions, the band itself as well as the listeners rejected the label of rock because it refers to a closed tradition that would allow for few musical incorporations. They assert that the band shouldn't be classified, since their musical productions are so varied.

⁴⁰ TN: English term *underground* used by author.

in the Salvador and Cachoeira rock scenes. In other words, the fact that *Escola Pública* circulates outside of a main hub and has a wide audience appears in both everyday and professional criticisms.

Discussion of the data

In a social context in which we increasingly deal with dissensus on a daily basis—even if it be through media and information, expressive objects, and even political events and performances—the ability to understand what emerges becomes a fundamental task. The most recent troubles with connecting the fields of aesthetics and politics in contemporary culture⁴¹ are based on this constant reorganization of the forms of distribution of the sensible. This connection is considered central here, and we investigate how these sensibilities function and the way in which they replicate and/or break with their own forms of feeling and perceiving. Jacques Rancière considers that the processes of distributing the sensible imply both “the existence of something uncommon and the delimitations that define the respective parts and positions within it”.⁴² One can thus perceive the need to identify the possible tension in the spaces and time established for the occupation of different social groups – which, on many occasions, must engage with a “smaller” place built for their respective ways of experiencing the world.

The distribution of the sensible reveals who can have a share in what is common to the community based on what they do and on the time and space in which this activity is performed. Having a particular ‘occupation’ thereby determines the ability or inability to take charge of what is common to the community.⁴³

It is in this sense that cultural criticisms can be considered expressions of sensibility, as performances that *make politics*, since they (re)position the subjects in different processes of distribution, creating different abilities in everyday public scenes. Therefore, we seek to highlight how the discourses presented in the value disputes concerning the bands *Escola Pública* and *Cascadura* reorganize this distribution of the sensible.

At the outset, it’s necessary to question why the discourse about each of the bands emerges, primarily, in different cultural formats: the professional and the everyday. Both Salvador and Cachoeira are cities in the state of Bahia and both have strong cultural scenes, but their infrastructures are extremely different.

While Salvador is a capital with about three million inhabitants, daily newspapers, various channels of commerce, and numerous accessible cultural facil-

⁴¹ Jacques Rancière, *Políticas da Escrita*. São Paulo 1995.

⁴² Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York 2011, p. 12.

⁴³ Ibid.

ities, Cachoeira has just over 34 thousand inhabitants (including a vast rural area), no network of daily newspapers, and its commerce is made up of family businesses. For a city of this size, there is an intriguing variety of cultural facilities (Cineteatro Cachoeirano, Casa das Irmandades, Galeria da Fundação Hansen Bahia etc). If these facilities cannot be considered key factors to this cultural development, we can at least say that this type of circuit of culture contributes to the formation of a professional critic – considering, above all, the 10-year-old undergraduate program in social communication with a certificate of journalism within the city. In this sense, certain original asymmetries constitute the organized distribution of the sensible and many of the bands’ discourses seek to reorganize this condition.

The stylistic characteristics of the bands are also important elements in the distribution of the sensible, because they show both the available space of experience (with which each will enter into dialogue) and the horizon of expectation opened by their actions and discourse. In this regard, we’ve shown that Cascadura is stylistically linked to the hard rock tradition while also making continual references to other subgenres of rock. Escola Pública defines itself as a Brazilian Popular Music band, which systematically combines the influences of samba, reggae, and rock. We want to highlight the specifics of these two ways of practicing the distributions of sensibility.

The constant reference to rock’s subgenres is a way of reaffirming belonging to a certain tradition and, in this sense, perpetuating canons and symbols of that same tradition. Rancière draws attention to the way in which this reaffirmation of the parts pertaining to each individual can be dangerous, because it

situates bodies in their place and in their functions according to their ‘properties’, according to their name or absence of name [...] The principle of this being-together is simple: it gives each one his portion according to the evidence of what he is.⁴⁴

Using the available evidence, the operation only reaffirms the social arrangement – which would include the separation between axé music and rock in Salvador’s music scene, for example.

The discourses expanding to other genres of Brazilian Popular Music already indicates a need for affirmation and recognition of the “Other” as a speaker, which constitutes existence itself. In this sense, there would be no repeated reinforcement based on evidence in the first place. However, if we recognize that Samba and Reggae are themselves considered alternative genres in the musicality of Cachoeira, we see a reinforcement of a peripheral tradition without space in core places of exposure – for example, there are no discourses of recognition for *música de aparelhagem*⁴⁵ or *arrocha*.⁴⁶

⁴⁴ Jacques Rancière, *O desentendimento*. São Paulo 1996, p. 40.

⁴⁵ TN: Literally *sound-system music*; a peripheral style of music associated with electronic elements and light shows.

The discourses about the beginnings of *Escola Pública* indicate an organization of the sensible that recognizes the consolidated spaces of the “university” and other traditional institutions, thus giving the Federal University of Recôncavo da Bahia and local musical traditions prominent roles. Note the sense of identification with these spaces (even if they consider themselves *rebel children*), which demonstrates that, in the field of reorganizations of the sensible, what is at stake is a dynamic of appropriation of these institutional spaces (such as the university’s recording studio) and these local musical traditions (such as samba de roda and reggae). In this way, they shape their demand for inclusion and recognition of belonging to these institutionalities. There is a demand to be welcomed by them.

However, if we look at the comments on the music video *Socorro, meu Deus* and observe a viewer’s reservations about the ability of a rock listener to recognize the value of one of *Escola Pública*’s sambas, we can see that the behavior of listeners of different genres establish demarcations. Therefore, we see no demand for acceptance, but the establishment of distinctions—a process that is renewed again and again in the dynamics of reorganization of the sensible.

In the case of *Cascadura*, reorganizing this distribution is considered necessary because carnival music is presented as an obstacle for wider public visibility. In this sense, a movement toward welcoming and belonging could not be claimed as legitimate. A reorganization will be necessary to redistribute the visibility regimes in this scenario. Interestingly, the strategy of the band’s discourses about their origins is not to confront the local musicalities directly, but rather strengthen their visibility in a national context—which would promote a process of recognition from the outside in, or in more accurate terms, from a national underground scene to a local one.

The debate that emerged on digital social networks when the band announced their farewell show displays the tension this strategy produced. Members of the Salvador rock scene lamented the end of rock in Salvador while other users commented ironically that they had never heard of the band. In other words, although the strategy succeeded in reaching a segment of listeners outside the state, it wasn’t enough to significantly expand its audience in Salvador.

⁴⁶ TN: Peripheral style of music and dance with its roots in Bahia.

The pertinence of a few concepts (underground, mainstream, and canon)

Our research problem arises at the intersection of the sensible dimension of experience, the judgment of taste, and the constructions of hegemony – connecting ethical, aesthetic, and political elements⁴⁷ of cultural criticism about music. The judgements formulated are understood as material expressions of experience, and the formats these judgements have acquired in contemporary culture have varied between the most traditional types of academic and journalistic criticism as well as the discourse of the fan, who leaves his or her comments on various social networks as demonstrated by Cardoso Filho (2013).⁴⁸

In this regard, our evidence indicates that value disputes in this field become drivers of reorganization of the distribution of the sensible⁴⁹ and of the visibility regimes of cultural practices existing in the respective cities. Thus, both in Salvador and in Cachoeira, we can affirm that the development of rock music scenes negotiate with an established (at least, provisionally) and instituted zone of cultural circuits. The valuation practices of the Salvador and Cachoeira rock scenes, therefore, seek to destabilize these institutionalities and promote forms of sensible engagement pertaining to rock.

Consequently, this process seems to point to the relevance of the discussion about canons in contemporary culture, since the stabilities, even if temporary, establish parameters that are recognized as acceptable to a given community. Therefore, it still seems pertinent to discuss the extent to which this process reinforces the dynamics of constructing canons, of what is worth remembering, of what we may forget. It would be even more interesting to consider the main ways in which cultural criticisms have formulated dissensus according to Rancière's broad categories of political action and police action.⁵⁰

The study also reveals, through the urban variable, that there is still a fundamental distinction between cultural and symbolic processes that occur in large metropolises and small cities, such as Salvador and Cachoeira. If, broadly speaking, we can affirm that the line between the underground and the mainstream is blurred in a context of globalized capitalism and digital communication technologies, a more specific consideration of the cases reveals how such distinctions can be instructive on a local level.

The Salvador rock scene, even if it is a niche, gains visibility through global discourses. In many ways, the professional parameters of journalistic criticism shape this scene and thus provide more support for its circulation. The Cachoeira rock scene, on the other hand, is materialized in everyday practices; the para-

⁴⁷ Dilvan Azevedo/Jorge Cardoso Filho, "Da sedução do argumento: dimensões (est)éticas da crítica midiática". In: Edson Dalmonete (ed.), *Teoria e Prática da Crítica de Mídia*. Salvador 2013, p. 35-52; Rancière, *A partilha do sensível* (see fn. 23).

⁴⁸ Jorge Cardoso Filho, *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador 2013.

⁴⁹ Cf. Rancière, *A partilha do sensível* (see fn. 23); Rancière, *O desentendimento* (see fn. 44).

⁵⁰ Rancière, *O desentendimento* (see fn. 44).

meters of another nature (its economically peripheral condition, for example) constrain its circulation, and overcoming these parameters becomes fundamental to its (re)existence.

Both the contradictions and the strengths of these scenarios over urban space become a variable in this study because they point to the different circuits of culture in which such criticisms will be incorporated—logics of production, consumption, circulation, and representation.⁵¹ The study reveals, therefore, an analytical utility in the distinctions of the forms of wide and segmented circulation, especially when an urban variable is present. With regard specifically to the field of representation of these musical scenes, we should point out that it is within cultural criticisms that we find the hubs in which the genealogical and identity narratives of musical cities are shaped.

Literature and Media References

Literature

- Azevedo, Dilvan/Cardoso Filho, Jorge. “Da sedução do argumento: dimensões (est)éticas da crítica midiática”. In: Edson Dalmonde (ed.). *Teoria e Prática da Crítica de Mídia*. Salvador 2013, p. 35-52.
- Cardoso, Stephen. *Elementos de africanidade na banda Cascadura. Trabalho de Conclusão de Curso*. Cachoeira/São Félix 2015.
- Cardoso Filho, Jorge. *Práticas de escuta do Rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador 2013.
- du Gay, Paul/Hall, Stuart/Janes, Linda/Mackay, Hugh/Negus, Keith. *Doing cultural studies. The Story of the Sony Walkman*. London/Thousand Oaks/New Delhi 1997.
- Guerreiro, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. 2nd ed., São Paulo 2010.
- Herschmann, Micael. *Indústria da music@ em transição*. São Paulo 2010.
- Ho, Wai-Chung. “Between globalisation and localisation: A study of Hong Kong popular music”. In: *Popular Music* 22/2, 2003, 143-157.
- Janotti Júnior, Jeder. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro 2004.
- Jesus, Kaio. *Mapas afetivos da cena rock de Cachoeira, um estudo exploratório a partir da banda Escola Pública. Relatório de pesquisa de iniciação científica*. 2016.
- Jesus, Kaio. Deglutição original, contemporânea e dançante do Recôncavo baiano. 2017 (=http://estacao.hol.es/resenha/degluticao-original-contemporanea-e-dancante-do-reconcao-baiano/; Accessed 07-24-2017).
- Matos, Daniela. *Salvador e suas comemorações: memória e identidade em narrativas oficiais*. Cruz das Almas 2018.
- Pereira, Celina. Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia. In: Silvio Benevides/Wilson Penteado (eds.). *Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades*. Cruz das Almas 2016, p. 31-47.
- Pimentel, Lucas. “É Cascadura”. In: *OutraCoisa* 4/15, 2006, 42-47.

⁵¹ Cf. du Gay et al., *Doing cultural studies* (see fn. 22); Micael Herschmann, *Indústria da music@ em transição*. São Paulo 2010.

- Ramos, Jorge. *O sementeiro de orquestras: história de um maestro abolicionista*. Salvador 2011.
- Rancière, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo 1995.
- Rancière, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo 1996.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. 2nd ed., São Paulo 2009.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York 2011.
- Solomon, Thomas. "Living underground is though': authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey". In: *Popular Music* 24/1, 2005, 1-20.
- Straw, Will. "Scenes and Sensibilities". In: *Public* 22-23, 2001, 245-257 (=https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335; Accessed 23.10.2023).

Internet sources

- "Banda-Escola" (homepage). <https://www.facebook.com/Banda-Escola-P%C3%BAblica-171027959625687/?fref=ts>; Accessed 10-23-2023.

Other Media

- Fábio Cascadura, *Entrevista concedida a Stephen Cardoso*. E-mail, 2014.
- Oliveiro, Ícaro. *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Video, 1 minuto, 2015.
- Pereira, Lucas. *Entrevista concedida a Kaio Jesus*. Video, 1 minuto, 2015.
- Strada, Adriele/Santana, Karla. *Rock e Metal no Recôncavo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Vídeo, 47 minutos, 2016.

Emphatische Dehnungen und sprechende Pausen

Über rhythmische Artikulationsmuster deutschsprachiger Songtexte
am Beispiel der *Wise Guys*

Johannes Odendahl

1. Einleitung

Zur Einführung in ihren verdienstvollen Sammelband mit dem Titel *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft* konstatieren die Herausgeber Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff zunächst eine eklatante Leerstelle: „Die Lyrikforschung hat einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Teil ihres Gegenstandsbereichs bisher vernachlässigt, um nicht zu sagen: ignoriert“.¹ Gemeint sind Songtexte der Rock- und Popmusik, als *Lyrics* gleich im Titel des Tagungsbands programmatisch von einer nicht musikgebundenen *Lyrik* abgegrenzt. Interessanterweise sind sich die im Band vertretenen Forscherinnen und Forscher aus dem interdisziplinären Feld der Literatur-, Kultur- und Musikwissenschaft dann aber gar nicht einig in Bezug auf die Frage, ob die besagten Rock- und Popmusiktexte überhaupt zum „Gegenstandsbereich“ der „Lyrikforschung“ gehören; ob also *Lyrics* die Teilmenge eines umfassenden Gattungskomplexes *Lyrik* ausmachen, oder ob es sich bei den durch Schrägstrich abgegrenzten Termini *Lyrik / Lyrics* eigentlich um Gegenbegriffe handelt. Speziell Walter Erhart führt gewichtige Argumente an für die folgende, zugespitzt formulierte „These [...]“: Rockmusikalische Texte haben mit Gedichten nichts zu tun, sie sind grundverschieden, fast äonenweit voneinander entfernt“.²

Die Position, dass Songtexte keine Gedichte seien und mit der literarischen Großgattung der Lyrik im gängigen Verständnis nichts zu schaffen hätten, untermauert Erhart vor allem mit dem Hinweis auf deren intermediale Faktur: „Eine ausschließlich literaturwissenschaftliche Behandlung rockmusikalischer Verse ist immer auch von dem Missverständnis begleitet, die Verse jeweils ohne Schaden und Bedeutungsverlust aus ihrem fest umrissenen (Gebrauchs-)Kontext der Musik, des Singens und des Hörens sowie des Publikums herauslösen zu können“.³ Rockmusiktexte, so die von zahlreichen Forschern geteilte Auffassung,⁴ sind Teil

¹ Frieder von Ammon/Dirk von Petersdorff, „Einleitung“. In: Dies., *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 7-13, hier S. 10.

² Walter Erhart, „Krieg, Lyrics, *Living With War*. Über die Bedeutung rockmusikalischer Texte.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 57-78, hier S. 58.

³ Ebd., S. 62.

⁴ Vgl. etwa Eric Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*. (wie Anm. 1), S. 15-56, hier S. 32; Andreas Puhani, „More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 79-92, hier S. 84; Martin Rehfeldt, „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe. Zur Edition von Liedtexten.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 93-130, hier S. 95.

eines Konglomerats, bestehend aus musikalischen Parametern wie Tonhöhe und -dauer, Harmonik, Dynamik und Instrumentation, aus Gegebenheiten des Sounds und der individuellen Stimme, aus Bühnen- oder audiovisuell vermittelten Inszenierungen sowie aus damit verbundenen Ritualen der Rezeption. Sie aus diesen generischen Kontexten herauslösen und auf einen gedruckten Text in Papierform reduzieren zu wollen – sie also als ‚Gedichte‘ zu behandeln –, hieße, sie ihrer intermedial verfassten Identität zu berauben. Noch einmal Walter Erhart:

Als Objekte philologischer Forschung verlangen Lyrics [...] die Berücksichtigung der gesamten rockmusikalischen Performance. [...] Ohne Kontext verliert der Text vollständig seine Bedeutung und ist buchstäblich nichts mehr wert [...]⁵

Auch das ist überspitzt formuliert; ein wenig zu überspitzt vielleicht. Zu behaupten, dass ein Liedtext der Rock- und Popmusik ohne Berücksichtigung seiner intermedialen Verflechtungen, also als Text und nur als Text betrachtet, gleich „vollständig seine Bedeutung“ verlöre und rundweg „nichts mehr wert“ sei, heißt wohl doch, das (sprachlich-literarische) Kind mit dem (intermedialen) Bade auszuschütten. Man muss nicht erst Bob Dylans Nobilitierung zum Literaturnobelpreisträger im Jahr 2016 als Beleg dafür anbringen, dass anspruchsvollere Rockmusiktexte durchaus mehr sein können als „bloße“ Träger von Stimme, Klang und Musik“.⁶ Allein die hergebrachte Praxis, Tonträgern wie LPs oder CDs die Liedtexte in Form von Innencovern und Booklets beizulegen, deutet ja auf einen gewissen Eigenwert ebendieser Texte hin, welche durchaus für würdig erachtet werden, in gedruckter Form, als Quasi-Gedichte also, publiziert zu werden. Dass eine solche, um intermedial-musikalische Faktoren bereinigte Darbietung der Lyrics nicht ohne Tücken ist, steht auf einem anderen Blatt; ein Vorschlag, wie Popmusiktexte mit Berücksichtigung zumindest ihrer rhythmischen Faktur in philologisch befriedigenderer Weise dargeboten werden können, soll im Folgenden gemacht werden.

2. Wege zu einer rhythmussensiblen Notationsweise von Songtexten

Um sich mit Rock- und Pop-Lyrics als Texten fundiert zu beschäftigen, gilt es zunächst zu klären, von welcher medialen Beschaffenheit diese Texte sind und wo man sie auffinden kann. Ein Gedicht von Hölderlin, Rilke, Ulla Hahn oder Jan Wagner findet sich zunächst in Gedichtbänden, bestenfalls solchen, die philologisch gewissenhaft ediert wurden bzw. vom Schriftsteller oder von der Schriftstellerin autorisiert sind.

In der klassischen [sic!] Pop-Musik dagegen ist die Tonaufnahme der Text, das, was auf Platte gepresst ist, seit den 1980er-Jahren manchmal auch das

⁵ Erhart, „Krieg, Lyrics, *Living With War* (wie Anm. 2), S. 77.

⁶ Ebd.

Video. Die Lyrics sind ein von dieser Aufnahme abgeleiteter Text und bleiben ihr gegenüber sekundär[.]⁷

Der ‚Text‘ ist mithin die Aufnahme in ihrer intermedialen Faktur; die Einspielung eines Songs und nicht dessen fakultative Druckfassung in Songbüchern und CD-Booklets ist als Referenzobjekt zu befragen, sobald man sich vertieft mit Lyrics beschäftigen will.

Wie wenig in philologischer Hinsicht auf kursierende Songtextfassungen aus Booklets oder Online-Quellen Verlass ist, darauf verweist Moritz Baßler mit der süffisanten Feststellung, „dass Lyrics nie stimmen“.⁸ Überhaupt ist es aber mit der Stimmigkeit von Songtextverschriftungen so eine Sache: Auch wer sich die Mühe macht, die Schriftfassung möglichst präzise an die Aufnahme als Referenzgröße anzupassen, sieht sich vor nicht unwesentliche texteditorische Entscheidungen gestellt – etwa, ob gesungene Interjektionen und Füllsilben dem Songtext angehören oder eher dessen musikalischem Umfeld zuzurechnen sind und mithin ‚unterschwellig‘ bleiben, oder wie oft der Refrain abzudrucken ist.⁹ In jedem Fall ist die Verschriftung von Songtexten mit erheblichen Informationseinbußen verbunden – eben weil die Bezugsgröße ein intermediales Gewebe darstellt, aus dem sich nicht verlustfrei ein ‚Text‘ isolieren lässt.

Fraglos benötigt eine literatur- wie musikwissenschaftlich informierte Auseinandersetzung mit Songtexten aber zur Analyse und zur innerfachlichen Verständigung Notate; mit der Tonaufnahme als Rohstoff ist es auf die Dauer nicht getan. Ein möglicher Weg könnte darin bestehen, Notentexte heranzuziehen, wie sie sich in Songbooks für die musikalische Reproduktion finden. Gegeben ist hier der gesungene Liedtext mit präzisen Angaben zu dessen melodischer und rhythmischer Faktur, außerdem finden sich Informationen zur Instrumentalbegleitung und insbesondere auch zur Harmonik. Heillos unübersichtlich sind solche Songbook-Notate aber, was die Strukturierung des Liedtexts in Verse und Strophen angeht; in dieser Hinsicht besitzt die gängige Textrepräsentation in ‚Gedicht‘-Form denn doch wesentliche Vorteile. Einen interessanten Versuch, Informationen zumindest über die rhythmische Struktur des gesungenen Texts in das Notat zu integrieren, hat zuletzt Eric Achermann unternommen. Er versieht die berühmten ersten Liedzeilen von Bob Dylans *Blowing in the Wind* mit Angaben über die Tondauer der einzelnen Textsilben:

Ho₁₋₂w ma₃ny₄ | roa₁₋₂ds mu₃st a₄ | ma₁₋₂n wa₃₋₄lk | do₁₋₃wn
be₄₋ | fo₁₋₃re you₄ | ca₁₋₂ll hi₃m a₄ | ma₁₋₆n? | –¹⁰

⁷ Moritz Baßler, „Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 131-146, hier S. 131.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Rehfeldt, „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe“ (wie Anm. 4).

¹⁰ Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum“ (wie Anm. 4), S. 35.

Die an den Silbenvokal angehängten, tiefgestellten Ziffern sind hier als Zählzeiten¹¹ eines Vierertakts zu verstehen. In Notenwerten ausgedrückt, hätte man es etwa im ersten Vers mit der Abfolge ‚Halbe – Viertel – Viertel | Halbe – Viertel – Viertel | Halbe – Halbe | punktierte Halbe‘ zu tun. Was Achermanns Notationsweise zutage bringt, ist so die rhythmische Struktur des Songtexts, die Verteilung von Längen und Kürzen auf die Sprechsilben. Während die akzentgebundene englisch- oder deutschsprachige Metrik die Dimension der Vokalquantität hergebrachterweise gar nicht kennt und nur zwischen betonten und unbetonten Silben unterscheidet, kommen in der Rock- und Popmusiklyrik die Längen und Kürzen nicht nur ins Spiel; sie werden durch Achermanns Notat auch sichtbar gemacht:

Was Dylan singt, wenn es denn versmetrisch ausgedrückt werden sollte, sind in der Hauptsache klassische Daktylen [mit zeitlicher Dehnung der Hebungen, JO], nicht aber englische oder deutsche [mit deren Betonung als Silbenakzent, JO]¹²

3. Analyse eines rhythmisch präzise notierten Songtexts der *Wise Guys*

Achermanns Notationsweise vermag also auf einfache Weise die in der Aufnahme erklingenden Silbendauern zu veranschaulichen und erlaubt dadurch Einblicke in die quantitative Realisierung metrischer Strukturen; um diffizilere rhythmische Verhältnisse zu visualisieren, dürfte sie aber kaum geeignet sein. Ein Notationsverfahren, das hingegen sehr präzise den gesungenen Textrhythmus veranschaulichen kann, ohne auf die Notenschrift zurückzugreifen, habe ich bei anderer Gelegenheit im Zusammenhang mit deutschsprachigen Songs der A-cappella-Formation *Wise Guys* bzw. Herbert Grönemeyers angewandt.¹³ Seinerzeit ging es um den Nachweis, dass scheinbar kunstlose, einen alltagssprachlichen Gestus kultivierende Popmusiktexte – wie eben diejenigen der *Wise Guys* – durchaus komplexen Ansprüchen an die textuelle Faktur genügen können; im hier gegebenen Zusammenhang möchte ich vor allem auf die Vorzüge des dabei entwickelten Notationsverfahrens hinweisen, wenn es um die Analyse rhythmisch-metrischer Strukturen und deren Bezug zur Textsemantik geht.

Zunächst sei noch einmal auf die Unzulänglichkeiten einer Repräsentation von Popmusiktexten in Gedichtform hingewiesen. Die ersten acht Zeilen des *Wise Guys*-Liedes *Jetzt ist Sommer*, des erfolgreichsten Songs der 2017 aufgelösten Kölner Formation, sehen beispielsweise, konservativ notiert, wie folgt aus:¹⁴

- 1 Sonnenbrille auf und ab ins Café,
- 2 wo ich die schönen Frau'n auf der Straße seh.

¹¹ Im Folgenden wird z.T. auch „1“ usw. für „Zählzeit 1“ angegeben.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Johannes Odendahl, „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung. Populäre Eingängigkeit als Ergebnis formaler Strenge in Liedtexten der *Wise Guys*“. In: Carlo Brune/Ines Theilen (Hgg.), „Wellenritt in riffreicher Zone“. *Gegenwartslyrik im Unterricht*. Trier 2019, S. 157-171.

¹⁴ Songtext nach „wise guys“. <http://www.wiseguys.de/index-169.html>; Abruf am 15.01.2020.

- 3 Dann 'n Sprung mitten rein in den kalten Pool
- 4 und 'n Caipirinha – ziemlich cool!
- 5 Sonnenmilch drauf und ab zur Liegewiese,
- 6 wo ich für mich und Lisa eine Liege lease.
- 7 Wir lassen uns gehn und wir lassen uns braten –
- 8 alles And're kann 'ne Weile warten ...

Eine konventionelle metrische Analyse dieser acht Zeilen würde zu einem recht diffusen Ergebnis führen. Es finden sich Verslängen zwischen neun (*und 'n Caipirinha – ziemlich cool!*) und 13 Silben (*wo ich für mich und Lisa eine Liege lease*), die Anzahl der betonten Silben pro Vers schwankt zwischen vier (*Wir lassen uns gehn und wir lassen uns braten*) und sechs (*wo ich für mich und Lisa eine Liege lease*), das Metrum bleibt insgesamt wechselhaft und vage, am ehesten würde man von der Bevorzugung eines fünfhebigen Trochäus sprechen (nur in der vierten und achten Zeile makellos realisiert); Zeile 7 freilich scheint daktylisch gegliedert. Kurz: Man muss den Eindruck von einer ausgesprochen holprigen metrischen Struktur gewinnen:

- 1 Sónnenbrílle áuf und áb ins Café,
- 2 wo ích die schönen Fr u'n auf der Str  e s h.
- 3 Dünn 'n Spr ng mitten r in in den k lten P ol
- 4  nd 'n C ipir nha – z emlich c ol!
- 5 S nnenmilch dr uf und  b zur L egew ese,
- 6 wo ích für m ch und L sa  ine L ge l ase.
- 7 Wir l ssen uns g hn und wir l ssen uns brüten –
- 8  lles  nd're k nn 'ne W ile w rten ...

Ganz anders nimmt sich die Angelegenheit aus, wenn man den Song hört: Der gleichmässige Viererpuls geht gerade durch, von Holprigkeiten oder gar Tonbeugungen (Betonungen eigentlich unbetonter Silben durch die Positionierung auf schweren Zählzeiten) kann keine Rede sein. Der Liedtexter und in diesem Fall auch Sänger Daniel Dickopf nutzt nämlich die Möglichkeit, auf einem einzelnen Beat eine, zwei, drei oder vier Silben unterzubringen (*cool, schönen, Sonnenmilch, Sonnenbrille*) – und kultiviert zugleich damit einen der Alltagssprache nahen, natürlich klingend Sprachgestus.¹⁵

Um die in der Aufnahme erklingenden metrisch-rhythmischen Verhältnisse zu visualisieren, kann man sich den Umstand zunutze machen, dass im gegebenen Fall eine Textzeile in etwa den Raum eines Vierertakts beansprucht. Eine Notation, welche demgemäss die vier Schläge eines Takts als Raster zugrunde legt, zeigt Abb. 1a (sämtliche Abbildungen siehe Anhang).

Die kleinste hier visualisierte rhythmische Einheit ist die Sechzehntel; die Tabelle ist prinzipiell in sechzehn gleich breite Spalten gegliedert. Vier Sechzehntel nehmen etwa die vier Anfangssilben *Sonnenbrille* ein; jeweils eine Achtel die Silben *ins* (Z. 1), *Str - e* (Z. 2) oder *Ca-f * (Z. 1, mit stiltypischer Synkope, dem Off-Beat). Sprechpausen sind durch eine leicht graue Einfärbung gekennzeichnet und

¹⁵ Vgl. Odendahl, „Diese Ansprüche“ (wie Anm. 13), S. 163 ff.

in ihrer Dauer ebenfalls markiert, z.B. als Sechzehntel- oder Achtelpausen. Problematisch an dieser taktgebundenen Notation ist der Umstand, dass die Verszeilen auseinandergerissen werden; die Auftakte (*wo ich die*, eigentlich Vers 2; *dann 'n*, eigentlich Vers 3) sind gewissermaßen in der falschen Zeile notiert. Abhilfe kann hier geschaffen werden, indem die Zeitleiste insgesamt im nötigen Umfang verlängert wird und die Auftakte an ihrem versmetrisch korrekten Ort notiert werden. Gewissermaßen werden sie weggeschnitten und vor die folgende Zeile gehängt (Abb. 1b).

Zur Erhöhung der Übersichtlichkeit scheint es nun noch sinnvoll zu sein, die jeweils vierzeiligen Teilstrophen (mitsamt Refrain) durch zusätzliche Spatien voneinander abzutrennen und eine Versnummerierung einzufügen. Die Notation der kompletten ersten Strophe plus Refrain sieht dann aus wie in Abb. 2.

Diese Notation bringt einige Texteigenschaften metrisch-rhythmischer¹⁶ Art zutage, die mit Blick auf den in Gedichtform repräsentierten Text, aber auch beim bloßen Hören des Songs, nicht ohne Weiteres deutlich werden:

- Auffallend ist beispielsweise das semantische Gewicht, das jeweils der ersten Zählzeit zugewiesen wird. Auf der 1 finden sich bzw. beginnen die folgenden Wörter: *Sonnenbrille – schönen – Sprung – Caipirinha – Sonnenmilch – ich – lassen – alles – nix – kippen – Radio – singen – Sommer – Sommer – Sommer – Sommer*. Das ist, wenn man so möchte, bereits die halbe, schlichte Geschichte vom Chillen in der Sommerzeit und, sollte das Wetter nicht mitspielen, von der Macht der Autosuggestion (*Sommer – Sommer – Sommer – Sommer*). Man vergleiche entsprechende Lückentexte, die sich aus der Zusammenstellung von Begriffen auf der Zählzeit 3 oder gar 2 ergeben, und wird keine derartige Kohärenz finden.
- Sichtbar ist zudem innerhalb der ersten drei Vierzeiler die Tendenz zum Ausdünnen der Silbenzahl – und, damit verbunden, zur stärkeren Silbendehnung – gegen Ende der Verszeilen. Durch dieses wiederkehrende rhythmische Bremsmanöver wird die Versstruktur klanglich sehr deutlich markiert.
- Die vier Vierzeiler bzw. Teilstrophen laufen jeweils in eine Schlusszeile nahezu ohne Synkopen aus; daraus resultiert ein regelmäßig skandierender Tonfall, dem eine zäsurbildende Wirkung zugeschrieben werden kann. Im Zusammenhang mit einer Silbendehnung ergibt sich zudem der Effekt besonderer Emphase (*ziem-lich cool!*, Z. 4), namentlich bei der Quintessenz des Refrains (*Sommer ist, wenn man trotz-dem lacht!*, Z. 16).
- Ein zäsurbildender Effekt ergibt sich auch aus der gehäuften Setzung von Pausen zum Zeilen- und vor allem zum Teilstrophenende.
- Der Refrain (Z. 13ff.) setzt auffallend früh mit einem langen, gedehnten Auftakt ein (für den durch die Stauchung der Silbenlängen im vorangegangenen Vers eigens Platz geschaffen wurde). Der solcherart markierte, übrigens unbegleitete

¹⁶ Die Doppelformel ‚metrisch-rhythmisch‘ wird hier nicht aus terminologischer Bequemlichkeit gesetzt. Es geht sowohl um metrische Verhältnisse – die Positionierung der Verse und Einzelsilben im Betonungsraster des Vierertaktes – als auch um die vor diesem Hintergrund sich abzeichnende rhythmische Struktur, also um die jeweilige Ton- und Pausendauer.

gesungene Auftakt gewinnt so auftrumpfenden Charakter, analog zur fröhlich-trotzigen Behauptung, den Sommer allein im Kopf herbeirufen zu können; indem er auf spannungserzeugende Weise raumgreifend ist, verhilft er zudem der durch Tutti-Einsatz markierten 1 des Refrains noch zu besonderer Emphase.

- Der grundsätzlich stets mögliche Wechsel des Deklamationstempos (hier: Achtel- versus Sechzehntelnote pro Silbe) hat nicht nur strukturbildende Funktion, er folgt häufig auch der Textsemantik. So dient etwa die Dehnung einzelner Sprechsilben der Hervorhebung von Schlüsselbegriffen wie *schönen Frau'n* (Z. 2.), *Sprung* (Z. 3), *Caipirinha* (Z. 4), *schwitzt* oder *friert* (Z. 13). Gerade die Textpassage, in welcher von den widrigen Umständen mit dem unverhofft schlechten Wetter die Rede ist, fällt durch die besondere Längung ihrer Sprechsilben auf (*nix draus wird [...] sieben Grad*, Z. 9). Diese kann gleichsam als Reflex der Strenge von Gegebenheiten gelten, die dann aber doch heiter-entspannt und flexibel umgangen werden – was wiederum durch ein parlando-artiges Anziehen des Deklamationstempos signalisiert wird (*dann kippen wir zuhaus zwei Säcke*, Z. 10).

Die kurze Analyse hat gezeigt, dass die präzise Notation der rhythmischen Struktur eines Songtexts einiges über die strukturbildende Funktion und semantische Reflexivität der Silbendauern und Pausen offenbart, wie sie in der Aufnahme zu hören sind. In diesem Sinne sollen im Folgenden weitere Lyrics des Wise Guys-Albums *Ganz weit vorne* aus dem Jahr 2001 untersucht werden – zunächst noch einmal exemplarisch ein einzelner Liedtext, dann aspektgeleitet-summarisch mehrere Texte.

4. Eine weitere metrisch-rhythmische Songtextanalyse: *Wenn sie tanzt*

Dass auf der besagten CD der Kölner A-cappella-Band das Lied *Wenn sie tanzt* unmittelbar auf den *Sommer*-Hit folgt, stellt sicherlich nicht den Hauptgrund für dessen im Folgenden unternommene Analyse dar. Wie vielmehr zu zeigen sein wird, lohnt sich gerade für diesen Song eine genauere Beschäftigung mit der rhythmischen Struktur und verspricht bemerkenswerte Ergebnisse insbesondere in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis, hier also auf die Textausdeutung durch die rhythmische Gestaltung mitsamt der Pausensetzung.

Wieder soll mit einem Blick auf die herkömmliche Textnotation in Gedichtform begonnen werden. Im Booklet der CD findet sich die erste Halbstrophe wie folgt notiert:

- 1 Auch wenn's mir nichts bringt:
- 2 Ich seh' sie noch umringt
- 3 von all den Leuten in dem Schuppen.
- 4 Im Scheinwerferlicht durch den Rauch von hundert Fluppen
- 5 seh' ich ihr Gesicht, wie sie sich bewegt,
- 6 die Arme angelegt.

Das sind sechs paargereimte Zeilen von denkbar unterschiedlicher Länge – zwischen fünf (*Auch wenn's mir nichts bringt*, Z. 1) und 13 Silben (*Im Scheinwerferlicht durch den Rauch von hundert Fluppen*, Z. 4). Die Analyse des Versmaßes führt zu einem entsprechend heterogenen Ergebnis: Alternierende Versfüße herrschen vor, gleichwohl finden sich daktylische Anklänge (*Im Schéinwerferlicht durch den Ráuch* [...], Z. 4) sowie zwei aufeinanderstoßende Hebungen (*Gesícht, wíe*, Z. 5):

1	Áuch wenn's mír nichts bríngt:	a
2	Ich séh' sie nóch umríngt	a
3	von áll den Léuten ín dem Schúppen.	b
4	Im Schéinwerferlicht durch den Ráuch von húndert Flúppen	b
5	séh' ich íhr Gesícht, wíe sie sích bewégt,	c
6	die Árme ángelégt.	c

Hört man nun in den Song hinein, ergibt sich wiederum ein deutlich anderes Bild. Die vorgeblich sechs Textzeilen werden innerhalb von vier Takten¹⁷ rezitiert – was rechnerisch auf anderthalb Verse pro Takt hinausliefere. Ein neuerlicher Blick auf den Text legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Halbstrophe eigentlich um einen Achtzeiler handelt: Der vormalige Binnenreim aus *Scheinwerferlicht* und *Gesicht* kann auch als Endreim aufgefasst werden, sodass sich die folgende Struktur ergibt:

1	Auch wenn's mir nichts bringt:	a
2	Ich seh' sie noch umringt	a
3	von all den Leuten in dem Schuppen.	b
4	Im Scheinwerferlicht	c
5	durch den Rauch von hundert Fluppen	b

¹⁷ Eine interessante Frage, die hier nur angeschnitten werden kann, ist die nach der Einheit ‚Takt‘ in der Rock- und Popmusik. Eric Achermann weist darauf hin, dass die Rockmusik keine Takte im Sinne des klassisch-abendländischen Musikverständnisses kenne, nämlich als regelmäßig geordnete Abfolge schwerer, betonter und leichter, unbetonter Zeiten. Die Rockmusik definiere sich vielmehr über den *beat* – und der unterscheide die Grundschräge nicht hinsichtlich ihres Akzentgewichts; jeder von ihnen sei dynamisch gleichstark markiert. Wenn überhaupt, solle man daher lieber metonymisch von ‚bars‘ als Einheiten zwischen zwei Taktstrichen reden (vgl. Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum“, wie Anm. 4, speziell S. 28 ff.). – So zutreffend es sein mag, dass ein 4/4-Takt in der Rockmusik nicht durch die Abfolge ‚schwer – leicht – halbschwer – leicht‘ gekennzeichnet ist, sondern die Beats hier gleichlaut durchgeschlagen werden: Auf die Rede von Takten völlig zu verzichten, erscheint mir weder praktikabel noch sachlich geboten. Irgendetwas muss es ja sein, was auch in der Rockmusik die Eins eben zur klar identifizierbaren Eins macht. Was Achermann übersieht bzw. nicht thematisiert, ist insbesondere die diesbezügliche Rolle der Harmonik: Im zwölftaktigen Bluesschema etwa ist die Eins genau derjenige Moment, in der sich die Harmonie ändert, oder jedenfalls der einzige Ort, an dem sie sich ändern kann. Durch den neuen Grundton erhält die Eins zwar keinen dynamischen, aber durchaus einen harmonischen Akzent; die Erwartung eines möglichen Akkordwechsels verleiht so auch der Vier ihre spezifische Spannung. – Im Wise Guys-Song *Wenn sie tanzt* finden sich Akkordwechsel in der Regel zweimal pro Takt, nämlich auf der 1 und der 3; die empfundene Identität als *ein* Takt (nicht beispielsweise als zwei halb so lange Takte) ergibt sich hier vor allem auch aus der ostinaten Bassfigur, bestehend aus punktierter Viertel – Achtel – Achtel – punktierter Viertel.

6	seh' ich ihr Gesicht,	c
7	wie sie sich bewegt,	d
8	die Arme angelegt.	d

Auf vier Takte verteilt, nehmen diese acht Zeilen je einen halben Takt ein; was für eine rhythmische Notation gemäß dem oben vorgestellten Verfahren ein halbtaktiges Raster nahelegt. Die erste Strophe plus Refrain sieht demnach aus wie in Abb. 3.¹⁸

Anders als beim zügig deklamierten *Sommer*-Lied liegt hier ein balladenhaft gemäßigtes Tempo mit ternärem Shuffle vor; entsprechend sind die Achtelwerte in der Notation nicht in je zwei Sechzehntel, sondern in triolische Einheiten nach dem Muster ‚lang – kurz‘ unterteilt. Eine deutlich andere Rolle als in *Jetzt ist Sommer* spielt auch die harmonisch schwere¹⁹ Zählzeit 1 (bzw. hier auch 3): Sie bringt jeweils nicht den Beginn einer Textzeile, sondern stellt deren Zielpunkt dar; die Verse münden mit ihrem Reimwort auf der schweren Zeit, was dieser jeweils noch eine zusätzliche Akzentuierung verleiht. In gewisser Weise haben sämtliche Verse so auftaktigen Charakter – tatsächlich gehört beispielsweise der unbegleitete Beginn *Auch wenn's mir nichts* (Z. 1), musikalisch-strukturell betrachtet, noch zum Intro und bildet einen ausgedehnten Auftakt aus.

Bemerkenswert an der rhythmischen Strukturierung des Texts sind nun zunächst vor allem die Pausen. Was die erste Strophe (Z. 1-16; Zeilenangaben wie in Abb. 3) angeht, so werden die einzelnen Verse in der Regel durch eine (Achtel-) Pause voneinander abgesetzt, was zum einen die Versumbrüche sinnfällig und hörbar macht, zum anderen aber einem erwartbaren sprachlichen Gestus ebenso wie der semantischen Struktur entspricht. Dass beispielsweise gleich nach der einleitenden Feststellung *Auch wenn's mir nichts bringt*: (Z. 1) eine kurze Zäsur folgt, kann als klangliches Äquivalent des Doppelpunkts betrachtet werden. Entsprechend reflektieren die Pausen vor und nach Zeilen wie *seh' ich ihr Gesicht, / wie sie sich bewegt, / die Arme angelegt. / Sie tanzt nur für sich* (Z. 6-9) den Aufzählungscharakter zunächst unverbundener Einzelbeobachtungen (möglicherweise auch in Analogie zum Auf- und Abblenden des Schwarzlichts im Tanzlokal, wodurch fließende Bewegungen in Einzelbilder zerschnitten werden). Es sind aber nicht alle Verse durch Pausen voneinander abgesetzt. Größere Einheiten mit Enjambement-Charakter bilden etwa die Textzeilen *Im Scheinwerferlicht / durch den Rauch von hundert Fluppen* (Z. 4f.) oder *int'ressiert sich nich' / für fremde Blicke aus der Menge* (Z. 10f.). Auch in diesen Fällen besitzt die rhythmische Gestaltung in zweierlei Hinsicht mimetischen Charakter: Zum einen gehören die Teilaussagen syntaktisch zusammen und bilden größere Äußerungseinheiten; dass sie nicht durch eine Pause unterbrochen werden, entspricht einem alltags-sprachlich erwartbaren Sprachgestus, der hier nachgeahmt wird. Zum anderen

¹⁸ Eine die metrischen Verhältnisse geradezu entstellende Textnotation fand sich auf der Homepage der *Wise Guys*. <http://www.wiseguys.de/index-283.html>; Abruf am 15.01.2020. Die 16 Verse der ersten Strophe wurden hier zu zehn ganz ungleich langen Zeilen zusammengestellt; in der Strophe 2 waren es dann 14 statt eigentlich 16.

¹⁹ Vgl. die Ausführungen in Anm. 17.

repräsentieren die aneinander gekoppelten Verse, anders als im Fall der isolierten Einzelbeobachtungen, jeweils einen semantischen Komplex, der kein Zerrissenwerden durch hörbar gemachte Versgrenzen erlaubt. Besonders deutlich wird das in der drei Zeilen langen Einheit *schwebt und genießt / ihre Freiheit im Gedränge, / alles um sie rum zerfließt* (Z. 12-14). Spätestens der letzte Vers lässt, syntaktisch betrachtet, durchaus eine kurze Zäsur zu Beginn erwarten. Semantisch wird hier aber dem Bild vom Schweben, Zerfließen, Aufgehen in der Menge entsprochen – eben durch die Konstruktion einer überlangen, durch keine Pause unterbrochenen Phrase.

Neben der Setzung von Pausen ist die Gestaltung des Deklamationstempos hier von besonderem Interesse. Als Regelfall kann die Artikulation zweier Silben pro Achtelschlag mit Dehnung der jeweils ersten Silbe aufgrund des ternären Shuffles gelten (*vom **Au-gen-blick** be-ses-sen*, Z. 8). Findet sich auf einem Achtelbeat nur eine Silbe, ist das unauffällig, solange diese mit einem betonten Versende auf der 1 bzw. 3 zusammenfällt (Z. 1, 4, 6, 7 etc.); der zweite Teil der Zählzeit muss hier freibleiben, da eben keine zu deklamierende Silbe mehr vorhanden ist. Größere Aufmerksamkeit verdienen die Längungen auf den übrigen Zählzeiten, namentlich auf der 2 bzw. 4. Zu nennen wären hier semantisch gewichtige, einsilbige Verben wie *tanzt* (Z. 9, 16) oder *schwebt* (Z. 12), die ausnahmsweise einmal eine ganze Achteleinheit einnehmen.

Bewegung ins deklamatorische Geschehen kommt aber vor allem im Refrain ab Z. 17: Die dreizeilige Phrase *wenn sie ganz / in der Musik versinkt, / in dem Moment ertrinkt* (Z. 18-20) weist nicht nur die charakteristische Zäsurlosigkeit als Bild für das ‚Versinken‘ bzw. ‚Ertrinken‘ im musikalisch erfüllten Augenblick auf; zudem werden ab Z. 19 die jeweils letzten drei Silben gedehnt, die schwere Zeit mit dem Reimwort synkopisch überschreibend (*in der Mu-sik ver-sinkt, / in dem Moment er-trinkt*) – was, wenn man so will, den Sog einer nicht länger gegliederten Zeitlosigkeit sinnfällig werden lässt, dem die Tänzerin sich überlässt. Ähnliches gilt für die durchgängig synkopierten Dehnungen in der Zeile *und ihr gar nich' auffällt* (Z. 21): Die Tänzerin ist gewissermaßen so sehr ihrer Umgebung entrückt, dass folgerichtigerweise auch die Schilderung das zuvor eingehaltene metrische Schema in eigenwilliger Dehnung durchbricht. Konsequenterweise verdoppelt findet sich das Deklamationstempo schließlich bei der Behauptung, dass die *Welt die Luft an-hält* (Z. 23) – wodurch dem Bild des Luftanhaltens einer in Bewunderung erstarrten Außenwelt ebenso klanglich-rhythmische Anschaulichkeit verliehen wird wie durch die vorangehende ganztaktige Pause. Eine eminent sprechende Pause, die es verdient, hier als semantisch gewichtige Leerzeile ausdrücklich mitgezählt zu werden (Z. 22).

Zumindest eine Randbemerkung sei dem kreativen Umgang mit den Reimwörtern gewidmet: Daniel Dickopf reimt hier nicht nur das umgangssprachliche *nich'* auf *sich* (Z. 10 u. 9), sondern gewinnt durch die Abspaltung des extrem spät artikulierten Schlusskonsonanten von *tanzt* - *t* (Z. 17f.) auch ein Reimwort *tanzt*, das mit dem *ganz* aus Z. 18 fürs Ohr verblüffend gut zusammengeht.

5. Summarische Beobachtungen anhand weiterer *Wise Guys*-Songs

Die exemplarische Analyse zweier Liedanfänge der *Wise Guys* hat zu ergiebigen Befunden hinsichtlich der strukturellen und semantischen Bedeutung der Textdeklamation geführt, wie sie in der Tonaufnahme hörbar und speziell in einer daraus abgeleiteten, rhythmisch sensiblen Notationsweise ersichtlich wird. Einige weitere diesbezügliche Ergebnisse sollen nun aspektgeleitet und in summarischer Weise dargelegt werden; zugrunde gelegt werden nach wie vor Songs des Albums *Ganz weit vorne*.

- **Zur Stellung der Zählzeit 1 im Versgefüge.** Unterscheiden lässt sich ein Verstyp, der auf der Zählzeit 1 als Schwerpunkt einsetzt (häufig mit vorangehendem kurzem Auftakt), von einem Vers mit konsequentem Texteinsatz erst nach der 1, der in die darauffolgende 1 mit dem Reimwort als emphatischem Zielpunkt mündet. Exemplarisch realisiert findet sich der Typ ‚Onset auf der 1‘ etwa im Lied *Jetzt ist Sommer* (s. oben). Weitere Beispiele sind der Beginn des Lieds *Sensationell* oder der Refrain von *Bleib wie du bist* (Abb. 4 u. 5). Der Typ ‚Langer Auftakt mit der 1 als Zielpunkt‘ hingegen findet sich in *Wenn sie tanzt* (s. oben) oder in den Strophen von *Bleib wie du bist* (Abb. 6). Kennzeichnend für viele vergleichbare Fälle ist hierbei auch die Praxis, das Reimwort mit spannungsvollem Off-Beat kurz vor die 1 vorzuziehen. Als Kombination aus den Typen ‚Onset auf der 1‘ und ‚Langer Auftakt mit der 1 als Zielpunkt‘ kann der Refrain des Lieds *Das Leben ist zu kurz* gelten; hier nehmen die Textzeilen den Raum von je zwei Takten ein (Abb. 7).

Eine erwähnenswerte Unterart des zweiten Typus (langer Auftakt, der mit Reimwort in die betonte Zeit mündet) findet sich im Lied *Anna hat Migräne*. Der Strophentext ist hier nicht vier-, sondern dreigliedrig; es gibt zu Beginn zwei jeweils einen Takt lange Verse, denen ein längerer, anderthalb Takte umfassender Vers mit vorläufiger Schlussbildung auf der übernächsten 3 folgt (Abb. 8).

- **Markierung des Refrains durch einen ausgedehnten Auftakt.** Wie oben gesehen, setzt der Refrain von *Jetzt ist Sommer* mit einem zeitlich besonders ausgedehnten Auftakt ein. Derartig markierte Auftakte finden sich besonders häufig zu Beginn des Refrains (das heißt, eigentlich und musikalisch-strukturell betrachtet: davor). Der klangliche und strukturierende Effekt dieses Kunstgriffs besteht darin, den Refrain zum einen deutlich anzukündigen, ihm gewissermaßen den Teppich auszurollen; schließlich fällt der lange Auftakt in eine fast unbegleitete Spannungspause, vor deren Hintergrund sich nun, andererseits, das auf der 1 einsetzende Ensemble-Tutti desto wirkungsvoller abzeichnen kann. Beispiele: *Das Leben ist zu kurz*, *Sensationell* (Abb. 7, Abb. 9).
- **Markierung eines neuen Strophenbeginns durch einen ausgedehnten Auftakt.** Analog zum oben Gesagten gibt es auch den Fall, dass eine neue (Teil-)Strophe durch einen gelängten Auftakt klangvoll markiert wird, etwa in der zweiten Strophe von *Bleib wie du bist* (Abb. 10).
- **Dehnung des Deklamationstempos zur besonderen Emphase.** Wie gezeigt, deklamiert der Sänger die Textzeile *dass die Welt die Luft anhält* aus *Wenn*

sie tanzt mit halbem Tempo, gemessen am Strophentext. Dies kann zum einen das angesprochene Luftanhalten der Welt symbolisieren, es dient zum anderen aber auch der klanglichen Emphase. So entspricht die Verlangsamung des Redetempos der alltagsrhetorischen Praxis, besonders eindringlich gemeinte Aussagen durch ein reduziertes Sprechtempo zu betonen (etwa: *„Lass das bitte sein!“*). Derartige emphatische Dehnungen finden sich im untersuchten Liedfundus insbesondere in den Refrains; eben immer dort, wo die Aussage besonders unterstrichen werden soll. Beispiele: Refrain von *Bleib wie du bist*, Hookline von *Das Leben ist zu kurz*; Schlüsselbegriffe wie *ganz weit vorne*, *Weltklasse* und *sensationell* im Refrain von *Sensationell* (Abb. 5, 7, 9).

- **Pausen und Enjambements zur Textgliederung und zur Textausdeutung.** Ein erhebliches strukturierendes und semantisches Potenzial besitzt ein rhythmisches Element, das in der konventionellen Notation von Lyrics in Gedichtform gar nicht sichtbar wird: die Deklamationspause oder auch deren auffälliges Fehlen. Dass der Sprecher bzw. Sänger regelmäßig Pausen setzt, ergibt sich allein aus der Notwendigkeit, Atem zu holen. Sobald die Pausenlänge aber den Schwellenwert einer rhythmischen Deklamationseinheit (etwa einer Sechzehntel oder Achtel) überschreitet, können die Einschnitte eine gliedernde oder auch textausdeutende Funktion übernehmen. Oftmals finden sich gliedernde Zäsuren als Regelfall zwischen den einzelnen Textzeilen, die dadurch als solche deutlich markiert werden. Vor diesem Hintergrund kann dann das ausdrückliche Fehlen von Pausen – mit dem Effekt des Enjambements – besonderen Informationswert erhalten. Belege dafür wurden oben anhand des Lieds *Wenn sie tanzt* angeführt; ein analoges Beispiel findet sich im Song *Bleib wie du bist*: Als metaphorisch von den *letzten müden Scherze[n]* die Rede ist, die sich *vom Balkon stürzen* (Z. 4f.), wird dieser haltlose ‚Sturz‘ durch ein Enjambement sinnfällig gemacht (Abb. 6).

Solche Fälle mimetischer Veranschaulichungen des Gesagten durch die Deklamationsweise – die von der Mimesis eines alltagssprachlichen Redegestus zu unterscheiden sind – konnten oben ebenfalls im Lied *Wenn sie tanzt* nachgewiesen werden. Als weiteres Beispiel lässt sich eine Passage aus *Das Leben ist zu kurz* anführen, wo das angesprochene ‚Eingequetscht-Sein‘ mittels Rahmung durch zwei auffallende Pausen symbolisiert wird (Abb. 11).

6. Fazit und Ausblick

„Songwriting ist keine Wissenschaft“,²⁰ verrät der Texter der allermeisten Wise-Guys-Lieder, Daniel Dickopf, in einem lesenswerten Essay, welcher dem Songbook zum Album *Ganz weit vorne* beigegeben ist. Gleichwohl macht sich Dickopf in diesem Essay die Mühe, mit einiger Ausführlichkeit die Konstruktionsprinzipien und formalen Ansprüche zu erläutern, die ihn beim Verfassen seiner Lyrics leiten.²¹ Mit

²⁰ Daniel Dickopf, „Songwriting – Lieder komponieren und texten“. In: Wise Guys (Hg.), *Song Book zum Album Ganz weit vorne*. Köln 2002, S. 104-108, hier S. 104.

²¹ Vgl. dazu ausführlicher Odendahl, „Diese Ansprüche“ (wie Anm. 13).

der Tatsache, dass es diesen Essay und dieses Songbook gibt, mag es zusammenhängen, dass ich mich an dieser Stelle so ausgiebig mit Songs ausgerechnet der *Wise Guys* und dieses Albums befasst habe. Deutlich dürfte jedenfalls geworden sein, dass eine vertiefte Beschäftigung mit der metrisch-rhythmischen Faktur der Songtexte, wie sie nur in der Aufnahme hörbar wird, ein lohnendes Unterfangen darstellt. Die dazu notwendige akribische Verschriftung des Gehörten in einem taktgebundenen Raster ist eine zwar zeitaufwendige, aber unabdingbare Vorarbeit, um die strukturelle Funktion und semantische Aussagekraft des wechselnden Deklamationstempos – einschließlich ‚sprechender‘ Pausen – zutage zu bringen.

Die Auseinandersetzung mit der metrisch-rhythmischen Faktur der hier ausgewählten sechs Lieder des besagten Albums hat, knapp gebündelt, zu den folgenden Ergebnissen geführt:

- **Erstens** wurden wiederkehrende formale Muster der deklamatorischen Gestaltung erkennbar, deren Quelle eher in **Anforderungen klanglich-musikalischer Art** liegen dürfte als in genuin sprachlichen Erfordernissen. Dazu gehören die klangliche Markierung des Refrains durch einen ausweiteten Auftakt vor dem effektvollen Tutti-Einsatz, die Dehnung von Schlüsselbegriffen im Refrain zwecks klanglicher Emphase oder die unterschiedliche Behandlung der Zählzeit 1 entweder als effektvoller Onset einer Textzeile oder aber als deren Zielpunkt, wobei dann Versende, Reimwort und harmonisch markierte 1 wirkungsvoll zusammenfallen respektive sich synkopisch aneinander reiben.
- **Zweitens** konnte aber auch gezeigt werden, wie das wechselnde Deklamationstempo einen **alltagsnahen Sprachgestus**²² **widerspiegeln** kann: In Momenten größerer Emphase verlangsamt der Sprecher sein Tempo; imitiert er hingegen einen entspannten Plauderton, deklamiert er zügiger. Entsprechend kann er auch durch die Setzung oder durch das ausdrückliche Weglassen von Pausen nicht allein die Gliederung der Versstruktur hörbar machen oder auch wirkungsvolle Enjambements realisieren; in der Nachahmung einer alltäglichen Sprechweise kann er Einzelbeobachtungen voneinander absetzen oder größere syntaktische Einheiten unter einem Bogen zusammenfassen.
- **Drittens** schließlich finden sich in den Lyrics der *Wise Guys* Momente, wo das wechselnde Deklamationstempo oder die Pausenbehandlung weniger den Akt des Redens nachahmt, sondern **in mimetisch-ikonischer Entsprechung das Gesagte nachzeichnet**. So etwa im Song *Wenn sie tanzt, wo die Welt die Luft anhält*, indem eine Zeile lang geschwiegen wird, bevor dann die Textzeile gleichsam in Zeitlupe deklamiert wird.

²² Dickopf legt großen Wert darauf, dass seine Texte trotz der Künstlichkeit von Endreimen und metrischer Durchgliederung einen möglichst ‚natürlichen‘, alltagsnahen sprachlichen Tonfall aufweisen (vgl. Dickopf, „Songwriting“, wie Anm. 20, S. 105 ff.; vgl. auch Odendahl, „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung“, wie Anm. 13).

Das hier untersuchte Textkorpus ist von ausgesprochen übersichtlichem Umfang; Forschungsdesiderate sind da schnell formuliert. Zunächst erscheint die Untersuchung anderer deutschsprachiger Lyrics in größerer Anzahl und Breite geboten. Zu vermuten ist, dass sich einige Muster musikalisch-struktureller und sprachlich-deklamatorischer Art wiederfinden lassen, dass sich aber gerade auch im Bereich der metrisch-rhythmischen Gestaltung ausgesprochene Eigenheiten als Personal- oder Gattungsstil ausbilden. Eine entschiedene und überaus relevante Ausweitung des Untersuchungsfelds würde den großen Bereich englischsprachiger Lyrics betreffen: Wo finden sich sprach- und stilübergreifende deklamatorische Muster? Und welche Rolle spielen die Eigenheiten der gewählten Sprache? Hier tun sich umfangreiche Arbeitsfelder für eine intermedial informierte Analyse auf. Mag also Songwriting auch keine Wissenschaft sein: Sich wissenschaftlich mit Songtexten in ihrer intermedialen Dimension auseinanderzusetzen, erscheint auf jeden Fall ertragreich.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärtexte

Bob Dylan. *Blowing in the Wind*. In: Ders. *The Freewheelin' Bob Dylan*. Album. Columbia Records 1963.

Wise Guys. *Ganz weit vorne*. Album. Pavement Records 2001.

„wise guys“ (Songtexte). <http://www.wiseguys.de/index-169.html>; Abruf am 15.01.2020.

Literatur

Achermann, Eric. „Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 15-56.

Ammon, Frieder von / Petersdorff, Dirk von. „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 7-13.

Ammon, Frieder von / Petersdorff, Dirk von (Hgg.). *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 7-13.

Baßler, Moritz (2019): Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 131-146.

Dickopf, Daniel. „Songwriting – Lieder komponieren und texten“. In: Wise Guys (Hg.). *Song Book zum Album Ganz weit vorne*. Köln 2002, S. 104-108.

Erhart, Walter. „Krieg, Lyrics, *Living With War*. Über die Bedeutung rockmusikalischer Texte“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 57-78.

Odendahl, Johannes. „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung. Populäre Eingängigkeit als Ergebnis formaler Strenge in Liedtexten der Wise Guys“. In: Carlo Brune/Ines Theilen (Hgg.). „Wellenritt in riffreicher Zone“. *Gegenwartslyrik im Unterricht*. Trier 2019, S. 157-171.

Puhani, Andreas. „More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 79-92.

Rehfeldt, Martin. „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe. Zur Edition von Liedtexten“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 93-130.

Internetquelle

„Wise Guys“ (Homepage). <http://www.wiseguys.de/index-283.html>; Abruf am 15.01.2020.

Anhang: Abb. 1a-11

Abb. 1a

1		+		2		+		3		+		4		+	
(2 Takte Intro)															
Son-	nen-	bril-	le	auf	und	ab		ins		Ca-	fé,		wo	ich	die
schö-		nen	Frau'n			auf	der	Stra-		ße	seh',			dann	ein'
Sprung		mit-	ten-	rein		in	den	kal-		ten	Pool			und	ein'
Cai-		pi-	rin-		ha,			ziem-		lich		cool!			
Son-	nen-	milch		drauf	und	ab	zur	Lie-		ge-	wie-		se,		wo
ich	für	mich	und	Li-	sa	ei-	ne	Lie-		ge	lea-		se.		Wir
las-	sen	uns		geh'n		und	wir	las-	sen	uns	bra-		ten,		
al-	les	an-	d're	kann	'ne	Wei-	le	war-		ten.					

Abb. 1b

4		+		1		+		2		+		3		+		4		+	
(2 Takte Intro)																			
		Son-	nen-	bril-	le	auf	und	ab		ins		Ca-	fé,						
	wo	ich	die	schö-		nen	Frau'n		auf	der	Stra-		ße	seh',					
		dann	ein'	Sprung		mit-	ten-	rein		in	den	kal-		ten	Pool				
		und	ein'	Cai-		pi-	rin-		ha,			ziem-		lich		cool!			
				Son-	nen-	milch		drauf	und	ab	zur	Lie-		ge-	wie-		se,		
		wo	ich	für	mich	und	Li-	sa	ei-	ne	Lie-		ge	lea-		se.			
		Wir	las-	sen	uns		geh'n		und	wir	las-	sen	uns	bra-		ten,			
			al-	les	an-	d're	kann	'ne	Wei-	le	war-		ten.						

Abb. 3

		+		2 (4)		+		1 (3)		+	
(4 Takte Intro)											
		Auch	wenn's	mir	nichts			bringt:			
		Ich	seh'	sie	noch	um-	ringt				
von	all	den	Leu-	ten	in	dem	Schup-	pen.			
		Im	Schein-	wer-		fer-	licht				
	durch	den	Rauch	von	hun-	dert	Flup-	pen			5
			seh'	ich	ihr	Ge-	sicht,				
			wie	sie	sich	be-	wegt,				
		die	Ar-	me	an-	ge-	legt.				
		Sie	tanzt	nur		für	sich,				
			in-	t'res-	siert	sich	nich'				10
für	frem-	de	Bli-	cke	aus	der	Men-	ge,			
			schwebt		und	ge-	nießt				
	ih-	re	Frei-	heit	im	Ge-	drän-	ge			
	al-	les	um	sie	'rum	zer-	fließt,				
			völ-	lig	selbst-	ver-	ges-	sen,			15
		vom	Au-	gen-	blick	be-	ses-	sen...			
	Wenn	sie	tanzt,	wenn		sie	tanz-				
			t,	wenn		sie	ganz				
in	der	Mu-	sik	ver-		sinkt,					
in	dem	Mo-	ment	er-		trinkt					20
	und	ihr	gar	nich'		auf-	fällt,				
	dass	die	Welt		die	Luft					
	an-		hält.								
	Wenn	sie	tanzt,	wenn		sie	tanz-				25
			t,	wenn		sie	ganz				
in	der	Mu-	sik	ver-		sinkt,					
in	dem	Mo-	ment	er-		trinkt					
	und	ihr	gar	nich'		auf-	fällt,				
	dass	sie	al-	les	in	den	Schat-	ten	stellt.		30

Abb. 4

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1
			Ein	Traum		ist	e-	ben	nur	ein	Traum,	
			das	hab'	ich	jetzt	ka-	piert.				
				Das	mit	uns	bei-	den	letz-	te	Nacht	
				ist	lei-	der	nie	pas-	siert.			

Abb. 5

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+
			Bleib			so,						
			Wie		du	bist,						
				lass	ein-	fach	al-	les	ganz	ge-		
			nau-	so,	wie	es	ist.					
			So,	wie	du	bist,						
				Bleib	ein-	fach	so,	wie	du	bist.		

Abb. 6

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+
			(4 Takte Intro)									
				Es	ist	si-	cher	schon	halb	vier,		
					ein	lee-	rer	Kas-	ten	Bier,		
					ei-	ne	ab-	ge-	brann-	te	Ker-	ze,
					die	letz-	ten	mü-	den	Scher-	ze	
				stür-	zen	sich	vom	Bal-	kon,			
					doch	es	ist	schon	zu	früh,		
				noch	nach	Hau-	se	zu	geh'n.			

Abb. 7

+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+
[...]																		
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz		für		schlech-	te	Mu-	sik,						
zu	kurz		für	Be-	zie-	hungs-	stress	und	blö-	den	Psy-	cho-	krieg.					
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz	und	weil's	am	En-	de	meis-	tens	en-	det,				
	macht	es	we-	nig	Sinn,	wenn	man	die	Zeit	da-	vor	ver-	schwend-	det.				

Abb. 8

+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+
(4 Takte Intro)														
	Die	ster-	nen-	kla-	re,	kal-	te	Nacht						
	hat	Früh-	ling	ü-	bers	Land	ge-	bracht.						
			Die	Bäu-	me	wie-	gen	sich	in	sat-	tem	Grün.		
	In	son-	nen-	war-	mer,	rei-	ner	Luft						
	lässt	je-	ner	zau-	ber-	wei-	che	Duft						
			mit	sanf-	ter	Macht	die	Lie-	be	neu	er-	blüh'n.		

Abb. 9

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1		
[...]														
	Du	bist	ganz	weit	vor-	ne,	ab-	so-	lu-	te	Welt-	klas-	se,	
						und	wenn	ich	nich'	auf-	pas-	se,		
		ver-	lieb'	ich	mich			in	dich,	das	geht	manch-	mal	schnell,
								du	bist	sen-	sa-	tio-	nell!	
								du	bist	sen-	sa-	tio-	nell!	

Abb. 10

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	
[...]													
Dein	Lu-	xus	ist	die	heu-	te	sel-	te-	ne	Er-	schei-	nung	
						ei-	ner	ech-	ten	eig-	'nen	Mei-	nung
						die	nicht	im-	mer	ein-	fach	ist,	
				und	die	man	nicht	so	schnell	ver-	gisst,		
						die	ich	längst	nicht	im-	mer	tei-	le,
						a-	ber	im-	mer	hö-	ren	will.	
Wir	bei-	de	la-	gen	uns	in	die-	sen	lan-	gen	Jah-	ren	
						manch-	mal	hef-	tig	in	den	Haa-	ren,
						da-	rum	fall'n	die	lang-	sam	aus.	
						Hast	du	Zeit?	Ich	muss	hier	raus!	
						Die		Frau-	en	sind		kon-	stant
						wie	das	Wet-	ter	im	Ap-	ril.	

Abb. 11

+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+
[...]																		
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz,		und	man	hat	nie	die	Zeit,	die	man	gern	hät-	te.	
			Der	All-	tag		grinst		und	legt	dich	läs-	sig	an	die	Ket-	te.	
				Ein-	ge-		quetscht			zwi-	schen	Pflich-	ten	und	Ter-	mi-	nen,	
			das	Le-	ben	ist	'ne	Do-	se	Öl-	sar-	di-	nen.					

Von der Berliner Mauer nach Moskau und Lateinamerika

Wind of Change von den Scorpions auf Russisch und Spanisch

Christina Richter-Ibáñez

Abstract

Mit der Singleauskopplung von *Wind of Change* gelangten die Scorpions 1991 weltweit in die Charts, der Song ging als Hymne der Wende in die Geschichte ein. Doch verhalfen ihm nicht nur die politischen Umstände zu großer Popularität, sondern auch die handwerklich solide Komposition. Interessanterweise nahmen die Scorpions nicht nur eine englische Fassung aus der Feder des Sängers Klaus Meine auf, sondern auch eine spanische sowie eine russische. Der Beitrag geht den Gründen für die mehrfache Übersetzung nach, untersucht, inwieweit sich die Fassungen unterscheiden, was der Sprachwechsel musikalisch bewirkt und ob eine Orientierung an wechselnden Publika erkennbar ist. Sowohl musikalische als auch sprachliche sowie kulturelle Aspekte werden dabei Teil der Analyse, denn wenn gleich das musikalische Material weitgehend konstant bleibt, muss Sprache neu artikuliert werden.

Ausgehend von dem Beispiel *Wind of Change* stehen grundsätzliche Fragen nach Übersetzungs- und Inszenierungsstrategien beim Wechsel von einem Sprachraum in einen anderen – und damit einhergehend in einen anderen kulturellen Kontext und Wirtschaftsraum – im Mittelpunkt der Überlegungen. Im Gegensatz zu bisherigen Forschungen zur Übersetzung von populärer Musik, die oft einseitig nach der gelungenen poetischen Entsprechung und Rhythmik fragen, wird hier vor allem der Klang der Produkte untersucht.¹

1. Einleitung

Die Band Scorpions hat mit *Wind of Change* einen Jahrhundertssong veröffentlicht, der im „Soundtrack der Zeitgeschichte“ für den Mauerfall steht.² Obwohl er erst im November 1990 veröffentlicht wurde, haben der Auftritt der Band in Roger Waters Liveshow *The Wall* auf dem Potsdamer Platz am 21. Juli 1990 sowie das spätere Musikvideo, das unter Einbezug dokumentarischer Aufnahmen vom Bau und Fall der Mauer, von Stellvertreterkriegen weltweit, Katastrophen und – abschließend hoffnungsvoller – von friedlichen Revolutionen erzählt, zur Assoziation

¹ Dieser Text entstand im Rahmen des Forschungsprojekts „Songs in Translation: Übersetzungen von an Sprache gebundener Musik. Kulturelle Kontexte und digitale Analyse“, Universität Tübingen, April 2018 bis März 2023, gefördert vom Margarete von Wrangell-Programm des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg: <https://uni-tuebingen.de/de/182176>; Abruf am 13.10.2023. Ich danke Daniil Mchedlidze und Tim Reichert, die als Hilfskräfte bei der Beschaffung russischer Quellen und deren Transkription behilflich waren.

² *Museumsmagazin* 2/2020, hg. von Haus der Geschichte Bonn 2020, S. 9 (= https://www.hdg.de/fileadmin/bilder/12-Museumsmagazin/Museumsmagazin_2-2020.pdf; Abruf am 27.12.2021).

mit den Ereignissen im November 1989 beigetragen.³ Die Verbindung des Liedes mit den politischen Ereignissen und dem Zusammenbruch des Ostblocks hat dazu geführt, dass die Geschichte über die Entstehung von Text und Musik aus der Hand des Scorpions-Sängers Klaus Meine immer wieder neu erzählt und dabei mythisch aufgeladen wird.⁴ Einmalig ist im Repertoire der Band die mehrsprachige Produktion von *Wind of Change* auf Englisch, Russisch und Spanisch, die bisher allerdings kaum analytisch aufgegriffen wurde, obwohl gerade die spanische Fassung große Verbreitung erfuhr. Heutzutage sind in YouTube zum Beispiel zahlreiche spanischsprachige Amateurcover aufzufinden, die ihren Ursprung in der von den Scorpions selbst veröffentlichten Fassung von 1991 haben. Sie findet offenbar noch nach 30 Jahren Nachahmer*innen, rührt an und inspiriert.⁵

Dass Interpret*innen populärer Musik Lieder in mehreren Sprachen veröffentlichten, geschah spätestens seit der Einführung der Mehrspurtechnik öfter, indem einfach eine neue Gesangspur über die bereits aufgenommenen Instrumente gelegt wurde. Interpret*innen wie The Police oder Suzanne Vega sangen neben den englischen auch spanische Fassungen ihrer großen Erfolge ein, und dies bei inhaltlich sehr unterschiedlichen Titeln wie *De Do Do Do, De Da Da Da* (1980) bzw. *Luka* (1987).⁶ Die Scorpions veröffentlichten allerdings während ihrer langen Karriere mit Ausnahme von *Wind of Change* ausschließlich auf Englisch. Der vorliegende Text geht daher der Frage nach, warum die Band hier gleich zwei weitere Sprachfassungen produzierte, wer die Übersetzungen anregte und realisierte und wie Klaus Meine die Herausforderung bewältigte, seinen Song in ihm fremden Sprachen zu artikulieren. Anhand eines Vergleichs wird gezeigt, dass Verständlichkeit und vokaler Ausdruck sich je nach Sprache unterscheiden und die Fassungen daher als unterschiedlich gelungen angesehen werden müssen.

Lyrics können Wort-für-Wort, sinngemäß oder den Inhalt verändernd übertragen werden, es kommt zu Kürzungen oder Erweiterungen. Gerade in der Musik ist auch nach dem Klang der Stimme, metrisch-rhythmischen Verschiebungen, der Beibehaltung der *hookline* und Veränderungen des Arrangements zu fragen. Peter Low hat unter dem Titel *Pentathlon Principle* als die fünf wichtigsten Aspekte bei der Liedübersetzung Sangbarkeit, Sinn, Natürlichkeit, Rhythmus und Reim be-

³ Vgl. Matthias Tischer, „Wind of Change (The Scorpions)“. In: Michael Fischer/Fernand Hörner/Christofer Jost (Hgg.), *Songlexikon. Encyclopedia of Songs* 12/2011 [revised 10/2013]. (=http://www.songlexikon.de/songs/windofchange; Abruf am 07.02.2019).

⁴ Neuerdings greift ein Podcast Spekulationen darüber auf, die CIA habe bei der Komposition nachgeholfen, liefert aber keine Beweise. Podcast von Patrick Radden Keefe in elf Folgen April bis Juli 2020 (=https://crooked.com/podcast-series/wind-of-change/#all-episodes; Abruf am 27.12.2021).

⁵ Scorpions, *Incluye la version en español de „Viento De Cambio“*. LP, 45 rpm, PolyGram Argentina 1991. Amateurvideos von „Mistermelodia“, 15.06.2021 (=https://www.youtube.com/watch?v=XScRLGnPu3c; Abruf am 27.12.2021), El Grito de Bastian und Mónica Pérez, 06.08.2014 (=https://www.youtube.com/watch?v=tx291ogYdql; Abruf am 27.12.2021). Dela López bezeichnet das Lied als sehr inspirierend: „una canción muy inspiradora“ (=https://www.youtube.com/watch?v=ru2KGhlazho; Abruf am 27.12.2021).

⁶ The Police, *De Do Do Do, De Da Da Da*. Vinyl Single 45 rpm, A&M Records Venezuela 1980; als Autor des spanischen Textes ist Ele Juárez genannt; Suzanne Vega, *Luka*. Vinyl Single 45 rpm, A&M Records Spanien 1987.

nannt. Sangbarkeit, das heißt, Beachtung von Betonungen, Verteilung von Vokalen und Erhalt der leichten Verständlichkeit, sowie Natürlichkeit, die ebenfalls auf die Verständlichkeit zielt, seien dabei immer zu beachten.⁷ Die Art der Übersetzung ist noch interessanter, wenn in mehr als eine andere Sprache übersetzt wird und die Sprachen nicht eng verwandt sind. Englisch, Russisch und Spanisch gehören zwar zur Sprachfamilie des Indo-Europäischen, doch sind sie verschiedenen Zweigen, nämlich dem Germanischen, dem Slawischen und dem Romanischen zugeordnet. Nicht nur die Übersetzung, sondern auch die Artikulation des übersetzten Textes im Gesang erfordert Kenntnisse der Interpret*innen und verändert das Produkt klanglich. In der Übersetzungstheorie ist unumstritten, dass in der Übersetzung etwas vom Original verloren geht, doch meist auch etwas gewonnen oder hinzugefügt wird. Inhalt, Form und (klangliche) Substanz werden durch die Übersetzer*innen und Interpret*innen abgewogen, Verluste in Kauf genommen sowie Ziele im neuen Produkt bedacht. Übersetzen ist laut Umberto Eco darum ein Verhandeln, „ein Prozeß, bei dem man, um etwas zu erreichen, auf etwas anderes verzichtet“.⁸ Das Produkt wird von einem neuen Publikum in einem anderen Kontext gehört und muss dort Bedeutung erlangen. Obwohl im Falle von *Wind of Change* die übersetzten Versionen erst einige Monate nach dem englischsprachigen Erfolg veröffentlicht wurden, ist deren Rezeption zusätzlich mit dem historischen Entstehungskontext des ursprünglichen Songs eng verbunden, der darum hier in einem ersten Abschnitt zusammengefasst wird.

2. *Wind of Change*: Historischer Kontext und globaler Erfolg

Die Scorpions bereisten 1988 erstmals die Sowjetunion, ihr Aufenthalt, die Begegnung mit den Menschen und ihr Konzert in Leningrad wurden gefilmt und dokumentiert.⁹ Sie trafen nicht nur auf russische Rock-Fans, die ihre Musik von Kassette zu Kassette überspielten und lange Reisen auf sich nahmen, um die Band zu erleben, sondern sie erlebten auch die Veränderungen durch die Perestroika und tauschten sich mit der Rockgruppe Gorky Park aus. Bereits bei den ersten Begegnungen lernten die Bandmitglieder einige russische Worte und integrierten diese in ihre Performance. Ein Jahr später waren anlässlich der *Moscow Peace Festival*-Konzerte am 12. und 13. August 1989 im Moskauer Olympia-Stadion insgesamt 200.000 Zuschauer*innen anwesend. Klaus Meine, der Sänger der Band, berichtete mehrfach in Interviews, hier sei die Idee zu *Wind of Change* entstanden. Inspiriert wurde er von der herzlichen Aufnahme der sowjetischen Zuhörer*innen und der Tatsache, dass an einem Ort viele Musiker*innen aus aller Welt versammelt waren: von amerikanischen Rockbands bis zum Orchester der Roten Armee.

⁷ Vgl. Peter Low, „Singable translations of songs“. In: *Perspectives. Studies in Translatology* 11, 2003, 87-103. Reim spielt in *Wind of Change* keine Rolle.

⁸ Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Übers. von Burkhardt Kroeber. 2. Aufl., München 2010 [orig.: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003], S. 20.

⁹ Scorpions, *To Russia with Love and Other Savage Amusements*. VHS, Emi 1988.

Ein Foto, auf dem er mit Uniformierten im Moskauer Stadion abgebildet ist, kommentierte Meine daher:

Auf dem Festival in Moskau stand die Security auch vor der Bühne. Das war sozusagen die halbe Rote Armee. So sah es jedenfalls von oben aus. Als wir gespielt haben, warfen sie aber ihre Mützen in die Luft und wurden eins mit dem Publikum. Da gab es so ein Verbrüderungs-Feeling mit den Fans. Eine gemeinsame Euphorie, die das Festival getragen hat.¹⁰

Obwohl es üblicherweise heißt, dass Meine *Wind of Change* im August/September 1989 entwarf, wurde der Song erst ein Jahr später auf dem von den Scorpions selbst produzierten Album *Crazy World* am 6. November 1990 veröffentlicht.¹¹ Die Single erreichte zwischen Februar und April 1991 in Europa mehrere Top 1-Platzierungen.¹² Die *Crazy World Tour* führte die Scorpions 1990/91 quer durch Europa und Nordamerika. In Verbindung mit dem Musikvideo in der Regie von Wayne Isham, das die historischen Ereignisse und insbesondere die friedlichen Revolutionen der Jahre zusammenfasste, gewann *Wind of Change* an Popularität und wurde vor dem Hintergrund der Wiedervereinigung Deutschlands, dem Zusammenbruch des Ostblocks und der Auflösung der UdSSR 1991 nachträglich zur Hymne der Wende. Das Musikvideo vermittelt die damalige Sehnsucht nach Wandel und Frieden und ist ein historisches Dokument.¹³

Laut Meine gab die Reise in die UdSSR 1989, bei der *Wind of Change* geschrieben wurde, der Kreativität und Popularität der Band einen neuen Impuls: Ohne den Song wäre die Rockband, die damals schon 25 Jahre im Geschäft war, wie viele andere, womöglich bald vergessen worden. Eingeschrieben ist der Erfolg auch in die zunehmend transnationalen Tendenzen in der europäischen populären Musik, die Dave Laing 1992 in *Popular Music* beschrieben hat: Der Plattenmarkt vergrößerte sich damals nach Osteuropa hin, einzelne der dortigen Interpret*innen verzeichneten internationale Erfolge auch auf dem englischsprachigen Markt und andere wie Julio Iglesias oder Mecano experimentierten mit Übersetzungen.¹⁴ Während die russische Übersetzung von *Wind of Change* im Kontext der Erfahrungen der Scorpions in der Sowjetunion zu verorten ist und kaum Vorbilder hat, kann die spanischsprachige Fassung mit bereits bestehenden Gepflogenheiten der Musikindustrie und zunehmend multinationalen Produktions- und Vermarktungsbetrieben erklärt werden.

¹⁰ Klaus Meine, Kommentar zu Foto 16 in der Spiegel-Fotostrecke „Die Kinderstube der Skorpione“. <http://www.spiegel.de/fotostrecke/privatfotos-des-scorpions-saengers-klaus-meine-fotostrecke-110570-16.html>; Abruf am 07.02.2019.

¹¹ Scorpions, *Crazy World*. CD, Mercury 1990. Vgl. Tischer, „Wind of Change (The Scorpions)“ (wie Anm. 3).

¹² Scorpions, *Wind of Change*. Vinyl Single 45 rpm, Mercury 1990.

¹³ Das Musikvideo ist enthalten auf Scorpions, *Crazy World Tour Live... Berlin 1991*. VHS, PolyGram Records 1991.

¹⁴ Vgl. Dave Laing, „Sadness, Scorpions and single markets: National and transnational trends in European popular music“. In: *Popular music* 11, 1992, 127-140, hier S. 127 u. 139.

3. Übersetzungen ins Russische und Spanische

1991 kam die Single *Ветер Перемен* in den Handel, die den Song auf Englisch, Spanisch und Russisch enthielt.¹⁵ Sowohl die russische als auch die spanische Fassung wurden von Meine selbst gesungen. Im gleichen Jahr 1991 kam in Argentinien eine Vinyl Maxi Single heraus, die *Wind of Change* auf Spanisch sowie drei andere Scorpions-Songs auf Englisch fasste, wobei deren Titel auf dem Cover ins Spanische übersetzt wurden.¹⁶ Am 3. Dezember 1991 erschien eine japanische CD mit dem Titel *Wind of Change*, die sowohl Studioproduktionen als auch Livemitschnitte enthielt und eine russische Version des Titelsongs brachte.¹⁷ Diese Übersetzungen scheinen für die weitere Popularität des Songs weltweit von einiger Bedeutung zu sein – die Scorpions schafften es damit bis in den Kreml, wo sie im Dezember 1991 mit Michael Gorbatschow zusammentrafen und einen Teil ihrer Tantiemen spendeten.¹⁸ Ein Foto, das die Scorpions mit Gorbatschow zeigt, kommentierte Meine:

Das war am 14. Dezember 1991 im Kreml. Ich finde, näher kann man den Atem der Geschichte nicht spüren. Wenige Tage vor dem Ende der Sowjetunion, bevor die rote Flagge auf dem Kreml eingeholt wurde, hat uns Gorbatschow empfangen. Wir haben eine Stunde mit ihm im Kreml gegessen, und er hat von Glasnost und Perestroika philosophiert. [...] 1991 war „Wind Of Change“ bereits ein Welterfolg. Für eine Charity-Aktion haben wir den Song noch einmal mit russischen Lyrics aufgenommen. Auch um die Inspiration, die ja aus Russland kam, in das Land zurückzutragen, etwas zurückzugeben. Das hat ihm, glaube ich, gefallen.¹⁹

Eine Charity-Aktion veranlasste demnach die russische Übersetzung. Der Scorpions-Gitarrist Rudolf Schenker sagte in einem Interview, er habe die Übersetzung angeregt.²⁰ In russischen Medien kann man zudem lesen, der Musiker Stas Namin sei ein Freund der Gruppe gewesen und habe bei der Einspielung geholfen. So heißt es im russischen *Rolling Stone* 2008, Namins erstes unabhängiges Produktionszentrum im Gorky-Park sei für die Scorpions zu einem Symbol der Perestroika geworden und erscheine darum bewusst in den ersten *verses*²¹ von *Wind of Change*. Im Gorky-Park lernten die Scorpions russische Rockbands kennen, spielten mit ihnen Jam-Sessions. Stas Namin habe in einem US-amerikanischen Studio

¹⁵ Scorpions, *Ветер Перемен*. CD, Mercury 1991.

¹⁶ Scorpions, *Incluye la version en español de „Viento De Cambio“*. LP, 45 rpm, PolyGram Argentina 1991.

¹⁷ Scorpions, *Wind of Change*. CD, Mercury 1991.

¹⁸ Vgl. Anton Bregestovski, „Rock group meet Gorbachev“. In: *upi*, 15.12.1991 (=https://www.upi.com/Archives/1991/12/15/Rock-group-meet-Gorbachev/8712692773200/; Abruf am 07.02.2019).

¹⁹ Klaus Meine, Kommentar zu Foto 17 in der Spiegel-Fotostrecke (wie Anm. 10).

²⁰ Vgl. Rudolf Schenker im Interview mit Richard Bienstock, „Scorpions’ ‘Wind of Change’: The Oral History of 1990’s Epic Power Ballad“. In: *Rolling Stone*, 02.09.2015 (=https://www.rollingstone.com/music/music-news/scorpions-wind-of-change-the-oral-history-of-1990s-epic-power-ballad-63069/; Abruf am 07.02.2019).

²¹ Der hier verwendete Terminus engl. *verse* entspricht dt. *Strophe*.

auf Wunsch der Musiker mit dem ins Russische übersetzten Text des Liedes eine Demostimme aufgenommen, damit Meine die korrekte Aussprache der Worte nachahmen konnte.²² Infolgedessen sang Meine also auf Russisch, aber es blieb in der aufgenommenen Fassung schwierig, den russischen Text zu verstehen. So meint ein User auf YouTube zur russischen Version, Meine setze die Akzente an der falschen Stelle, so dass es nicht wie Russisch, sondern eher wie eine Mischung aus slawischen Sprachen klinge.²³ Der Sänger selbst ging kritisch mit seiner Aussprache um und meinte rückblickend: „Wie gut es mir gelungen ist, russisch zu singen, das will ich mal dahingestellt sein lassen [...]. Gorbatschow, seiner Frau Raissa und der Tochter Irina hat es aber offenbar ganz gut gefallen.“²⁴ Namin hat also vermutlich eine Übungsfassung hergestellt, die Übersetzung selbst sei laut Klaus Meine jedoch von einem englischen Übersetzungsbüro gemacht worden, die Idee war offenbar von der Band selbst.²⁵

Dagegen ist die spanische Übersetzung laut Meine nicht von der Band, sondern von deren Label veranlasst worden: „With a lot of those hits that make it big and go around the world, the record companies want you to come up with a Spanish version.“²⁶ Ein bekanntes früheres Beispiel für dieses Vorgehen ist – neben den eingangs erwähnten Titeln von The Police und Suzanne Vega – Stings dreisprachiges *Fragile* (Englisch, Spanisch, Portugiesisch) von 1988, das sich inhaltlich auf Lateinamerika bezieht und damit die Dreisprachigkeit a priori begründet.²⁷ Diese Titel erschienen alle bei dem Label A&M Records, das 1989 von PolyGram

²² „Как Стас Намин помог группе *Scorpions*“. In: Russische Ausgabe des *Rolling Stone* 7/49, 2008, 9: „Во время записи песни я был в США по своим делам. Мне позвонили *Scorpions* и попросили сочинить русский текст к *Wind of Change* – для саписи русскоязычного варианта специально для СССР. Они арендовали на ночь очень дорогую студию и прислали мне фонограмму. Я записал демо-вокал, чтобы Клаус Майне скопировал правильное произношение слов. В результате они так и спели по-русски, но понять русский текст можно было с трудом.“

²³ „Клаус просто ударения ставит не там, где надо, поэтому кажется, что это не русский. На самом деле он пытается петь на русском. Но выглядит, как смесь славянских языков.“ Nutzer „f1managers.worldracing.info“ ca. 2016 (=https://www.youtube.com/watch?v=UPQge1FkqeU&lc=Uggiz5AQwHGGu3ngCoAEC; Abruf am 25.2.2021).

²⁴ Meine im Interview mit Ulrich Krökel, „Vor 20 Jahren: Die ‚Scorpions‘ in der Sowjetunion: ‚Durch Moskau wehte der Wind des Wandels‘“. In: *shz*, 07.08.2009 (=https://www.shz.de/regional/schleswig-holstein/panorama/durch-moskau-wehte-der-wind-des-wandels-id657496.html; Abruf am 07.02.2019).

²⁵ E-Mail-Auskunft von Klaus Meine über Jens C. Schneider an die Verfasserin, 30.1.2019: „Bei der Russischen Version kam die Initiative von der Band (ein Russisches Label gab es nicht), um von der Inspiration, die aus Russland kam (Leningrad 1988 / Moscow Music Peace Festival / 1989), wieder etwas an die Fans zurückzugeben. Die Übersetzung wurde von der Berlitz School in England gemacht.“

²⁶ Meine in Bienstock, „Scorpions‘ *‘Wind of Change‘*“ (wie Anm. 20). E-Mail-Auskunft von Klaus Meine über Jens C. Schneider an die Verfasserin, 30.1.2019: „Bei dem weltweiten Erfolg eines Songs kommt die Initiative, eine Spanische Version (Single) zu veröffentlichen, in der Regel vom Label des Künstlers, da der Spanisch sprechende Anteil der Weltbevölkerung entsprechend groß ist.“

²⁷ Sting, *Fragilidad*. Vinyl Single 45 rpm, A&M Records Spanien 1988.

erworben wurde.²⁸ Neben der spanischen Fassung von *Wind of Change* produzierte PolyGram in den 1990er Jahren Interpret*innen wie Bryan Adams oder Bon Jovi auf Spanisch und brachte 1995 sogar eine eigene Compilation *Stars In Spanish* heraus.²⁹

Bei *Wind of Change* entstanden die russische und die spanische Version erst mit etwas Abstand zur englischen Fassung und sind durch unterschiedliche professionelle Ansprüche gekennzeichnet: Während die russischsprachige Version nur Wohltätigkeitszwecken diene und gegenüber dem Original stark gekürzt wurde, sollte die spanischsprachige Einspielung die Scorpions auf dem wachsenden lateinamerikanischen Markt platzieren und erfuhr dafür einige inhaltliche Ergänzungen und klangliche Veränderungen, wie die folgende Analyse zeigt.

4. Versionenvergleich: Form, Lyrics und vokaler Ausdruck

Matthias Tischer attestierte der Powerballade *Wind of Change* eine „ausgewogene Form [...] mit makellos geführten melodischen Spannungsbögen auf einen überaus sangbaren Text“.³⁰ Die gepiffenen Soli seien besonders markant, russische Worte im englischen Text verliehen etwas Exotik. Ralf von Appen hat die Albumfassung von *Wind of Change* auf dem Album *Crazy World* strukturell genauer untersucht. Dabei kam er zu dem Ergebnis, dass der Song klug konzipiert ist: Der erste Teil sei *verse*-basiert, der Chorus werde lange hinausgezögert, der zweite Teil lebe von Wiederholungen des Chorus. Dabei weise der Text die Schlüsselworte *the Wind of Change* mehrmals, aber unregelmäßig am *verse*- oder Chorusende auf, die Bridge beginnt dann mit diesen Worten. Dies alles trage, wie auch die Wiederholung des ersten Strophenteils am Ende der dritten Strophe, zum Memorieren bei.³¹

Der englischen Album-Version werden hier die übersetzten Fassungen auf der Single *Ветер Перемён* gegenübergestellt (s. Tabelle im Anhang):³² Die russische Übersetzung basiert lediglich auf der gekürzten englischen Radiofassung mit 3 Minuten und 42 Sekunden. Es fehlen die Bridge mit Gitarrensolo und der abschließende Chorus. Vielleicht erschien die Kurzfassung für eine Charity-Aktion und in Anbetracht der Schwierigkeiten, die Meine mit der russischen Aussprache hatte, Herausforderung genug. Textlich wird die Wiederholung der *hookline* noch verstärkt, da im Chorus statt der englischen Worte *with you and me* die russischen *Ветер Перемён* für *Wind of Change* gesetzt werden. Insgesamt bleibt diese

²⁸ Vgl. Gerben Bakker, „The Making of a Music Multinational: PolyGram’s International Businesses, 1945-1998“. In: *The Business History Review* 80, 2006, 81-123, hier S. 108.

²⁹ *Stars In Spanish*. CD, PolyGram US 1995.

³⁰ Tischer, „Wind of Change (The Scorpions)“ (wie Anm. 3).

³¹ Vgl. Ralf von Appen, „A re-encounter with the Scorpions’ ‘Wind of change’: Why I couldn’t stand it then – What I learn from analysing it now“. In: Michael Ahlers/Christoph Jacke (Hgg.), *Perspectives on German popular music*. London/New York 2017, S. 88-93.

³² Scorpions, *Ветер Перемён*. CD, Mercury 1991. Die englischen Album- und Singleversionen unterscheiden sich klanglich, denn die Single ist etwas leiser abgemischt. Zudem enthält die Single nur die gekürzte Radiofassung mit 3:42. In den Vergleich wird nur die Albumfassung einbezogen.

Fassung zu nah an einer Wort-für-Wort-Übersetzung, die sich wenig an den neuen Sprachraum anpasst und nicht besonders sanglich erscheint. Dass Meine das Russische falsch betont, hängt unter anderem damit zusammen, dass die Übersetzung gar nicht zu den Schwerpunkten der Melodie passt.

Die spanische Fassung auf der genannten CD orientiert sich dagegen an der längeren Albumversion von *Crazy World* mit 5 Minuten und 10 Sekunden inkl. Bridge, Solo und abschließendem Chorus, ist am Ende jedoch 1,5 Sekunden schneller. Die Instrumentalstimmen, insbesondere auch das Gitarrensolo sind vollkommen identisch mit der englischsprachigen Fassung. Der Textaufbau ist weniger wiederholend, da die Worte *vientos nuevos* („neue Winde“) nur am Ende der *verses* auftreten, im Chorus jedoch durch *los cambios que vendrán* („die Veränderungen, die kommen werden“) bzw. *a la humanidad* („die Menschheit“) ersetzt werden. Hier wird die Eingängigkeit zwar reduziert, aber Bedeutung hinzugefügt und Sinn erweitert. Durch die Benutzung des Futurs im Spanischen weist der Text noch stärker in die Zukunft: Die Kinder werden vom Morgen und von den Veränderungen träumen, und diese Träume werden die Menschheit verändern. Das ist eine Aussage mit größeren Visionen als diejenige im Englischen und Russischen, nach der die Kinder der Zukunft zwar ihre Träume teilen und sich „wegträumen“, aber die Auswirkungen dessen weniger klar benannt werden.³³

Die Bridge weist im Spanischen dann nur das Wort *viento* („Wind“) auf, nicht *vientos nuevos*, so dass erneut die Wiederholung verringert wird. Dieser Wind lässt in der spanischsprachigen Bridge gleich zu Beginn die Freiheitsglocke klingen, während er dies im Englischen erst in der zweiten Zeile tut. Verloren geht die auf die Geschichte bzw. die Zeit hinweisende erste englische Phrase *The wind of change blows straight into the face of time / Like a stormwind*. Der spanische Ersatz in der zweiten Zeile *Ya no hay tiempo que perder hay que girar hacia la paz* („Es gilt, keine Zeit zu verlieren und sich dem Frieden zuzuwenden“) ist eine deutlichere Ansprache, die wiederum mit der im Chorus angedeuteten und zu gestaltenden Zukunft verknüpft ist. Die politischen Veränderungen im Ostblock betrafen zu der Zeit die gesamte Menschheit, vor allem auch in Südamerika, wo zum Beispiel Diktaturen wie in Chile endeten und die Sehnsucht nach friedlicher Veränderung empfunden wurde.

Obwohl der Sänger Meine weder Englisch noch Spanisch oder Russisch akzentfrei beherrschte, sang er alle Fassungen selbst ein. Die Aufnahmen sind unterschiedlich abgemischt. Sie weisen in der Art der Produktion viele Parallelen auf. Die Instrumentalspuren entsprechen sich vollkommen, auch das Pfeifen ist identisch, der Gesang wurde darüber neu aufgenommen. Meines typisch nasale und raue Stimmgebung beschreibt von Appen anhand der englischen Aufnahme:

Meine's characteristically nasal and slightly raspy voice seems to be moved by the events he is singing about, but not in a triumphant or boastful way. On this recording, he offers a calm, sensitive, and peaceful voice with nothing

³³ Appen, „A re-encounter with the Scorpions' 'Wind of change'“ (wie Anm. 31), S. 92, bemerkt, dass der englische Text nichts erzählt, sondern durch Metaphern eine positive Atmosphäre der Hoffnung schafft.

of the aggressiveness and piercingly high range he is able to produce. He sings rather quietly but is positioned loudly in the centre of the mix. The impression of peacefulness is supported by his controlled vibrato, an exuberant use of ambience and delay, and soft overdubbed vocals that double ('like brothers') or echo ('dream away') Meine's words at a few selected spots. His gentle whistling, the smooth, attack-less synth pads that sound choir-like, and the sweetly strummed stereo acoustic guitars further enhance this atmosphere.³⁴

Meine behält diesen Stil größtenteils auch in den Übersetzungen bei: Das kontrollierte Vibrato bleibt, überall ist der Gesang ruhig, aber im Gesamtklang zentral hervorgehoben. Die Hauptstimme wird mit weiteren Vokalspuren überlagert oder erhält ein Echo. Beachtenswert ist der Grad an Rauheit und Hauch, der in allen Fassungen stark wahrnehmbar ist, gerade zu Beginn des ersten und zweiten *verse*.

Stärkere klangliche Abweichungen ergeben sich im zweiten Chorus, in dem durch Overdubbing Meine mindestens zweistimmig und teils mit zusätzlich überlagerndem Echo von ihm selbst oder anderen zu hören ist. In der russischsprachigen Version ist die zweite Stimme jedoch viel mehr im Hintergrund, auch die erste Stimme ist nicht ganz so prägnant in der Mitte des Mix wie im Original. Im Spanischen dagegen scheint die zweite Stimme fast der ersten ebenbürtig zu sein, beide Stimmen und der zusätzliche Echoeffekt sind hier sehr gleichberechtigt zu hören und zu unterscheiden.

Im Spektrogramm (Abb.) ist zu erkennen, dass durch viele Vokale /a/ und /o/ der spanischen Sprache eher die unteren Teiltöne hervorgehoben werden, was einen wärmeren Sound erzeugt. Diese Vokale eignen sich ebenfalls besonders für das regelmäßige Vibrato, das in erster wie zweiter Stimme prägnant ist. Die ausgeprägte und hervorgehobene Mehrstimmigkeit erinnert an chorischen Gesang in der populären Musik Südamerikas.

³⁴ Appen, „A re-encounter with the Scorpions' 'Wind of change'“ (wie Anm. 31), S. 93.

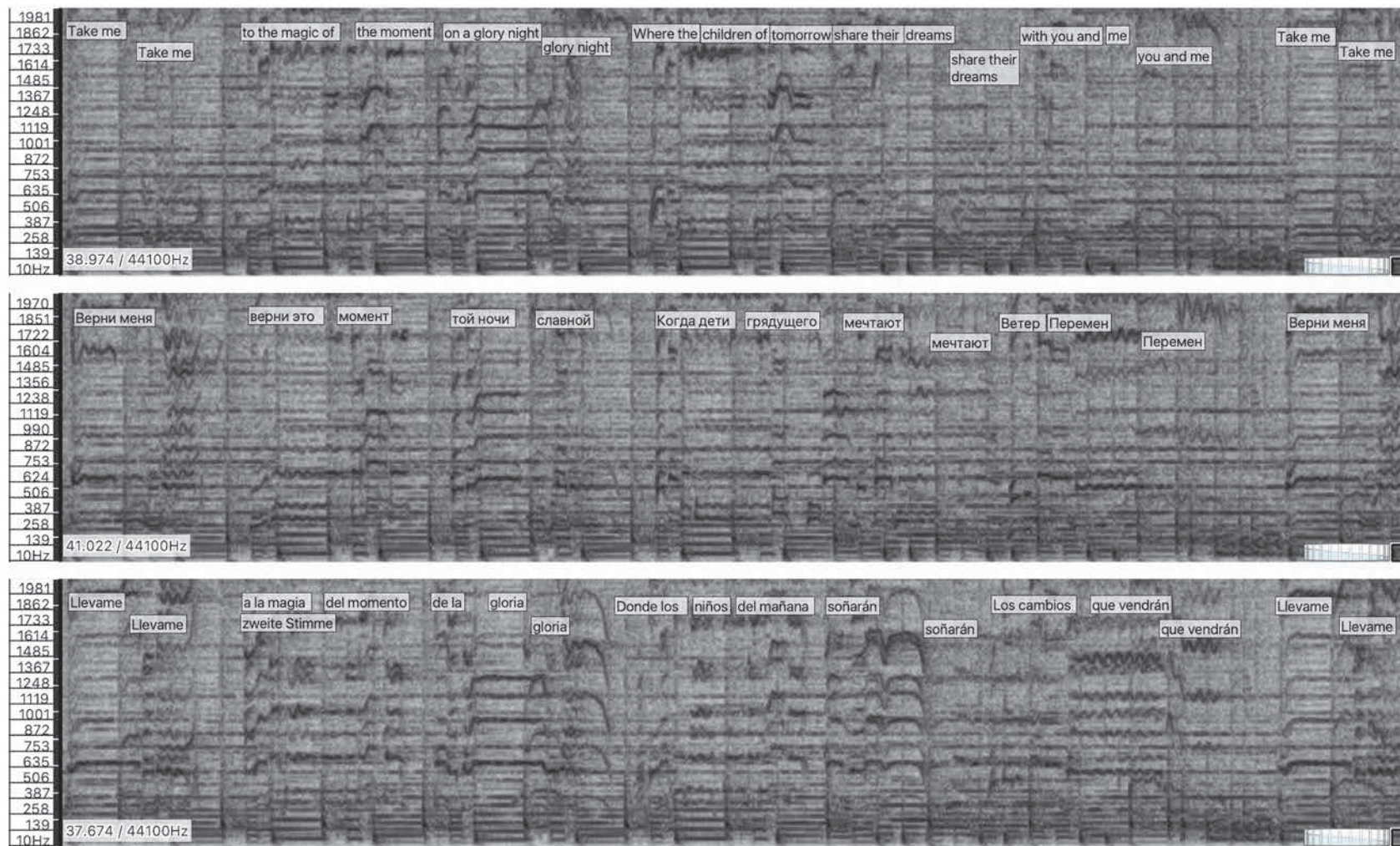


Abb.: Englisch-, russisch- und spanischsprachiger Chorus 2 (ca. 2:35-3:15), Ausschnitt aus den Spektrogrammen 10-1900 Hz

5. Gelungene Übersetzung?

Insgesamt arbeitet Klaus Meine im Englischen sehr ähnlich mit seiner Stimme wie im Russischen und Spanischen, was eine gewisse Authentizität vermittelt und den Sänger wiedererkennbar macht: Charakteristika wie Rauheit und Vibrato blieben in der Neuaufnahme erhalten, doch sie gingen zu Lasten der Verständlichkeit und richtigen Betonung besonders im Russischen. Man könnte zudem den anonymen Übersetzer*innen vorwerfen, die wichtigsten der Low'schen Kategorien, nämlich die der Sangbarkeit und Natürlichkeit, bei der Übertragung ins Russische nicht beachtet zu haben. Durch die Auslassung von Bridge und Solo wurde die Form verändert und der Song eines wichtigen Merkmals beraubt. Diese Kürzungen wurden nicht durch andere Ergänzungen ausgeglichen. Möglicherweise ist der unzureichenden russischen Übersetzung und der Kürzung zuzuschreiben, dass sich diese Fassung nicht längerfristig durchsetzen konnte. Russischsprachige Scorpions-Fans haben sich in der Folge an weiteren Übersetzungen versucht, die jedoch meist nicht auf Sangbarkeit angelegt sind, aber im Internet Verbreitung fanden.

Die spanischsprachige Version bleibt dagegen formal nah an der englischen Albumfassung, weitet durch die veränderten Lyrics die Bedeutung und spricht die spanischsprachigen Zuhörenden in einer gesellschaftlichen Umbruchssituation sogar etwas konkreter an, als es das englische Original tat. Die Betonung der Mehrstimmigkeit, erzeugt durch Overdubbing und einen veränderten Mix, resultiert in einem verwandelten Gesamtklang insbesondere im zweiten Chorus. Obwohl die Instrumentalspuren keine Umgestaltung erfuhren, entstand ein klanglich verändertes Produkt. Meines Artikulation der spanischen Sprache ist gut verständlich, wenngleich nicht akzentfrei. Da die Aufnahme von einem Label, das mit anderen Interpret*innen und der Übersetzungspraxis ins Spanische bereits erfahren war, in Auftrag gegeben wurde, ist von einer professionellen Begleitung der Aufnahme und einem Sprachcoaching auszugehen, die üblich waren, wie im Booklet zur Neuauflage der ABBA Compilation *Gracias por la música* berichtet wird.¹ Im Fall der Scorpions wurden die Urheber*innen der Übersetzungen namentlich nicht erwähnt, weder in Form von Credits auf den Tonträgern noch in der Datenbank der Gema, und auch die Sprachcoachs blieben im Hintergrund. Für die russische Aussprache ist lediglich der Musiker Stas Namin als eine wichtige Person zu nennen. Ungeachtet der bestehenden ästhetischen Probleme ist die russische Fassung von *Wind of Change* damit ein Symbol der Begegnung von Rockmusikern aus Ost und West in einer Zeit des Umbruchs. Während die spanischsprachige Aufnahme als übersetztes Produkt besser funktionierte und eine eigenständige Langzeitwirkung entfaltete, ist die russischsprachige ein ausgefallenes historisches Unikat.

¹ ABBA, *Gracias por la música*. CD+DVD, Polar 2014 (ursprünglich LP 1980).

Literatur- und Medienverzeichnis

Tonträger

- ABBA. *Gracias por la música*. CD+DVD, Polar 2014 (00602537865734, Erstveröffentlichung LP 1980).
- Scorpions. *To Russia with Love and Other Savage Amusements*. VHS, Emi 1988 (CMV 1119).
- Scorpions. *Crazy World*. CD, Mercury 1990 (846 908-2).
- Scorpions. *Wind of Change*. Vinyl Single 45 rpm, Mercury 1990 (878832-7).
- Scorpions. *Crazy World Tour Live ... Berlin 1991*, VHS, PolyGram Records 1991 (083620-3).
- Scorpions. *Wind of Change*. CD, Mercury 1991 (PHCR-2093).
- Scorpions. *Ветер Перемен*. CD, Mercury 1991 (866265-2).
- Scorpions. *Incluye la version en español de "Viento De Cambio"*. LP, 45 rpm, PolyGram Argentina 1991 (24464).
- Stars In Spanish*. CD, PolyGram US 1995 (314 525 734-2).
- Sting. *Fragilidad*. Vinyl Single 45 rpm, A&M Records Spanien 1988 (8874457).
- Suzanne Vega. *Luka*. Vinyl Single 45 rpm. A&M Records Spanien 1987 (390 246-7).
- The Police. *De Do Do Do, De Da Da Da*. Vinyl Single 45 rpm. A&M Records Venezuela 1980 (AMS-70.002).

Literatur

- Appen, Ralf von. „A re-encounter with the Scorpions' 'Wind of change': Why I couldn't stand it then – What I learn from analysing it now“. In: Michael Ahlers/Christoph Jacke (Hgg.). *Perspectives on German popular music*. London/New York 2017, S. 88-93.
- Bakker, Gerben. „The Making of a Music Multinational: PolyGram's International Businesses, 1945-1998“. In: *The Business History Review* 80, 2006, 81-123.
- Eco, Umberto. *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Übers. von Burkhardt Kroeber. 2. Aufl., München 2010 [orig.: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003].
- „Как Стас Намин помог группе Scorpions“. In: Russische Ausgabe des *Rolling Stone* 7/49, 2008, 9.
- Laing, Dave (1992): „Sadness, Scorpions and single markets: National and transnational trends in European popular music“. In: *Popular music* 11, 1992, 127-140.
- Low, Peter (2003): „Singable translations of songs“. In: *Perspectives. Studies in Translatology* 11, 2003, 87-103.

Internetquellen

- Bienstock, Richard. „Scorpions' 'Wind of Change': The Oral History of 1990's Epic Power Ballad“. In: *Rolling Stone*, 02.09.2015. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/scorpions-wind-of-change-the-oral-history-of-1990s-epic-power-ballad-63069/>; Abruf am 07.02.2019.
- Bregestovski, Anton (1991): „Rock group meet Gorbachev“. In: *upi*, 15.12.1991. <https://www.upi.com/Archives/1991/12/15/Rock-group-meet-Gorbachev/8712692773200/>; Abruf am 07.02.2019.
- „Die Kinderstube der Skorpione“. Spiegel-Fotostrecke, 02.01.2014. <http://www.spiegel.de/foto-strecke/privatfotos-des-scorpions-saengers-klaus-meine-fotostrecke-110570-16.html>; Abruf am 07.02.2019.
- Krökel, Ulrich. „Vor 20 Jahren: Die ‚Scorpions‘ in der Sowjetunion: ‚Durch Moskau wehte der Wind des Wandels‘“. In: *shz*, 07.08.2009. <https://www.shz.de/regionales/schleswig-holstein/panorama/durch-moskau-wehte-der-wind-des-wandels-id657496.html>; Abruf am 07.02.2019.
- Museumsmagazin* 2/2020, hg. von Haus der Geschichte Bonn 2020. https://www.hdg.de/fileadmin/bilder/12-Museumsmagazin/Museumsmagazin_2-2020.pdf; Abruf am 27.12.2021.

„Songs in Translation: Übersetzungen von an Sprache gebundener Musik. Kulturelle Kontexte und digitale Analyse“. <https://uni-tuebingen.de/de/182176>; Abruf am 13.10.2023.

Tischer, Matthias (2013): „Wind of Change (The Scorpions)“. In: Michael Fischer/Fernand Hörner/Christofer Jost (Hgg.). *Songlexikon. Encyclopedia of Songs* 12/2011 [revised 10/2013]. <http://www.songlexikon.de/songs/windofchange>; Abruf am 07.02.2019.

Weitere Medien

de Bastian, El Grito / Pérez, Mónica. Youtube-Video, 06.08.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=tx291ogYdql>; Abruf am 27.12.2021.

f1managers.worldracing.info. Youtube-Video, ca. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=UPQge1FkqeU&lc=Uggiz5AQwHGu3ngCoAEC>; Abruf am 25.2.2021.

Keefe, Patrick Radden. *Wind of Change*. Podcast. <https://crooked.com/podcast-series/wind-of-change/#all-episodes>; Abruf am 27.12.2021.

Klaus Meine. E-Mail-Auskunft an Christina Richter-Ibáñez. 30.1.2019.

López, Dela. Youtube-Video. <https://www.youtube.com/watch?v=ru2KGhlazho>; Abruf am 27.12.2021.

„Mistermelodia“. Youtube-Video, 15.06.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=XScRLGnPu3c>; Abruf am 27.12.2021.

Anhang: Tabelle

Englisch 1990 Liner notes CD <i>Crazy world</i> , Mercury 846 908-2	Russisch 1991 CD <i>Ветер Перемен</i> , Mercury 866265-2	Spanisch 1991 CD <i>Ветер Перемен</i> , Mercury 866265-2
Text: Klaus Meine	Übersetzer*in nicht genannt	Übersetzer*in nicht genannt
Wind of change	Ветер перемен	Viento de cambio
I follow the Moskva Down to Gorky Park Listening to the wind of change An August summer night Soldiers passing by Listening to the wind of change	Набережной Москвы Иду к парку Горького Слушаю я ветер перемен Летняя ночь Августа Мимо идут солдаты Слушаю я ветер перемен	Por el rio de Moskva Bajo al Gorky Park Escuchando vientos nuevos Verano a tardecer Soldados al pasar Escuchando vientos nuevos
The world is closing in Did you ever think That we could be so close, like brothers The future's in the air I can feel it everywhere Blowing with the wind of change	Мир смыкается Думали ли вы Мы станем близкими как братья Воздух наполнен будущим И чувствуется везде Ветер, ветер перемен	Se achica el mundo mas Quien iba a creer Que fuéramos tu y yo hermanos El futuro ya se ve Se puede hasta tocar Soplando con los vientos nuevos
Take me to the magic of the moment on a glory night Where the children of tomorrow dream away [dream away] In the wind of change	Верни меня, верни в момент той ночи славной Когда дети грядущего мечтают [мечтают] Ветер перемен	Llévame a la magia del momento de la gloria Donde los niños del mañana soñarán [soñarán] Los cambios que vendrán
Walking down the street Distant memories Are buried in the past forever I follow the Moskva Down to Gorky Park Listening to the wind of change	Иду по улице, Давние воспоминания Захоронены в прошлом Набережной Москвы Иду к парку Горького Слушаю я ветер перемен	Recuerdos del ayer Siento al recorrer Antiguas calles del pasado Por el rio de Moskva Bajo al Gorky Park Escuchando vientos nuevos
Take me to the magic of the moment on a glory night Where the children of tomorrow share their dreams [share their dreams] With you and me Take me to the magic of the moment on a glory night Where the children of tomorrow dream away [dream away] In the wind of change	Верни меня, верни в момент той ночи славной Когда дети грядущего мечтают [мечтают] Ветер перемен Верни меня, верни в момент той ночи славной Когда дети грядущего мечтают [мечтают] Ветер перемен	Llévame a la magia del momento de la gloria Donde los niños del mañana soñarán [soñarán] Los cambios que vendrán Llévame a la magia del momento de la gloria Donde los sueños de los niños cambiarán [cambiarán] A la humanidad
The wind of change blows straight into the face of time Like a stormwind that will ring the freedom bell for peace of mind Let your balalaika sing What my guitar wants to say		El viento hara sonar la campana de la libertad Ya no hay tiempo que perder hay que girar hacia la paz Canta con tu balalaika ya Lo que mi guitarra quiere gritar
Take me to the magic of the moment on a glory night Where the children of tomorrow share their dreams [share their dreams] With you and me Take me to the magic of the moment on a glory night Where the children of tomorrow dream away (dream away) In the wind of change		Llévame a la magia del momento de la gloria Donde los niños de mañana soñarán [soñarán] Los cambios que vendrán Llévame a la magia del momento de la gloria Donde los sueños de los niños cambiarán [cambiarán] A la humanidad

III. Text- und Bild-Artikulationen

—

Literaturwissenschaft und Mediensemiotik

Wertevermittlung in Online-Storytelling-Werbespots der Firma *Edeka*

Dennis Gräf

1. Storytelling als Marketing-Instrument

Die Lebensmittelketten *Edeka* und *Lidl* haben in den letzten Jahren einen regelrechten ‚Werbebattle‘ ausgetragen, in dessen Rahmen beide Unternehmen Werbespots bzw. Werbekampagnen gestartet haben, in denen das Storytelling die dominierende Kundenbindungsstrategie ist und die eine enorme virale Verbreitung gefunden haben. Dabei werden Geschichten erzählt, die zunächst in keiner Verbindung zu den von den Unternehmen vertriebenen Waren stehen, so dass die Kundenbindung, denn um eine solche geht es bei der Textsorte Werbung zwangsläufig und dominant, auf einer anderen Ebene erreicht wird.

Dies geschieht durch drei Aspekte: *Erstens* durch die für Supermarkt-Werbung ungewöhnliche Ästhetik, die sich filmischer Ästhetiken bedient. *Zweitens* durch die Emotionalisierungsstrategien sowohl auf der diegetischen Ebene als auch auf der Rezeptionsebene. Schließlich *drittens* durch den Ort der Distribution: die sozialen Netzwerke im Internet. Diese drei für die Kundenbindung relevanten Aspekte dürfen allerdings in keinem Fall auch als analytische Kriterien gelten. Karl N. Renner spricht in seinem Beitrag über Storytelling im Journalismus von der sogenannten „Ideologiefalle“:¹ Damit bezeichnet er die Tatsache, dass Geschichten immer auch Wertesets installieren. Die dargestellten Welten als modellierte Wirklichkeitskonstruktionen und Ordnungen eines wünschenswerten Zustands transportieren implizit anthropologische und ideologische Sachverhalte, die das Spezifische des Weltmodells ausmachen. Dabei ist es vor allem die Narration als der jeweils spezifische Akt des Erzählens, über den die Wertevermittlung betrieben wird.

Insofern ist die Frage aufzuwerfen, welche Implikationen diese neue Art der Lebensmittelwerbung aufweist: Funktion der Werbung ist zunächst der Absatz von Produkten und damit ökonomisches Wachstum eines Unternehmens. Wenn dies in den bisherigen Werbeformaten (Print, Fernsehen) über die Präsentation der zu erwerbenden Produkte quasi direkt formuliert wurde, so gehen die Unternehmen gegenwärtig einen Umweg, mit dem sie ihre eigentliche Absicht des ökonomischen Zuwachses verschleiern. Darüber hinaus lagern sie durch die erzählten Geschichten und die darüber transportierten Werte Mehrwerte an ihr Unternehmen an, die nicht auf der Grundlage der Produktpalette oder der institutionellen Organisation des Einkaufs stehen, sondern in davon losgelösten und mehr oder

¹ Karl N. Renner, *Storytelling im Fernsehjournalismus. Ein Zukunftskonzept mit offenen Fragen*. o. O. 2008 (= https://journalismus.uni-mainz.de/app/uploads/2019/04/Renner_TV_3_MR.pdf; Abruf am 08.08.2023), S. 6 f.

weniger abstrakten, emphatischen Werteformationen, die kulturell allgemein als positiv und erstrebenswert gelten, wie z.B. Freiheit und Selbstbestimmung.

Darüber hinaus ist die massive Referenzialisierung von Werbespots der konkurrierenden Unternehmen – der ‚Werbebattle‘ – signifikant. In diesem Zusammenhang wird nicht nur produktiv ein künstlerischer Prozess in Gang gehalten und somit an einer permanenten Texterweiterung gearbeitet, dadurch wird vor allem auch vergleichende Werbung erleichtert, die innerhalb der EU zwar prinzipiell erlaubt ist, allerdings nur objektiv nachweisbare Aussagen machen darf, was durch das Storytelling unterlaufen wird.

Der Begriff des Storytelling, auch darum geht es mir in meinem Beitrag, hat seinen Ursprung im Marketing. Was im Marketing als Storytelling bezeichnet wird, ist im Prinzip ein Teil des klassischen Erzählens, das so alt wie die Menschheit selbst ist und als „anthropologische Universalie“² bezeichnet werden kann. Dem Storytelling ist aber, so die zahlreichen Handbücher zum Storytelling, dominant die Funktion des *persuadere* inhärent. Damit wird in der antiken Rhetorik die Überzeugung durch eine strategisch aufgebaute Rede bezeichnet, die sich in der Moderne als unerlässlich für die Textsorte der Werbung zeigt. Die Instrumente, mit denen ein Storytellingspot analysiert werden kann, speisen sich aus den Instrumenten der Textinterpretation sowie der Narratologie.

Im folgenden Beitrag wird beispielhaft anhand des Storytellingspots EATKARUS sowie weiterer Spots der Firma *Edeka* im Allgemeinen vorgeführt, inwiefern das Erzählen als Strategie der Wertevermittlung fungiert. Im Besonderen geht es dabei um die konkrete Wertevermittlung der *Edeka*-Spots und deren implizite Weltordnungen.

1.1 Forschungsstand

Zu den *Edeka*-Werbespots selbst existiert bislang keine Forschung. Die Rekapitulation zum Forschungsstand hinsichtlich des Storytelling gestaltet sich dahingehend schwierig, dass zunächst der Begriff des Storytelling an sich und die damit einhergehenden Vorstellungen problematisiert werden müssen. Es handelt sich dabei um ein komplexes Feld, weil Storytelling nicht nur in multiplen Bereichen – Journalismus, Werbung, Unternehmenskommunikation, Social Media – zur Anwendung kommt, sondern weil auch der Begriff an sich hinsichtlich seiner Funktions- und Leistungsbestimmung konkretisiert werden muss. Wie oben bereits angedeutet, ist das Storytelling ein Marketinginstrument, das sich auf das Erzählen von Geschichten und die Herstellung bzw. Aktivierung von Gefühlen konzentriert; Geschichten sollen in diesem Sinne Marken festigen, indem sie mit nachvollziehbaren und emotionalisierten Inhalten korreliert werden. Das Storytelling ist demnach primär ein ökonomisch grundiertes Anwendungsinstrument, wobei es keine Rolle spielt, ob damit tatsächlich finanzielles Wachstum gemeint ist oder eine metaphorische Bedeutung im Sinne einer *corporate identity* – etwa als

² Tom Kindt/Tilman Köppe, *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, S. 13.

Emphasisierung von *human resources* –, deren Ziel letztlich auch wieder finanzielles Wachstum wäre.

Der Großteil der Literatur zum Storytelling lässt sich als Ratgeberliteratur mit einem anwendungsorientierten Impetus beschreiben. Dabei wird das Geschichtenerzählen als „Methode“³ verstanden, die bestimmten „Regeln“⁴ folgt. Dem gegenüber steht die wissenschaftliche Perspektive, für die sich Früh/Frey (2014) nennen lassen, die sich mit der Ausdifferenzierung der Begriffe „Narration und Storytelling“ – so der Titel ihres Buches – beschäftigen. Die Autoren werfen die Frage auf, ob Storytelling dem „Narrationsschema“⁵ entspreche und ob es Spezifika des Storytelling gibt.⁶ Storytelling ist sicherlich anlassgebunden und damit mehr funktionsbestimmt als das Erzählen an sich, das, etwa in Form eines Romans oder Films, zunächst für sich als Erzählung und damit in der Regel auch als Kunstwerk steht.

1.2 Methodisch-theoretische Herangehensweise

Im Hinblick auf die in Kap. 1 formulierte Forschungsfrage und den in Kap. 1.1 problematisierten Forschungsstand zum Storytelling im Allgemeinen und zur Storytelling-Werbung in der Lebensmittelbranche im Besonderen sind es zwingend vor allem die Instrumente der Narratologie, die als methodisches Handwerkszeug fruchtbar gemacht werden müssen. Gleichwohl müssen weitergehende filmanalytische Ansätze integriert werden, die es erlauben, die Wirklichkeitskonstruktion in ihrer jeweils konkreten Ausformung zu rekonstruieren.

³ Anja Fordon, *Die Storytelling-Methode. Schritt für Schritt zu einer überzeugenden, authentischen und nachhaltigen Marketing-Kommunikation*. Wiesbaden 2018; Oliver Grytzmann, *Storytelling mit der 3-Akt-Struktur. Wie Sie mit der 3-Akt-Struktur authentische Geschichten erzählen und Kunden sowie Mitarbeiter binden – der Leitfaden*. Wiesbaden 2018, S. 2; Andrea Hilzensauer, „Storytelling – Mit Geschichten Marken führen“. In: Silvia Ettl-Huber (Hg.), *Storytelling in der Organisationskommunikation. Theoretische und empirische Befunde*. Wiesbaden 2014, S. 89; Martin Andree, *Medien machen Marken. Eine Medientheorie des Marketing und des Konsums*. Frankfurt am Main 2010, S. 80; Karin Thier, *Storytelling. Eine Methode für das Change-, Marken-, Qualitäts- und Wissensmanagement*. 2. Aufl., Berlin/Heidelberg/New York 2010; engl. als „tool“ bei Stephen Blanchette/Christian Budtz/Klaus Fog/Philip Munch, *Storytelling. Branding in Practice*. 2. Aufl., Heidelberg 2010, S. 10; Gregor Adamczyk, *Storytelling – Mit Geschichten überzeugen*. 3. Aufl., Freiburg 2019; Karolina Frenzel/Michael Müller/Hermann Sottong, *Storytelling. Das Harun al-Raschid-Prinzip. Die Kraft des Erzählens fürs Unternehmen nutzen*. München 2006; Joachim Friedmann, *Storytelling. Einführung in Theorie und Praxis narrativer Gestaltung*. München 2018; Werner T. Fuchs, *Crashkurs Storytelling. Grundlagen und Umsetzungen*. Freiburg/München/Stuttgart 2017; Pia Kleine Wieskamp, *Storytelling: Digital – multimedial – social. Formen und Praxis für PR, Marketing, Game und Social Media*. München 2016; Claudia Lutschewitz, *Storytelling und Leadership. Inspirieren und motivieren durch Geschichten*. Wiesbaden 2020.

⁴ Ettl-Huber (Hg.), *Storytelling* (wie Anm. 3), S. 9.

⁵ Felix Frey/Werner Früh, *Narration und Storytelling. Theorie und empirische Befunde*. Köln 2014, S. 74.

⁶ Das Erkenntnisinteresse der beiden Autoren ist das journalistische Storytelling, das in meinem Beitrag keine Rolle spielt; dies ändert jedoch strukturell nichts an der richtigen Frage nach den an den Textsorten ausgerichteten Spezifika des Storytellings.

Grundsätzlich liegt dem Beitrag eine semiotisch orientierte Herangehensweise zugrunde: Die Medien- und Filmsemiotik bietet ein geeignetes Instrumentarium zur Analyse und Interpretation audiovisueller Formate. Sie geht von Wirklichkeitskonstruktionen im Sinne modellierter Welten aus, denen implizite Welt- und Werteordnungen zugrunde liegen. Bedeutung entsteht dabei durch Prinzipien von Selektion und Kombination: Syntagmatische (Zeichenfolgen) und paradigmatische (Zeichenordnungen) Ebene sind dabei verschränkt und stellen die Grundlage der Bedeutungskonstituierung dar. Neben den für die Filmanalyse obligatorischen Untersuchungsebenen wie die Parameter der Darstellungsweise sind semantische Relationen, rhetorische Strategien, kulturelles Wissen sowie Referenzialität integrale Bestandteile des medien- und filmsemiotischen Instrumentariums.⁷ Dabei nimmt die Rhetorik eine besondere Stellung ein, weil einerseits die Narration Teil eines argumentativen Redeaufbaus ist, dessen für die Textsorte Werbung besonders relevantes Ziel das *persuadere* ist. Andererseits ist es gerade die Uneigentlichkeit, die es ermöglicht, eigentlich klar umrissene Entitäten wie beispielweise ein Produkt oder eine Firma durch Tropen und rhetorische Figuren in andere, etwa spannendere Diskurse zu integrieren und durch Hyperboliken einprägsam zu machen.

Darüber hinaus ist die Narratologie integrativer Bestandteil mediensemiotischer Perspektiven. Von einer narrativen Struktur ist dann zu sprechen, wenn eine triadische Grundstruktur aus Ausgangssituation, Transformation und Endsituation gegeben ist, sich das Weltmodell auf der Grundlage von Handlung mithin einem Wandel unterzieht und es zu fundamentalen und temporären Ordnungsstörungen kommt, die im Rahmen des narrativen Aktes wieder in einen Zustand der Ordnung überführt werden.⁸ Jurij M. Lotman hat in *Die Struktur literarischer Texte* ein Modell der Raumtopologie entwickelt, das es erlaubt, narrative Strukturen in Texten – Text hier im semiotischen Sinn verstanden als jegliche Form der Äußerung – sichtbar und modellierbar zu machen. Das Modell basiert auf der grundlegenden Überlegung, dass eine textuelle Verräumlichung abstrakte Sachverhalte anschaulich vermitteln kann. Lotman geht dabei davon aus, dass in jedem Text mindestens zwei sog. semantische Räume – verstanden als semantisch-ideologische Teilsysteme einer dargestellten Welt – einander gegenüberstehen und von einer Grenze getrennt sind, die lediglich von einer exceptionellen Figur des Textes überschritten wird, was dann die Handlungsstruktur generiert. Die Modalitäten dieser Grenzüberschreitung, die Lotman *Ereignis* nennt, lassen sich dann als

⁷ Zur Mediensemiotik im Allgemeinen siehe Dennis Gräf (2019), „Mediensemiotik in der Lehrer*innenbildung“. In: Miriam Dick/Dorothee Knapp/Romina Seefried/Amelie Zimmermann (Hgg.), *Spuren – Netze – Horizonte. Potentiale der Semiotik in der Lehrer*innenbildung* (=http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2020/01/SKMS_2019_7_Spuren_Netze_Horizonte.pdf). *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 7, 2019, 51-97; zur Filmsemiotik im Besonderen siehe Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krahl/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Aufl., Marburg 2017.

⁸ Vgl. Gräf, Mediensemiotik (wie Anm. 7), S. 59 ff.; ausführlicher Hans Krahl, *Einführung in die Literaturwissenschaft, Textanalyse*. 2., komplett überarb. u. akt. Aufl., Kiel 2015, S. 179-242, sowie insgesamt Petra Grimm, *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München 1996.

spezifischer Weg einer Figur durch die Werteordnung des Textes interpretieren: Die narrative Ebene des Textes kann zeigen, von welcher ‚alten‘ Ordnung zu welcher ‚neuen‘ Ordnung sich eine Figur bewegt, welchen Weg sie dabei zurücklegen muss und was das übersetzt für die wünschenswerte Anthropologie und Ideologie des Textes bedeutet.

Die Narratologie darf jedoch nicht unreflektiert zur Grundlage der Beschäftigung mit Storytelling-Formaten gemacht werden. Der Begriff der *story* bezeichnet zunächst ein Geschehen im Sinne „seriell aneinandergereihte[r] Ereignisse“⁹ und wird in diesem Sinn abgegrenzt vom Begriff des *plots* als einer Geschichte, bei der Ereignisse „nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern auch nach einer Regel oder Gesetzmäßigkeit *auseinander* folgen“.¹⁰ Was die oben angeführte Ratgeberliteratur einhellig anpreist, ist die Herstellung eines gewinnbringenden *corporate identity*-Konzepts, das durch die Etablierung von *Geschichten* herstellbar sei. Das Konzept des Begriffs der Geschichte im Zusammenhang des Storytelling lässt sich beispielsweise bei Fordon (2018) rekonstruieren: Sie bezieht sich zur Verdeutlichung des Begriffs auf einen Persil-Werbespot des Jahres 1956 als einen der ersten Fernsehspots überhaupt. Dieser Spot zeige eine Geschichte und sei als frühe Form des Storytelling zu bezeichnen. Der Spot hat nun allerdings keine narrative Struktur im Sinne der triadischen Grundvoraussetzung, er zeigt lediglich eine Weltordnung, in der es eben nicht zu einer Transformation kommt, sondern zu einer Bestätigung aller gezeigten Verhältnisse. Die Geschichte – bezogen auf den Persil-Spot – liegt nun laut Fordon, in der Existenz eines Handlungsdreiecks und der Archetypen. Archetypen seien nun allerdings, so Fordon, „in narrativen Formen“¹¹ zu finden. Wenn der Spot keine narrative Struktur aufweist, kann er demnach – so muss geschlossen werden – auch keine Archetypen beinhalten. Die Verwendung des Begriffs der Geschichte scheint hier inkonsistent und eher intuitiv zu erfolgen.¹²

Was könnte es sein, das Fordon 2018 für den Persil-Spot als Geschichte identifiziert? Die Referenz an den Begriff der Archetypen könnte darauf schließen lassen, dass das im Spot gezeigte Geschehen – zwei Menschen werden von durch Pfützen fahrenden Autos angespritzt – als quasi-universale Geschichte verstanden wird, weil es höchstwahrscheinlich den meisten Menschen schon einmal selbst widerfahren ist. Eine Geschichte in diesem Sinne wäre dann ein kollektiver Erlebnishorizont, auf den sich Werbung berufen kann, ohne Gefahr von nicht

⁹ Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarb. u. akt. Aufl., München 2019, S. 116.

¹⁰ Ebd., Herv. i. O.

¹¹ Fordon, *Die Storytelling-Methode* (wie Anm. 3), S. 77.

¹² So versteht Fordon unter einer Geschichte „Geschehnisse oder Gedanken, Ideen oder Träume“ (ebd., S. 19), Grytzmann, *Storytelling mit der 3-Akt-Struktur* (wie Anm. 3), lässt den Begriff der Geschichte vollständig unkonturiert, ebenso Hilzensauer, „Storytelling – Mit Geschichten Marken führen“ (wie Anm. 3), Thier, *Storytelling* (wie Anm. 3) und Blanchette et al., *Storytelling* (wie Anm. 3).

funktionierender Kommunikation zu laufen.¹³ Storytelling hätte dann weniger mit dem Akt der Narration zu tun, sondern mit einer Bezugnahme auf kollektiv verstehbares und nahvollziehbares Geschehen.¹⁴

In diesem Zusammenhang kommt ein zweiter und in der Ratgeberliteratur als wesentlich herausgestellter Aspekt ins Spiel: die Emotionalisierung. Geschichten werden dann als erinnerungswürdig angesehen, wenn sie Gefühle erwecken¹⁵ und damit eine enge Beziehung zwischen Rezipient*in und dem Verbund aus Geschichte und Produkt hergestellt werden kann. Dies betrifft nun eine Ebene, die nicht dem medialen Produkt inhärent, sondern auf der Ebene der Medienwirkung und Rezeption angesiedelt ist – Roman Jakobson spricht in Bezug auf die Ausrichtung der Botschaft auf die/den Empfänger*in von der konativen Sprachfunktion.¹⁶ Der Aspekt der Emotionalisierung lässt sich auf der analytischen Ebene u.a. mit den Instrumenten der Rhetorik diagnostizieren: Die Begriffe *logos*, *ethos* und *pathos* können helfen, die Modalitäten der textinternen Argumentation näher zu bezeichnen. Wird eher rational argumentiert oder eher unter Aufbringung sanfter oder heftiger Affekte? Auch die Funktion von (meist extradiegetischer) Musik lässt sich hier als analytisches Instrument in Bezug auf die Emotionalisierung anführen.

Insofern ist bei der Analyse und Rekonstruktion der vermittelten Werte der Storytelling-Spots darauf zu achten, welche Formen der Bedeutungskonstituierung sie wählen und welches implizite Verständnis des Storytellings sich daraus ableiten lässt.

2. Printwerbung und Fernsehwerbung

Um die Funktion(en) der Strategien des Online-Storytelling für die Wertevermittlung in der *Edeka*-Werbung rekonstruieren zu können, ist eine Abgrenzung zu anderen Formen der (Storytelling-)Werbung nötig. Um hinsichtlich der Werbestrategie eines Unternehmens Vergleichbarkeit zwischen den unterschiedlichen Werbeformaten herstellen zu können, stammen in diesem Beitrag alle Beispiele vom Einzelhandelsunternehmen *Edeka*. Dabei müssen zunächst die textuellen Strategien von Print- und Fernsehwerbung analysiert werden, die dann anschließend mit den Strategien des Storytelling-Verfahrens abzugleichen sind, um hier Gemeinsamkeiten und Unterschiede erkennen zu können.

Zunächst zu einer *Edeka*-Printwerbung aus dem Jahr 2019 (siehe Abb. 1). Die Werbeprospekt-Doppelseite zeigt insgesamt zwanzig Fleisch- und Wurst- sowie

¹³ Dieses Verständnis ließe sich beispielsweise bei Grytzmann, *Storytelling mit der 3-Akt-Struktur* (wie Anm. 3), finden, der in Bezug auf die Archetypen, nicht in Bezug auf den Begriff der Geschichte, von einem „kollektiven Unbewussten“ (S. 25) spricht.

¹⁴ In dieser Weise ließen sich die Ausführungen von Hilzensauer, „Storytelling – Mit Geschichten Marken führen“ (wie Anm. 3), verstehen, die ausführt: „Geschichten [...] schaffen es, durch immer wiederkehrende Muster schwierige Umstände einfach zu erklären“ (S. 87).

¹⁵ Vgl. Grytzmann, *Storytelling mit der 3-Akt-Struktur* (wie Anm. 3), S. 1; Fordon, *Die Storytelling-Methode* (wie Anm. 3), S. 148 ff.; Thier, *Storytelling* (wie Anm. 3), S. 2.

¹⁶ Zu den Sprachfunktionen nach Roman Jakobson siehe Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main 1979, S. 88-95.

vier Käseprodukte. Davon abgesehen, dass das Verhältnis von Fleisch/Wurst-Produkten und Käse interpretationsbedürftig ist, sind auf der Doppelseite zwei Besonderheiten enthalten. Zum einen befindet sich in der linken oberen Ecke das Bild einer Verkäuferin der Fleischtheke, die auf einem Brett zwei Stücke Fleisch präsentiert. Die Abbildung erinnert an eine emblematische Struktur, indem eine Bildüberschrift (inscriptio), das Bild selbst (pictura) sowie eine Bildunterschrift (subscriptio) existieren. Die Bildüberschrift lautet „Angelika Wagner [–] Genuss-expertin“. Die spezifische Kombination von Verkäuferin und den auf der Doppelseite abgebildeten Frischwaren transformiert die Werbeprospekt-Doppelseite zu einer Frischetheke: Was faktisch auf Papier gedruckt und in 2D abgebildet ist, wird durch die syntagmatische Platzierung zu einem potenziellen dreidimensionalen Objekt, wie es Konsumenten aus der eigenen Einkaufsrealität kennen.



Abb. 1: Edeka, Printwerbung (2019)

Der Begriff der „Genussexpertin“ lässt sich rhetorisch als Euphemismus für ‚(Fach-)Verkäuferin‘ bezeichnen, der zugleich einen Mehrwert installiert. Die weibliche Genussexpertin verkauft nicht nur Fleisch- und Wurstwaren, sie bietet lediglich solche Ware an, die sich genießen lässt und der eine entsprechend hohe Wertigkeit und Qualität zugeschrieben wird.¹⁷ Der Status als Expertin in Kombination mit dem vollständigen Namen der abgebildeten Person (ob echt oder nicht) macht aus einer Berufsgruppe, deren Hauptaufgabe das Weitergeben eines Produktes von den Produzenten zu den Kunden ist, eine Gruppe von mit einer Expertise ausgestatteten Individuen und inszeniert darüber hinaus strategisch Authentizität. Diese Individuen verfügen über entsprechend individuelle und vom Text durch das Lexem ‚Genuss‘ als emphatisch hochbewertete Erfahrung im Umgang mit den von ihnen verkauften Lebensmitteln. Erfahrung impliziert hier den Aspekt der über viele Jahre oder Jahrzehnte gesammelten beruflichen Souveränität, ist die abgebildete Verkäuferin doch mindestens über vierzig und verfügt

¹⁷ Dies wird durch die drei abgebildeten Qualitätssiegel auf der rechten Seite des Prospekts verstärkt.

damit über mindestens zwanzig Jahre Berufserfahrung. Darüber hinaus wird dem Genuss ein hoher Wert zugeschrieben: Fleisch, Wurst und Käse dienen nicht lediglich der Nahrungsaufnahme, sondern werden in einen ebenfalls emphatisch geführten Lebensdiskurs integriert. Die Doppelseite hierarchisiert zudem das Verhältnis von Wurst/Fleisch (20 Produkte) und Käse (vier Produkte) klar zugunsten des Fleisches; der Käse wird am rechten Rand marginalisiert. Genuss wird demnach dominant mit Fleischprodukten korreliert.

Die Analyse des Fernsehspots erfordert zunächst eine Anmerkung zur Medialität des Fernsehens, die sich grundlegend von derjenigen der Printwerbung unterscheidet.¹⁸ Während die Printwerbung Bild und Schrift bzw. Sprache zu Verfügung hat, transportiert das Fernsehen Botschaften über einen auditiven und einen visuellen Informationskanal, die beide in ihrer jeweiligen Beschaffenheit sowie ihrer Interaktion die Konturierung der Botschaft bestimmen.

Der Fernsehspot zu Weihnachten 2018 zeigt einen *Edeka*-Supermarkt mit nach Farben in Regalen geordneten Produkten, in dem zunächst eine Frau mittleren Alters auf einen Verkäufer an der Fleischtheke trifft. Es spielt sich folgender Dialog zwischen Fleischverkäufer, Kundin und Tochter der Frau ab, während der Mann der Kundin stumm bleibt und lediglich durch Mimik und Gestik kommuniziert.

Verkäufer: Und, Frau Lohr, wieder die gefüllte Gans wie letztes Jahr?

Frau Lohr: Lieber Würstchen mit Kartoffelsalat. Wir feiern dieses Jahr ganz klein.

Verkäufer: Das glaub' ich nicht.

Tochter: Jetzt brauchen wir nur noch deine superleckere Gans, Mama.

Verkäufer: Das glaub' ich auch. (*Edeka*-Spot, 00:01 ff.)

Auffällig ist, dass der Verkäufer das Gespräch rahmt, den größten Redeanteil hat und dabei dramaturgisch den ersten, den mittleren und den letzten Satz spricht; er dominiert das Gespräch strukturell. Darüber hinaus nimmt er auch inhaltlich eine Vorrangstellung ein, da er der Kundin das Produkt anbietet, das sie zunächst ablehnt, schließlich aber kaufen wird. Es sind der männliche Verkäufer sowie der Ehemann Frau Lohrs, die ihr Handeln bestimmen, wobei der Vater die gemeinsame ca. 5-jährige Tochter instrumentalisiert, um seine Meinung nicht selbst gegenüber seiner Frau vertreten zu müssen und die Muttergefühle gegenüber dem Kind aktualisieren zu können. Der Frau wird hier im Prinzip jede Entscheidungsfreiheit genommen, sie hat lediglich die Möglichkeit, auf Ehemann, Tochter und Verkäufer zu reagieren. Damit installiert der Spot eine klare Geschlechterrollenverteilung, nach der die Frau eher reagiert, während der Mann agiert. Dies findet sich auch auf der Ebene des männlichen voice-overs wieder, das nach der Handlung im Supermarkt über das Bild einer zubereiteten Gans ausführt: „Wir lieben Lebensmittel, deshalb wird Weihnachten ein echter Genuss, wie auch immer sie es feiern. Eben typisch Edeka“. Die extradiegetische männliche Stimme befindet sich auf einer ranghohen Ebene des Spots und fungiert als diejenige Instanz, die das Weltmodell kommentieren kann.

¹⁸ Zum Begriff der Medialität siehe Gräf, *Mediensemiotik* (wie Anm. 7), S. 55 f.

Jenseits der Geschlechterrollen versucht die Frau, dem Weihnachtsfest eine neue Gestaltung zu geben, insofern ist ihr innovatives Potenzial zuzuschreiben. Indem der Verkäufer in seiner Äußerung auf das vergangene Jahr rekurriert und davon ausgeht, dass die Lohrs das Weihnachtsfest wie vergangenes Jahr begehen, wird über ihn der Wert der Tradition installiert, der insgesamt zu einem männlichen Wert ausgeweitet wird, da es auch der Ehemann Frau Lohrs ist, der die Tradition des ‚großen‘ Weihnachtsfestes im Gegensatz zu dem von Frau Lohr geplanten ‚kleinen‘ Fest fortzusetzen gedenkt. Auch die Tatsache, dass der Verkäufer die Kundin mit ihrem Namen anspricht, zeugt nicht nur von einer hohen Kundenbindung, sondern darüber hinaus von großer Kundentreue, so dass das Feld der ‚Tradition‘ hier um den Aspekt der Kontinuität erweitert wird.

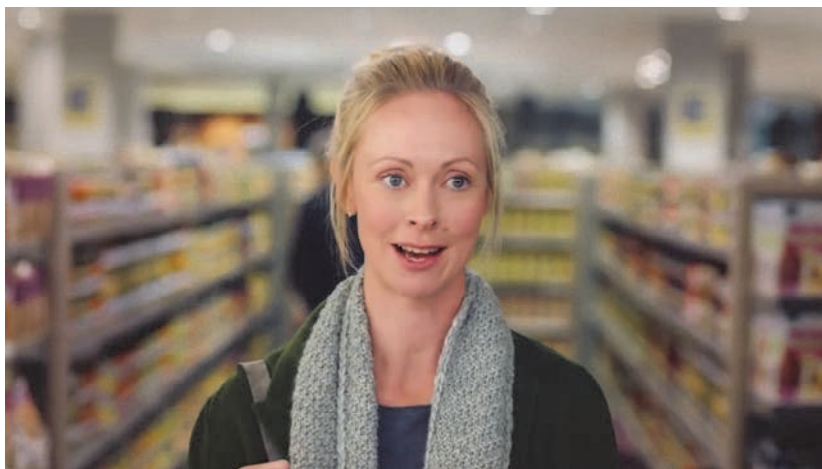


Abb. 2: Edeka, Werbespot WEIHNACHTSGANS (2018, Min. 0:04)



Abb. 3: Edeka, Werbespot WEIHNACHTSGANS (2018, Min. 0:19)

Sowohl auf der Ebene der im Supermarkt stattfindenden Handlung als auch in der zweiten Sequenz stehen Produkte des Unternehmens visuell und thematisch im Vordergrund (vgl. Abb. 2), wobei das konkrete Produkt der Gans fokussiert ist (vgl. Abb. 3). Die Fernsehwerbung stellt einen direkten, unmittelbaren Bezug zu den

Produkten des Unternehmens her. In diesem Sinne sind Printwerbung und Fernsehwerbung äquivalent, da die Präsenz der Genussexpertin und des Fleischverkäufers in Kombination mit den konkreten Fleischprodukten die Produktpalette und die Verkaufssituation abbilden und so einen Bezug zu einem Einkauf bei *Edeka* herstellen. Auch die Geschlechterrollen sind äquivalent: Dort, wo nur eine Frau zu sehen ist (Printwerbung), ist es sie, die verkauft bzw. bedient; dort, wo eine Frau überzeugt werden muss, ist die Verkaufsposition männlich besetzt. Über kulturelles Wissen ließe sich für die Printwerbung, in der zwei Preise als „supergeil“ spezifiziert sind, noch unterstützend anführen, dass es in der *Edeka*-Fernsehwerbung Friedrich Liechtenstein ist, der die *Edeka*-Preise als „supergeil“ kennzeichnet: Die weibliche Genussexpertin verkauft demnach die Produkte, die der männliche Liechtenstein preislich auszeichnet und somit eine höhere Position im unternehmerischen Ablauf innehat. Die unterschiedliche Medialität von Printwerbung und Fernsehwerbung bringt zwar zwingend eine unterschiedliche mediale Vermittlung mit sich, viele semantische Aspekte der beiden Texte hingegen finden sich hier wie dort.

3. Beispielanalyse: Wertevermittlung im *Edeka*-Werbespot EATKARUS/#ISSO

Im Jahr 2017 hat *Edeka* den mit dem Hashtag #isso versehenen Spot EATKARUS von der Werbeagentur Jung von Matt im Internet publiziert. Er soll im folgenden Kapitel als Fallbeispiel dienen, an dem unter Zuhilfenahme des mediensemiotischen Inventars aufgezeigt wird, wie Bedeutung und Mehrwert geschaffen werden.

3.1 EATKARUS/#ISSO

Zunächst kurz zum Handlungsmodell des Spots: In einer Welt hyperbolisch dicker Menschen, die nur eine einzige Speise kennen, einen grüngräulichen Brei, lässt sich der ca. 13-jährige Eatkarus von einem schwarzen Vogel aus einem städtischen in einen ländlichen Raum locken, isst dort Beeren von einem Strauch und versucht in Folge, von dem Wunsch beseelt, ebenso leicht wie der Vogel zu sein, durch eine Ernährungsumstellung von Brei auf Beeren mit selbstgebastelten Fluggeräten zu fliegen. Nach dem Wechsel vom Winter zum Frühjahr hat er sichtlich abgenommen und kann nun mit seinen gebastelten Flügeln über die Stadtbewohner hinwegfliegen.

Die Zusammensetzung des Breis ist nicht bekannt, so wie auch an keiner Stelle des Spots die Zubereitung gezeigt wird, lediglich der permanente Verzehr. Der Brei wird zu einem metaphorischen Einheitsbrei, der durch die Absenz von Zubereitungsweise und Inhaltsstoffen als Junk Food oder Fast Food firmieren kann. Dies wird gestützt durch die Styroporbehälter, aus denen der Brei während der Arbeit im Büro konsumiert wird. Bei Mahlzeiten daheim wird der Brei in Tablett mit Beilagen-Ausbuchungen serviert, wobei alle Ausbuchungen denselben Brei ent-

halten. Dadurch wird der Aspekt des Junk Foods durch den Aspekt des Kantinenessens erweitert. Im Fokus steht dabei die Tatsache, dass der Brei nicht von den Speisenden zubereitet wird, was dazu führt, dass diese nicht um den Inhalt wissen und es sich um eine Massennahrung handelt, die lediglich konsumiert, nicht aber genossen wird. Die Tatsache, dass die eigentlich unterschiedlichen Tablettausbuchtungen den gleichen Brei enthalten, zeigt an, dass alles, was in dieser dargestellten Welt zu sich genommen wird, als identisch gesetzt wird.

Im Zentrum des Spots steht die Figur des jungen Eatkarus, der dramaturgisch eine Heldenreise nach Vogler vollzieht.¹⁹ Eatkarus lehnt, ablesbar an seiner Mimik, als einzige Figur der dargestellten Welt den Konsum des Einheitsbreis ab und besitzt somit von Beginn der Narration an ein exceptionelles Merkmal, das ihn von den übrigen Figuren unterscheidet. Seine Exzeptionalität wird auch über seine Kleidung markiert, da sein Norwegerpulli als einziges Kleidungsstück der dargestellten Welt Farben enthält, die etwas mehr gesättigt sind als die übrigen verwendeten Farben des Spots. Als Helferfigur fungiert dabei ein schwarzer Vogel, dessen Merkmal des Fliegens und der damit verbundenen Leichtigkeit anziehend auf Eatkarus wirkt. Die Funktion des Vogels liegt nicht nur in seiner Leichtigkeit, sondern auch in seiner Zugehörigkeit zum Raum der Natur, die der zivilisatorischen Enge, in der die Menschen des Spots leben, entgegengesetzt wird: Die Natur wird nicht nur als ein Raum der Endlosigkeit, Unbegrenztheit und Weite semantisiert, sie ist darüber hinaus auch ein Raum, in dem sich, wie der Vogel vorführt, eine Alternative zur Einheitsbrei-Ernährung der Menschen finden lässt. Der Vogel pickt an einem Heidelbeerenstrauch, was Eatkarus dazu veranlasst, diese Beeren auch zu probieren. Da der Vogel durch seine Fähigkeit des Fliegens das verkörpert, was Eatkarus erreichen möchte, versteht Eatkarus die Beeren als Weg zu diesem Ziel. Die alternative Art der Ernährung verspricht ihm die zum Fliegen notwendige Leichtigkeit durch Gewichtsreduktion. Während der Brei als metaphorischer Einheitsbrei firmiert, haben die Beeren die Funktion, die gesamte Bandbreite der Möglichkeiten gesunder Ernährung im Rahmen einer partikularisierenden Synekdoche darzustellen.

Eatkarus' vorhergehende Fehlversuche des Fliegens betonen dabei gerade durch ihr Scheitern das zentrale Merkmal der Natürlichkeit in Bezug auf die Ernährungsalternative der Beeren. Eatkarus Flugversuche scheitern, weil hier lediglich selbst gebastelte technische Hilfsmittel eingesetzt werden, ohne das Körpergewicht durch die Umstellung auf eine gesunde Ernährung zu reduzieren. Insgesamt versucht er mit drei unterschiedlichen Hilfsmitteln zu fliegen: Erstens mit Luftballons, zweitens mit einem Lenkdrachen, drittens mit einem Paar auf dem Rücken angebrachter Flügel. Signifikanterweise sind die Farben der Luftballons (rot, gelb, grün), mit deren Hilfe er abzuheben gedenkt, zumindest teilweise und in etwas weniger gesättigter Weise auf seinem Norwegerpulli wiederzufinden. Auch der Drachen beinhaltet diese Farben, ebenso wie auf dem Flügelpaar dünne Striche der entsprechenden Farben zu sehen sind. Der Norwegerpulli wird zum Zeichen eines per se in Eatkarus angelegten Potenzials zum Anders-Sein beziehungsweise

¹⁹ Zu Vogler siehe Gräf et al., *Filmsemiotik* (wie Anm. 7), S. 382-391.

zum Überwinden der in der Gesellschaft der dargestellten Welt geltenden impliziten Regularitäten des Lebens im Allgemeinen und der Ernährung im Besonderen, die ihrerseits Ausdruck der Lebensart ist.

Die Raumordnung des Spots tritt sowohl als eine Aufteilung in Stadt und Land in Erscheinung als sie auch eine vertikale Weltstruktur aufweist, indem sie den Räumen oben und unten unterschiedliche Merkmale zuweist. In welchem Verhältnis stehen nun diese beiden Raumordnungen? Den Räumen Stadt und Land werden disjunkte Merkmale zugewiesen: Die Stadt ist eng, zivilisatorisch, der städtische Alltag ist vom Breiessen strukturiert, insgesamt sind auf der Ebene der *mise-en-scène* die Farben gering gesättigt und von einem Braun-Grau-Ton dominiert, so dass dieser Teil der dargestellten Welt als farblos semantisiert wird. Der ländliche Raum hingegen besticht durch Weite, die Absenz von Menschen, das Essen von in der Natur vorgefundener Nahrung sowie durch stark gesättigte Farben, die eine bunte Teilwelt präsentieren.

Signifikant ist der Übergang beziehungsweise die Grenze zwischen diesen beiden Räumen: Der ländliche Raum ist aufgrund seiner geographischen Beschaffenheit (Berge etc.) kein Raum, der sich direkt und unmittelbar an einen städtischen Raum anschließt, sondern der erst nach einem längeren Weg erreicht werden kann. Die Überwindung dieser Grenze wäre demnach ein eher großes Hindernis für die hyperbolisch dicken Figuren der dargestellten Welt. Signifikant ist allerdings, dass Eatkarus zu Fuß diesen ländlichen Raum erreicht, was interpretatorisch zweierlei bedeuten kann. Entweder hat er zu Fuß einen immens anstrengenden Weg unternommen, um den Vogel zu verfolgen, was ihm allerdings aufgrund seines Gewichtes kaum möglich sein dürfte. Oder der ländliche Raum befindet sich doch unmittelbar in der Nähe des städtischen Raums, sodass die Grenzüberschreitung im Prinzip jeder Figur der dargestellten Welt möglich wäre, diese Möglichkeit aber von keiner Figur genutzt wird. Die zweite Möglichkeit schreibt dem gesamten Figureninventar – bis auf Eatkarus – die Merkmale der Trägheit und der Ablehnung von Veränderung ein, da bislang niemand auf die Idee gekommen ist, diese Grenze zu überschreiten.

Die gesamte Argumentation des Spots legt die zweite Variante nahe: Das hyperbolische Übergewicht repräsentiert eine mentale Schwere, die mit der Eigenschaft, keine Veränderungen zuzulassen, einhergeht. Die dargestellte Welt installiert eine signifikante Ambivalenz, die sich im Zusammenhang mit der Argumentation der Unwilligkeit zur Veränderung sowie der Trägheit erklären lässt: Einerseits wird die dargestellte Welt durch das vestimentäre Zeichensystem und die umherfahrenden Autos zeitlich in den 1950/60er Jahren situiert (vgl. Abb. 4). Andererseits besitzen die Figuren heutzutage handelsübliche Smartphones (vgl. Abb. 5), die erst seit 2007 auf dem Markt sind sowie (etwas ältere) Flachbildschirme (vgl. Abb. 6). Die Koexistenz von 1950/60er Jahren und Smartphones zeigt demnach an, dass es im Spot nicht um die Wiedergabe einer Realität geht, sondern dass die gesamte Welt des Spots uneigentlich im Sinne der Rhetorik beziehungsweise der Tropen zu lesen ist. Was hier transportiert wird, ist eine Gesellschaft, die trotz hoher Technisierung mental und ernährungstechnisch in der Vergangenheit lebt und sich regressiv verhält.



Abb. 4: Edeka, Werbespot EATKARUS (2017, Min. 0:19)



Abb. 5: Edeka, Werbespot EATKARUS (2017, Min. 0:19)



Abb. 6: Edeka, Werbespot EATKARUS (2017, Min. 0:19)

Dabei kann die über Kleidung und Autos transportierte Mentalität der Figuren über kulturelles Wissen einer konkreten Zeit zugeordnet werden: Es handelt sich dabei um die Wirtschaftswunder-Zeit, in der die dauerhafte Hochkonjunktur nach den entbehrungsreichen Jahren des Zweiten Weltkrieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit zu einem kontinuierlichen Anstieg der Lebensqualität, in diesem Zuge aber auch zu einer ungesunden, fettreichen und fleischlastigen Ernährung geführt hat. Die Argumentation dahinter ist, dass die Figuren zwar in einer technisierten und digitalen Welt (des Jahres 2017) leben und sich somit technisch enorm entwickelt haben, die Ernährungsweise allerdings keine solche Entwicklung durchlaufen hat und noch auf dem Stand der Zeit des Wirtschaftswunders ist.

Die narrative Struktur des Spots ist an die Konsistenz und den Konsum des Breis gekoppelt: Da niemals die Inhaltsstoffe oder die Zubereitung gezeigt werden, essen die Menschen in dieser dargestellten Welt etwas, das ihnen vorgesetzt wird, sie begeben sich, zumindest hinsichtlich ihrer Ernährung, in einen Zustand freiwilliger Heteronomie. Eatkarus' Heldenreise mit Hilfe des Vogels ist in diesem Sinne als eine Befreiung aus dem Zustand der Heteronomie zu lesen, weil er eine andere Nahrung für sich findet, die ihn seinen Zielen näherbringt. Der Spot zeigt, dass die anderen Figuren in diesem Zusammenhang keine eigenen Ziele oder Interessen haben. Beschäftigungen, die gezeigt werden, sind Zeitung lesen, ins Smartphone oder in den Computer schauen, also Medienkonsum. Der Vogel allerdings ist ohne mediale Vermittlung präsent und unterscheidet sich insofern von den üblichen Gegenständen der Wahrnehmung. Da Vögel nun nichts Besonderes sind, entspricht dieser Teil der Argumentation dem Konzept der Raumordnung: Die Menschen sind nicht nur zu träge, um nahe Grenzen zu überschreiten, ihre Wahrnehmung ist auf die immer gleichen Gegenstände der Wahrnehmung fokussiert, einen Aspekt der Natur wie etwa einen Vogel nehmen sie, mit Ausnahme des Helden Eatkarus, nicht wahr.

Die dem Spot zugrundeliegende zentrale Opposition von Heteronomie und Autonomie führt zu einer Werteherausbildung, indem die Heldenreise Eatkarus' durch seine Gewichtsreduktion, die genauso hyperbolisch ist wie der Körpervolumen der restlichen Figuren der dargestellten Welt, befähigt zu fliegen. Die Kamerahandlung nimmt hier insofern eine zentrale Stellung in der Argumentation des Spots ein, als sie sich gegen Ende des Spots in Bezug auf Eatkarus zum einen im Vorausflug befindet, zum anderen als subjektive Kamera seine Perspektive einnimmt. Mit dem zweiten Aspekt ist verbunden, dass Eatkarus nun auf die Stadtbewohner herabblicken kann, was durchaus als metaphorisches Herabsehen gelesen werden kann. Die Selbstoptimierung führt somit zu einer Superiorität, zu einer höheren hierarchischen Position innerhalb der Gesellschaft. Dahinter verbirgt sich zudem eine Werteherausbildung, die das Dünn-Sein mit einem emphatischen Lebensgefühl und das Dick-Sein mit Rückständigkeit korreliert. Zwar ließe sich einwenden, dass die Hyperbolik des Figurenaussehens andeutet, dass es nicht konkret um das Dick-Sein, sondern eher um schlechte und unreflektierte Ernährung geht: Allerdings ist der ‚neue‘ Eatkarus eben nicht hyperbolisch dünn, sondern einfach dünn: Es geht also schlussendlich doch um das Dick-Sein und Dünn-Sein, wobei das Dick-Sein eindeutig abgewertet wird. Hier lässt sich kohärent mit

der Raumordnung der dargestellten Welt argumentieren: Die Opposition von oben vs. unten bezieht sich nicht nur auf die gesamte Welt, sondern auch auf das Einfamilienhaus der Familie von Eatkarus. Eatkarus' Zimmer befindet sich als einziges gezeigtes Zimmer, außer dem unten angesiedelten Wohnzimmer, im oberen Stockwerk. In Kombination mit seinem farbigen Norwegerpulli verstärkt sich hier der Aspekt, dass Eatkarus schon immer ein Potenzial zum Anders-Sein in sich hatte, das er nun lediglich aktualisieren muss.

Das extradiegetische Lied bestätigt die These, dass mit der auf der visuellen Ebene vermittelten Thematik der Ernährung ein Lebensgefühl einhergeht, das *Edeka* mit seinen Produkten zu generieren versucht: Im Liedtext von *All I can do* von Ben Kendrick heißt es:

Why does life sometimes feel so wrong
 Like running in circles and you don't belong
 I always knew that this day would come
 It's time to break free, meet me on the run. [...]
 I hear the sound of change, it's everywhere
 They're tryin' to hold me down, but I don't care
 Whatever they say, I believe in me
 Why am I the only one to see. (EATKARUS, 00:15 ff.)

Der Liedtext ist losgelöst vom Thema Ernährung und rangiert auf einer allgemeinen Ebene der Selbstwahrnehmung und Exzeptionalität, der Frage nach der eigenen Identität und der Selbstfindung. Auf der Ebene der Medialität des Films ist es gerade die Kombination von auditivem und visuellem Informationskanal, die zur Konstituierung der Gesamtbedeutung eines medialen Produktes führt, das heißt, dass die visuell transportierte Erzählung von Eatkarus im Zusammenhang mit dem Liedtext nicht nur die Geschichte einer Ernährungsumstellung erzählt, sondern die einer versuchten Selbstfindung. Das hat zur Folge, dass *Edeka* nicht nur suggeriert, „gute“ Produkte zu verkaufen, sondern dass durch den Erwerb dieser Produkte auch eine emphatische Selbstfindung ermöglicht wird,²⁰ die die Person über den Rest der Gesellschaft erhebt. Unterstellt wird hier, dass *Edeka* demnach auch weiß, wie eine solche Optimierung der Person zu erreichen ist, während die Menschen selbst (die Rezipienten des Werbespots) nicht über dieses Wissen verfügen beziehungsweise zu dieser vorgeblichen Heldentat erst von *Edeka* ermutigt werden müssen.

Durch den Namen des Protagonisten ruft der Spot kulturelle Wissensmengen ab, die sich auf die griechische mythologische Geschichte von Ikaros und seinen Vater Daidalos beziehen. König Minos hält Ikaros und Daidalos im Labyrinth des Minotauros auf Kreta gefangen, weil Daidalos Theseus Hinweise zur Verwendung des Ariadnefadens gegeben hatte. Um fliehen zu können, baut Daidalos Flügel für sich und seinen Sohn, die mit Wachs zusammengehalten werden, was bedeutet, dass sowohl die Nähe zum Wasser (Feuchtigkeit) als auch die Nähe zur Sonne

²⁰ Diese These wird auch durch das Schrift-Insert vor der Packshot-Einblendung am Ende des Spots unterstützt, in der es heißt: „Iss wie der, der du sein willst“ (EATKARUS, 02:25)

(Wärme) das Wachs zum Auflösen bringt. Ikaros fliegt zu nahe an die Sonne heran und stürzt ab.

Die im Spot erzählte Geschichte steht nun keinesfalls im Widerspruch zu mythologischen Gesichte – der Protagonist heißt schließlich auch nicht Ikaros, sondern Eatkarus, was verdeutlicht, dass der Spot sich zwar referenziell auf die mythologische Geschichte bezieht, aber diese eben nicht einfach umsetzt, sondern verändert. Eher ist es so, dass die mythologische Geschichte für die eigene Werteherausbildung funktionalisiert wird. Zunächst einmal wird eine Äquivalenz dahingehend installiert, dass sowohl Ikaros und Daidalos Gefangene auf Kreta sind als auch die Bewohner der Stadt des Spots als metaphorische Gefangene dargestellt werden; in beiden Geschichten geht es also um eine Flucht. Während es in der Mythologie der Vater ist, der das Mittel zur Flucht aus dem Gefängnis erfindet und herstellt, ist es im Spot der Junge selbst, der die Idee für die Flügel hat und diese Idee auch umsetzt. Wenn in der Mythologie also eine Geschichte von der Übermütigkeit der Jugend erzählt wird, so wird im Spot eine Geschichte von der Überwindung eines überkommenen Gesellschaftsmodells erzählt, das aus Trägheit an einer schlechten Ernährung festhält. Dahinter steckt zudem die These, dass es die junge Generation sein muss, die einen Wechsel in der Ernährung herbeizuführen hat. Darüber hinaus, auch soweit ließe sich die Argumentation noch ausdehnen, ist dieser Wechsel zumindest im Spot einer männlichen Figur vorbehalten. Das männliche Geschlecht mag dem Mythos geschuldet sein, die in Kap. 3.2 vorgeführten weiteren *Edeka*-Spots legen als Korpus allerdings nahe, dass das männliche Geschlecht durchaus als Leitkategorie firmiert, wenn es um in den einzelnen Spots als zentral gesetzte Transformationen geht.

Die im Spot zentral vermittelten Werte der Autonomie und Freiheit, die sich, da ihre Erlangung für Eatkarus eine topologische und auch metaphorische Überordnung bedeutet, als Teil einer Ideologie bezeichnen ließen, sind als Werte konzipiert, die am Ende einer Befreiung stehen, weil sie bis zu diesem Zeitpunkt von den geltenden Normen der dargestellten Welt unterdrückt wurden; dadurch werden sie emphatisch belegt und können im Weltmodell als plausibilisiert gelten. Dabei handelt es sich darüber hinaus um Werte, die auch jenseits des Weltmodells in westlichen Gesellschaften einen hohen Akzeptanzgrad haben und kaum umstritten sein dürften. Der Spot versucht somit, einen Werte-Konsens zu vermitteln,

Abschließend sei bemerkt, dass der Spot durchaus Bezüge zur Produktpalette herstellt. Dies macht er auf zwei Arten: Zum einen sind die Beeren nicht nur als Synekdoche für die gesunde Ernährung zu verstehen, sondern auch als Synekdoche für den gesunden Teil der Produktpalette *Edekas*. Zum anderen, und dies korrespondiert mit der Argumentation hinsichtlich der Raumordnung und der Grenzüberschreitung Eatkarus', sind die Beeren Nahrungsmittel, die regional vorhanden sind. Es ist in diesem Sinne eine Heldentat, auf die Lebensmittel-Massenware zu verzichten und regionale Produkte zu kaufen, denen über ihre Gesundheit hinaus ein ökologischer Aspekt inhärent ist: Die regionalen Produkte haben kurze Lieferwege, sie befinden sich quasi ‚nebenan‘.

Die Wirklichkeitskonstruktion des Werbespots bezieht sich dabei lediglich auf diejenigen Produkte des Unternehmens, die sich eben unter die Aspekte der

Natürlichkeit, der Regionalität und der Gesundheit beziehen lassen. *Edeka* verkauft allerdings darüber hinaus viele Produkte, die nicht regional, nicht natürlich und nicht gesund sind. Insofern besteht hier ein Missverhältnis zwischen den durch den Werbespot geschaffenen Mehrwert, den das Unternehmen an sich anlagert, und der tatsächlichen Verkaufsstrategie und Produktpalette des Unternehmens.

3.2 Herausbildung eines Wertemusters: Weitere Online-Storytelling-Spots von *Edeka*

Neben *EATKARUS* existiert eine Reihe von weiteren von *Edeka* in Auftrag gegebenen Werbespots, die für eine virale Verbreitung im Internet produziert wurden: i) #HEIMKOMMEN (2016), ii) WEIHNACHTEN 2117 (2017), iii) #HERREN DES FEUERS (2017), iv) WIEVIEL PANDA STECKT IN DIR? (2017), v) DIE (GAR NICHT MAL SO TRAUERIGE) GESCHICHTE VON NEURUNDLAND (2018) sowie vi) DIE WICHTIGSTE ZUTAT (2019). Innerhalb dieses Korpus bedarf der NEURUNDLAND-Spot zunächst einer kurzen Erläuterung. Im narratologischen Sinn weist er keine narrative Struktur auf, was die Frage nach seinem Status aufwirft. In Bezug auf die eingangs erwähnte Ratgeberliteratur und die in dieser Literatur vertretene Konzeption von Storytelling könnte der Spot trotz seiner fehlenden narrativen Struktur durchaus zum Storytelling gehören, weil er ein Geschehen aufweist und emotional argumentiert. Gerade dieser Spot könnte also aussagekräftig hinsichtlich der Frage sein, was von den Spots implizit unter Storytelling verstanden wird.

So unterschiedlich die in den einzelnen Spots erzählten Geschichten auch sein mögen, so äquivalent sind alle Spots hinsichtlich ihrer Wertevermittlung und Mehrwertbildung. In diesem Kapitel möchte ich nur cursorisch auf die einzelnen Spots eingehen und in diesem Zuge eine Werte-Matrix vorstellen, die für (mehr oder weniger) alle oben angeführten *Edeka*-Online-Storytelling-Spots gilt.

- *Männlichkeit und Patriarchalität*

Handlungsträger und Protagonisten sind mit einer Ausnahme (*DIE WICHTIGSTE ZUTAT*) männliche Figuren. Dabei handelt es sich entweder um männliche Figuren, die bereits einen Status des Exzeptionellen oder einen Heldenstatus haben – sei es offensichtlich oder latent – oder diesen Status in einem Prozess erlangen.

In #HERREN DES FEUERS wird das Barbecue-Fest in den Fokus der Narration gestellt, wobei das Grillen von Fleisch zu einem männlichen Wert stilisiert wird. In diesem Sinne zeigt der Spot anhand symbolischer Szenen Episoden männlicher Fleischzubereitung in einer historisch-diachronen Schau. Das gesamte Setting wird von einer männlichen Erzählerfigur im Presenter-Modus kommentiert, wobei sich der Erzähler zu Beginn des Spots neben einem brennenden Dornbusch aus einer Wolke materialisiert. Damit wird er in eine Nähe zu Gott gerückt, wobei durch die mit Gott korrelierte Erzählinstanz die Weltordnung nicht nur auf eine transzendente Ebene gehoben, sondern alles Geäußerte in dieser Logik dann auch als nicht verhandelbar gesetzt wird: Was der Presenter sagt, ist als eine Art Dogma zu verstehen.

Die Gegenwart der Fleischzubereitung – so die Argumentation – sei ein angesichts der historischen Entwicklung derselben ein kultureller Tiefpunkt. Der Presenter betont die Korrelation von Mann und Feuer als Ausgangspunkt von Menschheit und Kultur: Die Zubereitung von Fleisch über dem offenen Feuer durch einen Mann sei somit die ursprüngliche – göttlich legitimierte – und auch in der Gegenwart einzig akzeptable Art der Fleischzubereitung. In diesem Zusammenhang installiert der Spot eine Korrelation, die durchaus gewöhnungsbedürftig scheint: Alles, was an Speisen bei einem Grillfest angeboten wird und nicht Fleisch ist, wird als weiblich semantisiert, indem die über das Fleisch hinausgehenden Speisen wie „Salat, Brot und noch Dips dazu“ (01:15) lexikalisch zu einem „Barbecue“ (01:07) und über die weibliche Puppe (und durch ihr im kulturellen Wissen verankertes Image) verweiblicht werden. Während also das Männliche das Reine und Unbehandelte, Unverfälschte ist, stellt Weiblichkeit das in negativer Hinsicht Verändernde dar. Die Verweiblichung der Fleischzubereitung durch Barbecue-Feste, Salate und Dips laufe somit einer natürlichen, quasi ontologischen Ordnung zuwider; hier wird ein durchaus archaisches Männerbild vermittelt. Der auf Ex 3,4 rekurrierende, brennende Dornbusch und die damit einhergehende grundlegende Verortung des Wertesets in einem christlich-religiösen Sinn ließen dann auch die Schlussfolgerung zu, dass die von Frauen ausgehende Aufweichung männlicher Fleischzubereitung in den Kontext von Sünde und Verführung gestellt wird, was die patriarchalen Strukturen des Spots einmal mehr unterstreichen würde.

Im NEURUNDLAND-Spot wird das Konzept von Männlichkeit etwas weniger archaisch, aber dennoch als das Weltmodell steuernde Wert etabliert: Die Nationalmannschaft von Neurundland besteht zwar, wie der Spot zu Beginn zeigt, aus den besten Fußballspielern der Welt, die ohne Anstrengung die kompliziertesten Spielzüge und Tricks²¹ absolvieren können; die Mannschaft verliert aber absichtlich das WM-Qualifikationsmatch, weil sie es bevorzugt, mit Freunden und Partnerinnen die WM vor Fernseher und Grill zu verbringen. In der neurundländischen Gesellschaft gilt als gesetzt, dass fußballspielende Männer Fußballspiele auch zu gewinnen haben. Da sich die Spieler dieser Erwartungshaltung aber kontinuierlich widersetzen – Zeitungsausschnitte im Vereinsheim zeigen, dass das Land noch nie eine Teilnahme an der WM erreichen konnte –, erlangt Männlichkeit zunächst eine von der Grundordnung abweichende Ausrichtung: Männlich sind die Männer, die, trotz eigentlicher Stärke, in der Öffentlichkeit schwach sein können. Dahinter steckt allerdings schlussendlich das Bild des Mannes, der sich nicht der gesellschaftlichen Erwartungshaltung beugt, sondern die eigenen, persönlichen Interessen durchsetzt, auch wenn diese dabei mit sozialen und gesellschaftlich eigentlich hochrangigen Werten kollidieren. Die positive Wertung und emphatische Bestätigung dieser Handlungslogik erhebt die Männlichkeit zu einem das Weltmodell

²¹ Einige der gezeigten Tricks lassen sich durchaus Weltfußballern zuordnen: So ist die Hackenabwehr mit Hechtsprung des Torwarts sicherlich klar René Higuita (El Loco) zuzuordnen und die doppelte halbe Drehung nebst Ballmitnahme wird Zinedine Zidane zugeschrieben. Hier ist sicherlich noch analytische Luft nach oben.

steuernden Prinzip, das auch dadurch untermauert wird, dass das Logo des Nationalteams einen Hahn und somit ein männliches Tier zeigt.²² Das finale Bild, das einen gemeinsamen Grillabend der Mannschaft zum Anstoß der Fußball-WM zeigt, zementiert den in #HERREN DES FEUERS installierten Zusammenhang von Mann, Fleisch und Grill. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die Trainerriege der Nationalmannschaft stets entweder grillt oder ein Huhn und damit ein weibliches Tier streichelt. Wenn Fleisch gegrillt oder als noch lebendes, weibliches Tier gestreichelt wird, dann wird das Konzept von Weiblichkeit durchaus problematisch. Zur Unterstützung bei seiner Arbeit isst der Trainer stets Chicken Wings, einer der Spieler hat zur Vorbereitung auf das Qualifikationsspiel Sex mit einer Frau, so dass Fleisch und Frau miteinander korreliert werden. Signifikanterweise denkt der Mann während des Geschlechtsaktes ans Grillen, was mithilfe einer Durchblende gezeigt wird. Frauen werden somit latent zu Fleisch degradiert und erhalten dadurch einen Objektstatus.

Selbst in DIE WICHTIGSTE ZUTAT, dessen Protagonistin weiblich ist, sitzen Großvater und Vater an den Kopfbenden der Weihnachtstafel und markieren somit die patriarchale Struktur der Weltordnung. Diese wird insofern auch in diesem Spot unterstützt, als es die Enkelin ist, die von der Großmutter darauf hingewiesen wird, dass die von der Enkelin aus Indien importierte Zutat eben nicht ausschlaggebend für ein gut schmeckendes Essen ist; die Enkelin erkennt ihren grundsätzlichen Fehler in der Einschätzung von sowohl gelungenem Essen als auch dem in diesem Spot zentral vermittelten Wert der Familie und des familiären Beisammenseins. Weibliches Handeln ist, zumindest in der jungen Generation, unreflektiert. Der älteren Generation, in der – gezeigt durch die Sitzordnung bei Tisch – die patriarchale Struktur gültig ist und akzeptiert wird, wird eine überlegene Position im Wertgefüge im Allgemeinen und – implizit – hinsichtlich der Geschlechterrollen im Besonderen eingeräumt.²³

- *Traditionalität, Historizität, Kontinuität*

Immerhin die Hälfte der sechs hier im Korpus versammelten *Edeka*-Spots ist zeitlich in der Weihnachtszeit situiert. Die Inszenierung des Weihnachtsfestes erfolgt dabei stets äquivalent: Eine größere Familie versammelt sich an einem Tisch und nimmt Gerichte zu sich, die im kulturellen Wissen als traditionelle, westliche Weihnachtsgerichte abgespeichert sind, wie beispielsweise die Weihnachtsgans (DIE WICHTIGSTE ZUTAT) oder der Weihnachtsbraten (WEIHNACHTEN 2117). Weihnachten

²² Der Hahn verweist hier sicherlich auch auf das Trikot der französischen Nationalmannschaft. Dennoch lässt sich die Mannschaft nicht als eben diese französische Mannschaft bezeichnen, da der Spot eine Vielzahl anderer Zeichen installiert, die auch für die Niederlande, Italien und Portugal (Stadion) sprächen; interessanterweise nur eben nicht für Deutschland. Hier ließe sich eine ‚patriotische‘ Lesart erkennen: Egal, wer in der WM gewinnt oder verliert, die Deutschen (immerhin ist die Diegese in Deutschland verortet) haben ihren Grill.

²³ In WIEVIEL PANDA STECKT IN DIR? wird die junge, als positiv exzeptionell gesetzte Protagonistin, die sich für umweltgerechtes Alltagshandeln engagiert, am Ende des Spots mit einem Jungen ‚belohnt‘, eine Existenz allein als Mädchen ist nicht vorgesehen. Diese Strategie wird bei den Figuren Eatkarus oder dem Mann am Grill (*Herren des Feuers*) nicht angewendet und korrespondiert mit dem Geschlechterrollenbild des Weihnachtsgans-Spots.

wird zu einem Parameter in der Argumentation der Spots, indem das Fest hinsichtlich seines Merkmals der Kontinuität semiotisiert wird. Diese Kontinuität lässt sich dann – so eine mögliche argumentative Funktion – auf die Kontinuität des Unternehmens übertragen. Jenseits der semiotischen Funktionalität des Weihnachtsfestes ist es der explizite christliche Aspekt, der als Wert den Weltmodellen zugrunde liegt. Die Spots #HEIMKOMMEN, WEIHNACHTEN 2117 und DIE WICHTIGSTE ZUTAT zeigen die Korrelation von Weihnachten und Christentum explizit, indem sie christliche Werte an das Weihnachtsfest anlagern (Gemeinschaft, Nächstenliebe). Der Spot #HERREN DES FEUERS zeigt, dass christliche Werte auch ohne Weihnachten die Grundierung der dargestellten Welt sein können. Die Positionierung des Presenters neben einem brennenden Dornbusch, die Rekurrenz auf Ex 3,4 sowie die auf Joh 1,1 durch die einleitenden Worte setzen das Christentum als Sinnstiftungsfolie und betont diese in ihrer Funktion als Orientierungsrahmen der erzählten Geschichte und des Weltmodells. Der Spot WEIHNACHTEN 2117 geht so weit, dass der Weg des Roboters zur Hütte der Menschen, da er den Stern von Bethlehem in der Hand hält, als Weg zum Stall Christi Geburt erzählt wird. Die nahezu technikfreie Hütte und die dort ansässige Familie wäre dann metonymisch als Ursprung unserer (christlichen) Kultur zu deuten, nach der sich sogar die Künstliche Intelligenz sehnt.

Die Korrelation von Weihnachten und christlichen Werten und damit einer traditionell-kulturellen Komponente bleibt schlussendlich aber, wie der Funktionskontext der Textsorte Werbung nahelegt, nur eine rhetorische Strategie. Das gemeinschaftliche Weihnachtsessen und die kameratechnische Fokussierung der zubereiteten Lebensmittel und Gerichte sind als synekdochische Präsentation der Produktpalette zu lesen, auf die im Storytelling-Spot aufmerksam gemacht wird. So wenig die erzählten Geschehnisse und Geschichten von Lebensmitteln handeln, so kommt doch keiner der Spots ohne eine Präsentation dieser am Schluss der Spots aus; eine Werbung ausschließlich über Geschehen/Geschichte und implizite Werte scheint dann doch nicht möglich.

Kontinuität und Traditionalität zeigt selbst der NEURUNDLAND-Spot durch das permanente Scheitern der neurundländischen Nationalmannschaft für die Qualifikation zur WM, das über Zeitungsausschnitte im Vereinsheim präsentiert wird. Da das Scheitern bewusst herbeigeführt wird, um die WM gemeinschaftlich vor dem Grill genießen zu können, wird entsprechend der Genuss als Aspekt der Kontinuität installiert; dafür ist sogar Scheitern erlaubt.

- *Natürlichkeit*

Indem die Produktpalette visuell absent ist, wird sie über Eigenschaften der gezeigten Räume symbolisiert. Im Rahmen der narrativen Struktur existieren in vier Spots (ohne #HEIMKOMMEN und DIE WICHTIGSTE ZUTAT) jeweils ein abzulehnender Raum und einer, der genau die Merkmale und Werte enthält, die als wünschenswert gesetzt werden. Bei diesen Räumen handelt es sich stets um Räume der Natur: In #HERREN DES FEUERS ist es der mit Männlichkeit und Natürlichkeit korrelierte Wald, der im Rahmen des Angriffs auf das Grillfest durch das Figureninventar

seine Grenze weiter ausdehnt und den Garten des Einfamilienhauses zurückeroberst, indem die Partygäste in die Flucht geschlagen werden und der Zaun eingerissen wird. Die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit des Fleischgrillens steht damit im Gegensatz zum Barbecue-Fest, das als kulinarische Spielerei semantisiert und effiniert wird und in einem architektonischen Ensemble stattfindet, das sich pointiert als Fremdkörper auf einem Waldgrundstück bezeichnen ließe.

Der Transformationsprozess des KI-Roboters in *Weihnachten 2117* führt diesen sprichwörtlich über Berg und Tal. Der zurückgelegte Weg verdeutlicht nicht nur die Anstrengung und die Hindernisse, sondern darüber hinaus auch einen Weg in eine Natur, die sich in einer extrem großen Distanz zu den urbanen Stadt-Räumen der Künstlichen Intelligenz befindet. Zum einen ist der Zielraum des KI-Roboters ein ländlich-alpiner Raum, der frei von Zivilisation und urbanen Anzeichen ist. Zum anderen ist auch die Holzhütte, in der die Familie lebt, als moderne Metonymie für den Stall als Ort Jesu Geburt lesbar, die auf die ontologische Natürlichkeit des Weihnachtsfestes in seiner transzendenten Lesart verweist. Die Holzhütte ist damit als deutlicher Gegensatz zum Bauhaus-Ensemble des #HERREN DES FEUERS-Spots zu sehen. Dabei argumentieren die Spots zwar jeweils unterschiedlich, gemeinsam ist aber allen vier Spots, dass eine fundamentale Änderung (der persönlichen Einstellung, des gesellschaftlich-kulturellen Zustands) herbeigeführt werden muss. Natürlichkeit ist demnach nicht präsent oder verloren gegangen und muss re-installiert werden. Dieser Verlust wird im *Weihnachten 2117*-Spot auch als Ergebnis einer Abkehr von (christlicher) Transzendenz präsentiert. Die Künstliche Intelligenz kennt keinen christlichen Glauben; die Menschenfamilie jedoch, die nahezu ohne Technik in einer einfachen Waldhütte lebt, gestrickte Kleidung trägt und somit mit dem Paradigma der Ursprünglichkeit bezeichnet werden kann, wird zum Kulminationspunkt der argumentativen Struktur des Spots: Sie lebt natürlich im Sinne der Absenz von Technik, sie ist patriarchal organisiert (was die Tischordnung anzeigt) und sie repräsentiert Kontinuität und Tradition.

Die Gegenräume zur Natur konturieren sich aus den Bereichen der Technik, der Überwachung und des Militärischen (*Weihnachten 2117*) der metaphorischen Gefangenschaft und Faulheit (EATKARUS) sowie der Effemierung (#HERREN DES FEUERS). Faulheit und Zurückgebliebenheit wird in EATKARUS in der Kindergeneration u.a. durch Smartphone-Nutzung installiert; in WEIHNACHTEN 2117 ist es die Künstliche Intelligenz, die das uns bekannte Dasein der Menschen gefährdet. Die junge Frau in DIE WICHTIGSTE ZUTAT imaginiert während ihres Rückfluges von Indien eine Blitzkarriere als Influencerin, indem sie die magische Zutat über soziale Medien verbreitet und einen viralen Hype erzeugt, der dann allerdings vom Spot als falscher Weg gesetzt wird. Ein nicht unerheblicher Teil des Abzulehnenden speist sich somit aus dem Bereich einer Technik- bzw. Digitalsepsis. Moderne Technik entfremdet in dieser Logik den Menschen von einem ‚eigentlichen‘, implizit als emphatisch verstandenen Menschsein. Die Spots postulieren eine Rückbesinnung: Hier ließe sich fragen, ob es sich dabei um eine symbolische Rückbesinnung im Sinne eines Erinnerns an grundlegende, allgemeine Werte handeln mag. Die Tatsache, dass diese Rückbesinnung zum ‚Natürlichen‘ immer mit Patriarchalität einhergeht, zeigt aber an, dass es eben nicht nur um eine symbolische Rückbesinnung gehen

kann, sondern auch um eine Restitution von in der außermedialen Gesellschaft bereits transformierten Werten.

Die Spots fokussieren in ihren Geschichten eine Figur, die als Held auftritt. Diesen stets männlichen Figuren – die Enkelin aus *DIE WICHTIGSTE ZUTAT* ist eben keine Heldin, weil sie den zentralen Wert der familiären Gemeinschaft nicht selbst erkennt – kommt dabei die Funktion zu, den erstrebenswerten Wertehorizont auf der Grundlage von Hartnäckigkeit, Überzeugung oder Ausdauer zu erreichen. Dabei attestieren die Spots den Heldenfiguren eine per se existierende Exzeptionalität, wie dies in Kap. 3.1 für die Figur Eatkarus bereits hergeleitet wurde. Dabei kann das Erreichen des zentralen Werts entweder sukzessive im Sinne von Voglers Heldenreise erlangt und somit narrativ nachvollzogen werden, oder der Held wird in dem Moment präsentiert, in dem er sich seiner Exzeptionalität bewusst wird, wie dies in *#HERREN DES FEUERS* der Fall ist.

Für die Firma *Edeka* ergibt sich daraus ein Zwiespalt: Je nach strategisch ausgerichteter Wertevermittlung muss die Entscheidung für Gemeinschaft oder für Exzeptionalität getroffen werden; beides ist, so lässt sich auf der Grundlage der dargestellten Welten der Spots schließen, nicht möglich. Die einzige Ausnahme ist hier *Weihnachten 2117*, weil der als exzeptionell gesetzte und mit menschlichen Gefühlen ausgestattete Roboter den Weg zur Familie der Menschen findet und mit dieser eine Weihnachtsfeier im Zeichen christlicher Gemeinschaft zelebriert.

Die Spots erzeugen insgesamt ein konsistentes Wertebild. Dies hat eine Implikation für das Verhältnis von Werte- und Ideologieset der Werbespots auf der einen und ihrer Ästhetik beziehungsweise der Art und Weise ihrer Präsentation auf der anderen Seite. So sehr innovativ das eine (Ästhetik und Repräsentation) für das Lebensmittelsegment und innerhalb dieses sein mag, so sehr ist das andere (Ideologie und Werte) nicht innovativ. Das konsistente Weltbild erfährt allerdings eine Einschränkung: Inhaltlich vermitteln die Spots dargestellte Welten, die in ihren Grundlagen entweder das Exzeptionelle zelebrieren oder die – wahlweise christliche oder männliche – Gemeinschaft als Zentrum gesellschaftlicher Konstitution installieren. Gerade die Werte Gemeinschaft und Exzeptionalität stehen dabei in einem widersprüchlichen Verhältnis. Je nach argumentativer Ausrichtung des Spots wird einer der beiden Werte installiert: Der sich aus dem gesamten Textkorpus ergebende Widerspruch bleibt dabei bestehen, wenngleich die einzelnen Spots in ihrer Argumentation kohärent sind. Das installierte Bild von *Edeka* über das gesamte Storytelling-Korpus zeigt, dass Exzeptionalität und Individualität durchaus erstrebenswert sind und sogar, wie *EATKARUS* dies vorführt, zu einer positiven und gerechtfertigten superioren Stellung innerhalb des sozialen Systems führt. Es mag in unserer Alltagswirklichkeit als kollidierend empfunden werden, wenn sich einerseits Individuen über Andere erheben können, weil sie sich durch Willensstärke verändert haben, und wenn andererseits Gemeinschaft als oberstes Prinzip gelten soll. Dieser durchaus heterogene Aspekt des *Edeka*-Wertesets wird allerdings nur im Korpusverbund sichtbar, nicht auf der Ebene der einzelnen Spots und ihrer dargestellten Welten. Dies führt aber dazu, dass das gesamte Werteset aller Spots eben nur ‚nahezu‘ kohärent ist.

3.3 Vergleich zur Print- und Fernsehwerbung

Print-, Fernseh- und Online-Werbung unterscheiden sich, dies wäre der *erste Aspekt* des Vergleichs, hinsichtlich der Präsenz und Relevanz der referenziellen Sprachfunktion,²⁴ die sich auf die Vermittlung von Fakten bezieht. Die referenzielle Funktion nimmt dabei in der Linie Print – TV – Online signifikant ab. Zwar werden die Produkte in der Printwerbung durch die „Genussexpertin“ emphatisch aufgela-den, im Zentrum stehen hier aber die konkreten Produkte selbst, um deren Präsentation es dominant geht. Die Genussexpertin soll lediglich plausibilisieren, dass diese Produkte von hoher Qualität sind. Die Fernsehwerbung operiert hier bereits auf einer Zwischenebene: Einerseits ist durch die räumliche Situierung im Ladenraum einer (fiktiven) *Edeka*-Filiale ein großer Teil der Produktpalette, zumindest metonymisch, präsent. Andererseits wird hier eine Geschichte erzählt, in der durchaus zwei konkurrierende Vorstellungen von einem Weihnachtsfest, wenn auch nur rudimentär, verhandelt werden und am Ende eine Entscheidung getroffen wird. Der Online-Spot hat zwar die größte Distanz zur referenziellen Sprachfunktion, verzichtet aber auch nicht vollständig auf diese. Gegen Ende jedes einzelnen Spots werden Lebensmittel präsentiert, die von den diegetischen Figuren zubereitet oder gegessen werden. Diese Lebensmittel und/oder Speisen sind nicht direkt als Produkte der Firma *Edeka* zu lesen, sie fungieren in rhetorischer Hinsicht als Synekdoche und damit stellvertretend für die Produktpalette.

Eine vollständige Abkopplung von der referenziellen Sprachverwendung scheint demnach nicht wünschenswert. Das heißt, dass die Online-Storytelling-Spots zwar von der Produktpalette losgelöste Geschichten erzählen, nichtsdesto-trotz aber einen klaren Demonstrations- und Anwendungscharakter haben: Die Lebensmittel werden zu Speisen zubereitet und somit in einen Verwendungskontext gestellt, der über die erzählte Geschichte und die impliziten Werte hinausgeht. Schlussendlich wird durch den Kontext der Werbung der Schluss nahegelegt, dass der Erwerb und die Zubereitung der von *Edeka* vertriebenen Produkte ebenjene Werte generieren kann, die in den Geschichten installiert werden. Dieser Werteerwerb geht, wie gesagt, über die Diegese hinaus und ist darüber hinaus – durch mehrfachen Kauf – reproduzierbar und habitualisierbar.

Der *zweite Aspekt* des Vergleichs bezieht sich auf die Ästhetik. Die Online-Storytelling-Spots suggerieren durch ihre Ästhetik ein innovatives Potenzial. Das Werbeverfahren ist für diese Branche unkonventionell und eher wenig erwartbar. Dabei dürfte genau dieser Aspekt eine zentrale Rolle spielen: Die Unerwartbarkeit der ästhetischen Strategien sorgt auf der Rezeptionsebene für ein starkes Wiedererkennungsmoment. Ästhetisch innovativ sind die Spots zwar im Kontext deutscher Werbung für Lebensmittelkonzerne; sie sind es auf der Ebene dessen, was sie ästhetisch inszenieren, nicht, weil sie sich auf dieser Ebene standardisierter und allseits bekannter Hollywood-Praktiken bedienen. Auch auf der inhaltlichen Ebene knüpft die starke Emotionalisierung durchaus an Erzähl- und Darstellungsweisen des Hollywood-Kinos an. Darüber hinaus kann das Bewusstsein um das innovative Potenzial der ästhetischen Ebene als integrativer Bestandteil des Spots

²⁴ Siehe Anm. 16.

gelten. Die Hollywood-Filmästhetik macht nur dann Sinn, wenn ihr Abweichungspotenzial Teil des Gesamtpakets ist, auch wenn dies freilich nichts an Semantik und Paradigmenbildung ändert.

Der *dritte Aspekt* des Vergleichs betrifft die Emotionalisierung. Dieser Begriff wird für gewöhnlich auf der Rezeptionsebene angewendet, es geht also um die Erweckung von affektiven Zuständen bei den Rezipienten. Prinzipiell ist davon die Emotionalisierung der diegetischen Figuren zu unterscheiden, die aber in der Textsorte Werbung schlussendlich eine Emotionalisierung der Rezipienten hervorruft. Dabei ist auffällig, dass sich in Bezug auf rhetorische Strategien im Prinzip alle drei Formate für eine Argumentation der sanften Affekte, also für das *ethos* entscheiden. Selbst die von der referenziellen Sprachverwendung dominierte Printwerbung argumentiert durch die „Genussexpertin“ nicht auf der *logos*-Ebene, sondern mit einer emotional aufgeladenen Emphase; auch Fernseh- und Online-Spot vermeiden eine *pathos*-Argumentation. Diese Strategie verortet alle *Edeka*-Spots auf einer mittleren Gefühlslage, mithin geht es darum, Gefühle darzustellen und gleichermaßen zu evozieren, aber nur solche Gefühle, die die Werbebotschaft nicht in ihr Gegenteil verkehren. Ausgesucht werden nur als in unserer Kultur positiv konnotierte Gefühle, die niemand ernsthaft von sich weisen würde, wie ganz allgemein die Liebe in *Weihnachten 2117* („Ohne Liebe ist es nur ein Fest“, 03:35). Auch die freundschaftliche Gemeinschaft (NEURUNDLAND) löst allgemein eher positive Gefühle aus. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Musik zu verweisen. Hier besteht tatsächlich ein Unterschied in der Konstruktion emotional aufgeladener Szenen: Die Fernsehwerbung installiert durch die klassische ‚Fahrstuhl-musik‘ eine von der Grundordnung her nicht emotional aufgeladene Situation; Gefühle werden erst durch die Tochter hervorgerufen. Die Online-Spots setzen von Beginn an Musik dramaturgisch ein und kommentieren somit auditiv auf der extradiegetischen Ebene permanent das visuell Gezeigte. Dadurch wird eine Emotionalisierung der Rezipienten, die dann an die Narration gekoppelt ist, generiert.

Was *viertens* die vermittelten Werte betrifft, so ist hier eine Kohärenz zu diagnostizieren. Das patriarchale Modell des *Weihnachtsgans*-Fernsehspots findet sich in gleicher Weise in den Online-Storytelling-Spots, so wie auch das emphatisch aufgeladene Weihnachtsfest als traditionelles Element beibehalten und nicht transformiert werden soll. Genau wie in *Weihnachten 2117* Weihnachten nur mit Liebe ein Fest im Sinne des Christentums mit allen ideologischen Implikationen sein kann, so ist auch die Reduktion auf ein „ganz kleines“ Weihnachtsfest nicht erwünscht; die das reduzierte Weihnachtsfest repräsentierende weibliche Figur wird von der Fernsehwerbung als nicht kompetent in dieser Frage dargestellt. Auffällig ist dabei, dass das Weihnachtsfest des Fernsehspots keine transzendenten Implikationen aufweist, sondern lediglich zwischen den Parametern „klein“ und groß unterschieden wird, was wiederum an die Menge des Konsums bzw. die Modalitäten des Weihnachtsessens gekoppelt ist. Die Emphase bezüglich des Weihnachtsfestes im Fernsehspot ist also lediglich eine der Quantität und der Kontinuität, nicht aber der Transzendenz.

Insgesamt verhalten sich Fernseh- und Online-Storytellingspots demnach äquivalent. Die Firma *Edeka* generiert in den unterschiedlichen Werbeformaten ein invariantes Werteset, so dass die Blockbuster-Ästhetik der Online-Storytellingspots auch nur als ästhetisches Novum in der Lebensmittelwerbung bezeichnet werden kann und somit als eine neue Art des Werbens, nicht aber als (An-)Zeichen anderer oder neuer Werte. Hinter der gesamten *Edeka*-Werbestrategie steht demnach ein kohärentes Welt- und Wertebild, das über unterschiedliche Formate und Kanäle distribuiert wird.

4. Kontexte des (Online-)Storytelling-Verfahrens

4.1 Vergleichende Werbung

Vergleichende Werbung ist innerhalb der EU zulässig, allerdings gelten hier bestimmte Prämissen, wie §6 *Vergleichende Werbung* aus dem *Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb (UWG)* zeigt. Dort heißt es folgendermaßen:

- (1) Vergleichende Werbung ist jede Werbung, die unmittelbar oder mittelbar einen Mitbewerber oder die von einem Mitbewerber angebotenen Waren oder Dienstleistungen erkennbar macht.
- (2) Unlauter handelt, wer vergleichend wirbt, wenn der Vergleich
 1. sich nicht auf Waren oder Dienstleistungen für den gleichen Bedarf oder dieselbe Zweckbestimmung bezieht,
 2. nicht objektiv auf eine oder mehrere wesentliche, relevante, nachprüfbare und typische Eigenschaften oder den Preis dieser Waren oder Dienstleistungen bezogen ist,
 3. im geschäftlichen Verkehr zu einer Gefahr von Verwechslungen zwischen dem Werbenden und einem Mitbewerber oder zwischen den von diesen angebotenen Waren oder Dienstleistungen oder den von ihnen verwendeten Kennzeichen führt,
 4. den Ruf des von einem Mitbewerber verwendeten Kennzeichens in unlauterer Weise ausnutzt oder beeinträchtigt,
 5. die Waren, Dienstleistungen, Tätigkeiten oder persönlichen oder geschäftlichen Verhältnisse eines Mitbewerbers herabsetzt oder verunglimpft oder
 6. eine Ware oder Dienstleistung als Imitation oder Nachahmung einer unter einem geschützten Kennzeichen vertriebenen Ware oder Dienstleistung darstellt.²⁵

Eine Negativierung oder Herabsetzung konkurrierender Konzerne ist demnach nicht zulässig. In diesem Zusammenhang ist der Online-Storytelling-Spot *Weihnachten muss nicht teuer sein* der Firma *Lidl* analytisch interessant, weil er sich referenziell unmittelbar auf den *Edeka*-Spot *Weihnachten 2117* bezieht und die gleiche Geschichte erzählt. Um die Ausführungen nachvollziehen zu können,

²⁵ „Gesetze im Internet“. https://www.gesetze-im-internet.de/uwg_2004/_6.html; Abruf am 08.08.2023.

möchte ich an dieser Stelle das Handlungsmodell des *Edeka*-Spots umreißen: Nachdem die Menschen vor einer Künstlichen Intelligenz in Form von humanoiden Robotern in eine entlegene Wald- und Bergregion geflüchtet sind, haben sich die Roboter die Stadt angeeignet und architektonisch und technisch nach ihren eigenen Anforderungen umgestaltet. Einer der Roboter wird als Abweichung gesetzt, indem er in einem Kinosaal einen alten, menschlichen Weihnachtsfilm betrachtet, dieses Fest ebenfalls erleben möchte und deswegen aus der prinzipiell hierarchisch und militärisch organisierten Sozialstruktur der Roboterstadt ausbricht. Er begibt sich auf die Suche nach den Menschen, die er schließlich in einer entlegenen Waldhütte findet, ihnen einen Stern von Bethlehem überreicht und am Weihnachtsessen teilnehmen darf.

Der *Lidl*-Spot erzählt zwar die identische Geschichte, installiert dennoch eine Reihe von Veränderungen:

	Edeka <i>Weihnachten 2117</i>	Lidl <i>Weihnachten muss nicht teuer sein</i>
Musik	orchestral-symphonisch	A-cappella-Gesang
Figuren	Roboter: animiert im Kaufhaus: Schaufensterpuppen	Roboter: teils reale Menschen in Roboterkostümen, teils Pappfiguren an sichtbaren Schnüren im Kaufhaus: reale Menschen
Geschenk des Roboters	Stern von Bethlehem	Stern von Bethlehem und vollgepackte Lidl-Einkaufstüte
Figurenrede des Vaters	„Da kommt dieser riesige Bär auf mich zu und schreit <i>Uaaahh</i> “	„Die Preise bei Edeka, die waren so groß, waren die“
Motto am Ende des Spots	„Ohne Liebe ist es nur ein Fest“	„Weihnachten muss nicht teuer sein“
zusätzliche Einstellung nach dem Motto		Packshot von weihnachtlichem Teilsortiment

Tab. 1: Vergleich der Werbespots von Edeka und Lidl

Der *Edeka*-Spot fingiert durch seine Ästhetik und Inszenierung eine Selbstverortung im System ‚Film‘ (siehe Kap. 3.3) und verschleiert dabei auf der Oberfläche seine originäre Funktion als Werbespot. Der gesamte *Lidl*-Spot, und dies ist als zentrale und übergreifende Veränderung zu sehen, besticht vor allem durch die Absenz technischer und filmischer Perfektion und installiert dadurch einen expliziten Kontrast zur hollywoodaffinen Originalversion der Firma *Edeka*, wie es die Abb. 4-6 verdeutlichen. Der *Lidl*-Spot installiert bewusst eine ‚schrottige‘ Ästhetik, die das Referenzprodukt entwertet. Dabei wird die formale Ebene der visuell wahrnehmbaren Oberfläche des Spots funktionalisiert, indem sie eine Bedeutung in der semantischen Tiefenstruktur erhält: Es findet eine Paradigmenumbildung von teuer/aufwändig (*Edeka*) zu billig/unaufwändig (*Lidl*) statt, wobei dem *Edeka*-Spot das Paradigma des Teuren und Aufwändigen erst durch die paradigmatische

Setzung des *Lidl*-Spots zugewiesen wird (vgl. Abb. 7-12; die obere Reihe zeigt den *Edeka*-Spot, die untere den *Lidl*-Spot). Diese über die Erscheinungsform installierte Paradigmenumbildung gilt nun – so die argumentative Strategie des *Lidl*-Spots – auch für beide Spots jeweils als zentrales Werteset in Bezug auf sowohl Weihnachten als auch das Unternehmen. Der von *Edeka* als emphatisch pronocierte Wert der Liebe – in Bezug auf Weihnachten und das Einlassen des Roboters in die Holzhütte auch der Nächstenliebe – wird von *Lidl* durch die massive ästhetische und technische Reduktion ‚entemphatisiert‘ und entemotionalisiert. Weihnachten ist bei *Lidl* nur noch marginal von religiösem Handeln bestimmt, es ist vor allem ein Fest, das gemeinsam gefeiert wird. Dies zeigt auch die Einblendung eines synekdochischen Teils der Produktpalette am Ende des Spots. Mit dieser Strategie der ‚Erdung‘ installiert *Lidl* nun für sich keineswegs eine inferiore Rolle, eher ist das Gegenteil der Fall: *Lidl* wirft *Edeka* mit seiner *low budget*-Ästhetik ein megalomanes Marketingverhalten vor, dem eine entsprechende Übertreibung hinsichtlich Emotionalisierung, Emphasisierung und überhöhter Wertevermittlung äquivalent ist.

Hinsichtlich der vergleichenden Werbung bietet das Storytelling, wie der *Lidl*-Spot zeigt, eine Möglichkeit, das Verbot der Herabsetzung eines konkurrierenden Konzerns zu umgehen. Herabgesetzt werden hier aber weder das Unternehmen *Edeka* noch die von *Edeka* angebotene Produktpalette, sondern lediglich die Art der Werbung, die *Edeka* betreibt. Sicherlich, so lässt sich nun folgern, wird dadurch faktisch *Edeka* herabgesetzt. Relevant ist hier aber der *modus operandi*: *Erstens* ist es die simulierte Referenz,²⁶ die hier als Grundlage der vergleichenden Werbung dient. Diese über kulturelles Wissen erkennbare simulierte Referenz beruht dabei auf der erzählten Geschichte inklusive Handlung, Geschehen und narrativer Struktur des *Edeka*-Spots. *Zweitens* ist, auf der Grundlage der simulierten Referenz, eine Abweichung installiert worden: Handlung, Geschehen und narrative Struktur werden auf der visuellen Ebene mit anderen ‚Figuren‘ und Requisiten und auf der auditiven Ebene mit einer anderen Musik präsentiert. Hier greift die poetische Sprachfunktion nach Jacobson: Der *Lidl*-Spot installiert einen eigenen und eigenständigen audiovisuellen Text auf der Grundlage primärer, vorbestehender Zeichen (also des *Edeka*-Spots), der sich in gesteigertem Maße als Kunstwerk versteht. Die *low budget*-Ästhetik installiert demnach eine diskursive Metaebene, der der *Edeka*-Spot untergeordnet ist, weil dieser durch die Wertevermittlung im *Lidl*-Spot pejorisiert wird. Darüber hinaus wird der *Lidl*-Spot in semiotischer Hinsicht zu einem Zeichen, das primär nicht auf *Lidl*, sondern auf *Edeka* verweist und erst dadurch, quasi in zweiter Ordnung, auf *Lidl*. Interessanterweise rückt der *Lidl*-Spot durch die poetische Verfahrensweise noch weiter als der *Edeka*-Spot vom eigentlichen Feld der Werbung weg und nähert sich der Kunst an, erreicht aber gerade über diesen Umweg die schon erwähnte Erdung *Lidls*, weil die Emphasen des *Edeka*-Spots durch die Transformationen abgewertet werden.²⁷

²⁶ Zum Begriff der simulierten Referenz siehe Gräf et al., *Filmsemiotik* (wie Anm. 7), S. 232.

²⁷ In diesem Zusammenhang sei auf den *Lidl*-Spot LIDL LAND verwiesen, der ein komplexes Netz von Referenzen aufbaut und sich dabei grundsätzlich auf den Hollywood-Film LA LA LAND



Abb. 7: Edeka, Werbespot WEIHNACHTEN 2117 (2017, Min. 0:13)



Abb. 8: Edeka, Werbespot WEIHNACHTEN 2117 (2017, Min. 2:16)



Abb. 9: Edeka, Werbespot WEIHNACHTEN 2117 (2017, Min. 2:50)

(Damien Chazelle, USA 2016) sowie weitere Filme mit Ryan Gosling, aber auch ältere Hollywood-Filme bezieht. Eine Figur des Spots ist Eatkarus, der allerdings „abgestürzt“ (01:35) ist, was die Eatkarus-Figur von *Edeka* fortschreibt und pejorisiert. Der Spot macht darüber hinaus explizite Aussagen über die Firma *Edeka*, deren Firmengeschichte zur Zeit des *Dritten Reiches*, ebenfalls über filmische Referenzen, thematisiert wird.



Abb. 10: Lidl, Werbespot WEIHNACHTEN MUSS NICHT TEUER SEIN (2017, Min. 0:13)



Abb. 11: Lidl, Werbespot WEIHNACHTEN MUSS NICHT TEUER SEIN (2017, Min. 2:17)



Abb. 12: Lidl, Werbespot WEIHNACHTEN MUSS NICHT TEUER SEIN (2017, Min. 2:51)

4.2 Dimensionen des viralen Storytelling-Marketings

Die Tatsache, dass die Online-Storytelling-Werbespots ausschließlich im Internet verbreitet werden, hat zwar aus einer analytischen Perspektive keinerlei Einfluss auf die textuellen Strukturen und die Semantik der Werbespots und ist insofern auch nicht primär Gegenstand eines analytischen Interesses. Die Situierung im viralen Kontext ermöglicht es im Sinne mediensemiotischen Erkenntnisinteresses aber, die Anschlusskommunikation über die einzelnen Spots zu untersuchen. Im produktionstechnischen Sinn hat die Platzierung im Online-Bereich demnach sehr wohl etwas mit Struktur und Semantik der Spots zu tun.

Erstens bietet die Online-Platzierung die Möglichkeit, eine Geschichte ausgedehnt zu erzählen. Sendeplatz im Fernsehen ist, vor allem in der *prime time*, sehr teuer und von daher nicht für längere Erzählformate geeignet. *Weihnachten 2117* ist mit einer Länge von 3:50 Min. der längste Spot des Korpus und wäre hinsichtlich seiner Länge schon eher als Kurzfilm zu bezeichnen.

Zweitens eröffnet die Online-Veröffentlichung einen öffentlichen Diskursraum; *Edeka* selbst postet die Videos auf der eigenen *Facebook*-Seite sowie auf *YouTube*. Der Spot #HEIMKOMMEN beispielsweise wurde auf *YouTube* 66 Mio. Mal aufgerufen und hat dort über 14.500 Kommentare (Stand: 05.11.2020). Wie die Kommentare zum EATKARUS-Spot zeigen, entfacht sich hier ein umfangreicher Diskurs, der durchaus zentrale ethische Fragen bezüglich der Darstellung und Bewertung dicker Menschen stellt und nicht auf soziale Netzwerke begrenzt bleibt.²⁸ Damit kann *Edeka* einen breit angelegten Diskurs initiieren, der, selbst wenn er nicht positiv für *Edeka* ausfällt, den Konzern immerhin im Gespräch hält. Die Herstellung von Öffentlichkeit in den sozialen Medien hängt auch mit der Emotionalisierungsstrategie der Online-Spots zusammen: Stenger (2012) führt aus, dass emotionalisierte Inhalte eher dazu führen, dass Internetnutzer*innen sie mit anderen Nutzer*innen teilen.²⁹

Drittens kann das Online-Marketing jüngere Zielgruppen erreichen, die durch Print- und Fernsehwerbung nicht oder nur unzureichend erreicht werden. Die Präsenz auf *Facebook* und mehr noch auf *YouTube* integriert die *Edeka*-Spots – zumindest potenziell – in populärkulturelle Kontexte, die Spots finden sich dann auf einer Ebene mit einer Vielzahl populärkultureller Formate und können so Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Zumindest in den letzten Jahren kann, bis ein Gewöhnungseffekt einsetzt – der mittlerweile eingesetzt haben dürfte – davon ausgegangen werden, dass *YouTube* als Publikationsort noch als ungewöhnlich in Bezug auf Supermarkt-Werbung wahrgenommen wird/wurde.

Das Einspeisen in soziale Netzwerke und *YouTube* führt *viertens* zu Verselbstständigigungseffekten. Eine solche Verselbstständigung kann zum einen die Ebene

²⁸ Stellvertretend sei hier nur auf einen ZEIT-Artikel aus dem Jahr 2017 verwiesen: Ann-Kristin Tlusty, „Alles, nur kein Kugelmensch“. In: ZEIT Online, 17.02.2017 (=https://blog.zeit.de/teilen/2017/02/17/edeka-alles-nur-kein-kugelmensch/; Abruf am 08.08.2023).

²⁹ Daniel Stenger, *Virale Markenkommunikation. Einstellungs- und Verhaltenswirkungen viraler Videos*. Wiesbaden 2012, S. 149 ff.

eines einzelnen Spots bzw. eines Korpus von Spots betreffen, indem durch Kommentare ein Diskurs darüber entsteht, der in mehreren sozialen Netzwerken fortgeschrieben wird. Zum anderen, und dies ist hier die interessantere Ebene, ver selbstständigen sich aber auch die Produkte selbst, was dergestalt im Medium Fernsehen kaum möglich sein dürfte, da das Fernsehen, was die Werbung betrifft, bei aller ästhetischer und rhetorischer Finesse, primär ein Ort der klar umrissenen Werbebotschaft, nicht aber der künstlerischen Auseinandersetzung – der in der Einleitung angeführte ‚Werbepbattle‘ – ist. Eine solche liegt aber mittlerweile vor, wie der vorliegende Beitrag zeigt.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen (Werbespots)

- DIE (GAR NICHT MAL SO TRAUERIGE) GESCHICHTE VON NEURUNDLAND. Werbespot der Firma *Edeka* (2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=oTiHCR8aF9c>; Abruf am 05.11.2020.
- DIE WICHTIGSTE ZUTAT. Werbespot der Firma *Edeka* (2019).
<https://www.youtube.com/watch?v=etOoufbYGfY>; Abruf am 05.11.2020.
- EATKARUS. Werbespot der Firma *Edeka* (2017).
<https://www.youtube.com/watch?v=To9COZq3KSo>; Abruf am 05.11.2020.
- #HEIMKOMMEN. Werbespot der Firma *Edeka* (2016).
<https://www.youtube.com/watch?v=V6-0kYhqoRo>; Abruf am 05.11.2020.
- #HERREN DES FEUERS. Werbespot der Firma *Edeka* (2017).
<https://www.youtube.com/watch?v=noEKku7eJOk>; Abruf am 05.11.2020.
- LIDL LAND. Werbespot der Firma *Lidl* (2017).
<https://www.youtube.com/watch?v=FvQusi6lb3U>; Abruf am 08.08.2023.
- WEIHNACHTEN 2117. Werbespot der Firma *Edeka* (2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=aknucxb0xSo>; Abruf am 05.11.2020.
- WEIHNACHTEN MUSS NICHT TEUER SEIN. Werbespot der Firma *Lidl* (2017).
<https://vimeo.com/384542343>; Abruf am 08.08.2020.
- WEIHNACHTSGANS. Werbespot der Firma *Edeka* (2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=D569lwee9fw>; Abruf am 05.11.2020.
- WIEVIEL PANDA STECKT IN DIR? Werbespot der Firma *Edeka* (2017).
<https://www.youtube.com/watch?v=kNf-EpT5gH4>; Abruf am 05.11.2020.

Literatur

- Adamczyk, Gregor. *Storytelling – Mit Geschichten überzeugen*. 3. Aufl., Freiburg 2019.
- Andree, Martin. *Medien machen Marken. Eine Medientheorie des Marketing und des Konsums*. Frankfurt am Main 2010.
- Blanchette, Stephen/Budtz, Christian/Fog, Klaus/Munch, Philip. *Storytelling. Branding in Practice*. 2. Aufl., Heidelberg 2010.
- Fordon, Anja. *Die Storytelling-Methode. Schritt für Schritt zu einer überzeugenden, authentischen und nachhaltigen Marketing-Kommunikation*. Wiesbaden 2018.
- Frenzel, Karolina/Müller, Michael/Sottong, Hermann. *Storytelling. Das Harun al-Raschid-Prinzip. Die Kraft des Erzählens fürs Unternehmen nutzen*. München 2006.
- Frey, Felix /Früh, Werner. *Narration und Storytelling. Theorie und empirische Befunde*. Köln 2014.
- Friedmann, Joachim. *Storytelling. Einführung in Theorie und Praxis narrativer Gestaltung*. München 2018.
- Fuchs, Werner T. *Crashkurs Storytelling. Grundlagen und Umsetzungen*. Freiburg/München/Stuttgart 2017.

- Gräf, Dennis. „Mediensemiotik in der Lehrer*innenbildung“. In: Miriam Dick/Dorothee Knapp/Romina Seefried/Amelie Zimmermann (Hgg.). *Spuren – Netze – Horizonte. Potentiale der Semiotik in der Lehrer*innenbildung* (=http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2020/01/SKMS_2019_7_Spuren_Netze_Horizonte.pdf). *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 7, 2019, 51-97.
- Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Aufl., Marburg 2017.
- Grimm, Petra. *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München 1996.
- Grytzmann, Oliver. *Storytelling mit der 3-Akt-Struktur. Wie Sie mit der 3-Akt-Struktur authentische Geschichten erzählen und Kunden sowie Mitarbeiter binden – der Leitfaden*. Wiesbaden 2018.
- Hilzensauer, Andrea. „Storytelling – Mit Geschichten Marken führen“. In: Silvia Ettl-Huber (Hg.). *Storytelling in der Organisationskommunikation. Theoretische und empirische Befunde*. Wiesbaden 2014, S. 87-101.
- Jacobson, Roman. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main 1979.
- Kindt, Tom/Köppe, Tilmann. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014.
- Kleine Wieskamp, Pia. *Storytelling: Digital – multimedial – social. Formen und Praxis für PR, Marketing, Game und Social Media*. München 2016.
- Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft, Textanalyse*. 2., komplett überarb. u. akt. Aufl., Kiel 2015.
- Lutschewitz, Claudia. *Storytelling und Leadership. Inspirieren und motivieren durch Geschichten*. Wiesbaden 2020.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarb. u. akt. Aufl., München 2019.
- Renner, Karl N. *Storytelling im Fernsehjournalismus. Ein Zukunftskonzept mit offenen Fragen*. o. O. 2008. (= https://journalismus.uni-mainz.de/app/uploads/2019/04/Renner_TV_3_MR.pdf; Abruf am 08.08.2023).
- Stenger, Daniel. *Virale Markenkommunikation. Einstellungs- und Verhaltenswirkungen viraler Videos*. Wiesbaden 2012.
- Thier, Karin. *Storytelling. Eine Methode für das Change-, Marken-, Qualitäts- und Wissensmanagement*. 2. Aufl., Berlin/Heidelberg/New York 2010.
- Plusty, Ann-Kristin. „Alles, nur kein Kugelmensch“. In: *ZEIT Online*, 17.02.2017 (=https://blog.zeit.de/teilchen/2017/02/17/edeka-alles-nur-kein-kugelmensch/; Abruf am 08.08.2023).

Internetquellen

- „Gesetze im Internet“. https://www.gesetze-im-internet.de/uwg_2004/_6.html; Abruf am 08.08.2023.

Dekonstruktion eines historischen Mythos in Sofia Coppolas MARIE ANTOINETTE (2006)

Oliver Seidel

1. Artikulationen einer zeichenhaften Königin

Als man am 16. Oktober 1793 Marie Antoinette als „Witwe Capet“ auf dem Revolutionsplatz in Paris (heute Place de la Concorde) zur Guillotine führte, wurde mit ihr nicht nur eine letzte Repräsentantin einer verhassten Monarchie hingerichtet (den König hatte man bereits neun Monate zuvor enthauptet), sondern die Französische Republik exekutierte an diesem Tag ein wirkmächtiges Symbol, ein entmenschlichtes Zerrbild einer Frau, deren Leben in der Rückschau wie ein Dramenstück anmutet. Mit ihr starb eine über Jahrzehnte in Pamphleten, Karikaturen und Schmähchriften medial-konstruierte Figur, die für mehr stand als nur die Nobilität von Versailles. Eine ihrer Rolle inhärente Ambiguität (zwischen Verachtung und Bewunderung) trug dazu bei, dass sich bereits zu ihren Lebzeiten ein Mythos um ihre Person konstituierte, der vor allem in seinen negativen Dimensionen eine verhängnisvolle Eigendynamik entfaltete und bis in die Gegenwart nachwirkt. Literatur und Film greifen seither diesen Mythos auf – teils reproduzierend, teils dekonstruierend – und projizieren mit ihren Bearbeitungen Wertungsmuster und spezifische Konzepte von Weiblichkeit auf die historische Gestalt.

Ein populäres Beispiel hierfür liefert der Spielfilm MARIE ANTOINETTE von Sofia Coppola aus dem Jahr 2006.¹ Die Regisseurin lässt keinen Zweifel daran, dass sich ihre Filmbiographie auf den besagten Negativmythos bezieht, wenn sie in der Eröffnungsszene die Protagonistin (gespielt von Kirsten Dunst) auf einem Sessel, umringt von Kuchen und Sahnetorten, inszeniert und damit auf jenen berühmten Satz verweist, der untrennbar mit der historischen Figur Marie Antoinette verbunden ist: „Wenn sie kein Brot haben, dann sollen sie doch Kuchen essen!“ Ein Zitat, das nachweislich nicht von ihr stammt, vermutlich Generationen vor ihr gefallen ist, jedoch pointiert jene verhängnisvolle Mischung aus Realitätsferne, Dekadenz und Arroganz einer in Versailles abgeschotteten Aristokratie kondensiert, welche schlussendlich den Brennstoff für die Französische Revolution lieferte und vielleicht deshalb so nachhaltig an ihr haften blieb.² Problemlos ließ sich der Satz in das Narrativ um die niederträchtige und verschwenderische

¹ MARIE ANTOINETTE. Sofia Coppola (USA, Sony Pictures 2006). Im Folgenden zitiert als MA, Filmminute.

² Das Zitat geht zurück auf Jean-Jaques Rousseaus „Bekenntnisse“, Band VI. (verfasst 1765-1770, veröffentlicht 1782): «Endlich erinnerte ich mich des Auskunftsmittels einer großen Prinzessin, der man sagte, die Bauern hätten kein Brot, und die antwortete: „Sie können ja Kuchen essen.“ (Original: «Enfin je me rappelai le pis-aller d’une grande Princesse à qui l’on disoit que les paysans n’avoient pas de pain & qui répondit, qu’ils mangent de la brioche.») Die freie Übersetzung von *Brioche* als *Kuchen* verstärkt die Negativkonnotation der Textaussage. Marie Antoinette war zum Zeitpunkt der Niederschrift erst elf Jahre alt und lebte noch in Österreich.

Königin („Madame Defizit“) inkorporieren, um so die negativen Assoziationen mit ihrer Person zu verstärken. Durch diese „Diskriminierung des Faktischen“ (Levi-Strauss)³ manifestiert sich ein Wesensmerkmal von Mythenerzählungen, die daraus ein sinnstiftendes Wirkpotential für (politische) Gemeinschaften entfalten und so eine Legitimation derselben garantieren.⁴ Die Französische Revolution und ihre Vertreter schöpften deutlichen Nutzen aus den Gerüchten um die infame Königin und kultivierten deren Verbreitung, ließen sich doch damit sowohl die monarchische Herrschaft diskreditieren und delegitimieren als auch breite Bevölkerungsteile für die revolutionäre Sache gewinnen.⁵ Wenngleich die Revolutionäre die Symbolkraft Marie Antoinettes zu instrumentalisieren verstanden, begannen die Schmähungen viele Jahrzehnte vor den Ereignissen von 1789 und beruhten auf der immanenten Zeichenhaftigkeit ihrer Person und öffentlichen Rolle als Königin von Frankreich.

Als Maria Antonia Josepha 1755 in Wien geboren, kam Marie Antoinette 1770 nach Versailles, um den französischen Thronfolger Louis Auguste zu heiraten. Die Ehe der beiden Kinder (vierzehn- bzw. fünfzehn Jahre) war das Ergebnis europäischer Bündnispolitik, sollte eine fragile politische Allianz zwischen Österreich und Frankreich konsolidieren und eine jahrhundertelange Feindschaft beider Länder beenden.⁶ Der ausdrückliche Wunsch König Ludwigs XV., das österreichische Mädchen müsse „französisch“ aussehen, wurde zwar erfüllt, jedoch geriet die Prinzessin rasch zwischen die Fronten konkurrierender Fraktionen bei Hofe, wobei die Antipathien gegen ihre Person aus persönlichen wie auch politischen Animositäten entsprangen. Während ein Teil der Höflinge sie als „Ausländerin“ verunglimpfte und grundsätzlich die durch sie verkörperte politische Allianz missbilligte, waren es besonders die Konflikte mit Personen in ihrem direkten Umfeld (wie etwa die Mätresse des Königs oder die Geschwister ihres Gatten), welche ihrer Reputation bereits in den frühen Jahren schadeten. Informanten ihrer Gegner versorgten dabei die Druckereien in Paris mit Anekdoten über die junge Dauphine, um ihr öffentliches Ansehen absichtsvoll zu diskreditieren.⁷

Ein großes Problem stellte die Kinderlosigkeit ihrer Ehe dar, die bis zur Thronübernahme 1774 anhielt und erst 1777 gelöst werden konnte.⁸ Ob dies medizinische Ursachen hatte oder nur der sexuellen Ahnungslosigkeit des Paares geschuldet war, darüber sind sich Historiker zwar bis heute uneinig, allerdings entwickelte sich hieraus ein Politikum mit Tragweite. Zweifel daran, ob die Ehe

³ Claude Lévi-Strauss, „Die Struktur der Mythen“. In: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hgg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart 2003, S. 59-74, hier S. 62.

⁴ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1990, S. 40.

⁵ „Marie Antoinette’s crimes lie not in an act but in a quality of being.“ Vgl. Chantal Thomas, *The Wicked Queen, the Origins of the Myths of Marie Antoinette*. New York 1999, S. 11.

⁶ Vgl. Thomas E. Kaiser, „The Diplomatic Origins of the French Revolution“. In: David Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*. Oxford 2015, S. 109-127, hier S. 117, und Ambrogio A. Caiani, „Louis XVI and Marie Antoinette“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution* (s.o.), S. 311-329, hier S. 315.

⁷ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121-123.

⁸ Siehe hierzu Hanne Egghardt, *Maria Theresias Kinder. 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend*. Wien 2017, S. 196.

überhaupt vollzogen worden sei, befeuerten misogyne Schmähungen und Gerüchte, Marie Antoinette sei lesbisch oder würde den König seiner Manneskraft berauben, gefährdeten aber auch das durch ihre Ehe symbolisierte politische Bündnis. Als gänzlich Novum unterhielt Ludwig XVI. (anders als seine Vorgänger) keine Mätresse, was innerhalb des Systems Versailles unmittelbare Folgen nach sich zog. Der Historiker Leonhard Horowski verweist darauf, dass die Königin jene Rolle in den Flugblättern und Pamphleten einnahm, welche zuvor den royalen Mätressen zugeordnet war – als sozialer „Blitzableiter“ für Probleme aller Art. Da der traditionelle Königskult den Herrscher vor dem unmittelbaren Unmut seiner Untertanen weitgehend schützte, avancierte oft seine Partnerin (in diesem Fall die Königin selbst) zum Sündenbock und Schuldigen. Während die Mätressen der Vergangenheit nach einer gewissen Zeit wieder verschwanden und durch eine neue Favoritin ersetzt wurden, blieb Marie Antoinette als Königin über Jahrzehnte im Fokus der Anfeindungen.⁹

Als der in der Rückschau folgenschwerste Fehler der königlichen „Durchschnittsfrau“ (Stefan Zweig)¹⁰ erwies sich aber ihre Rebellion gegenüber althergebrachten Konventionen in Form einer proaktiven Selbstinszenierung und ihr damit verbundener Ausbruch in die Scheinwelt des *Petit Trianon*. Erbaut als Rückzugsort für Ludwigs XV. und seine Mätressen im Schlosspark von Versailles, erhielt Marie Antoinette das Lustschloss bei Thronübernahme als Geschenk von ihrem Gatten.¹¹ Sie etablierte dort eine reine Frauendomäne (als Gegenentwurf zum männlich dominierten Versailles) mitsamt eigenem Hofstaat aus persönlichen Freundinnen und Vertrauten und zelebrierte eine Form der individuellen Emanzipation durch modische Artikulation. Angrenzend an das *Petit Trianon* ließ sie eine ländliche Idylle mitsamt kleinem Dorf errichten (das sog. *Hameau de la Reine*), in dem sie sich – als Schäferin verkleidet – der Illusion des Landlebens hingab. Hinter dieser Landflucht stand eine Suche nach dem *Naturhaften* und ein Drang, dem strengen Hofzeremoniell und seinen Repräsentationspflichten zu entkommen.¹² Ihr Rückzug ins Private und die Individualisierung ihrer öffentlichen Rolle trug allerdings zur weiteren Erosion ihrer Reputation als Königin bei, was sich in den 1780er Jahren im Zuge einer immer angespannteren wirtschaftlichen Lage amplifizierte (die Gründe dafür lagen u.a. in horrenden Staatsausgaben, einem ineffizienten Steuersystem und allgemeiner Klientelpolitik). Man machte „die Österreicherin“ dafür verantwortlich, insgeheim die Staatskassen für eigene Interessen auszuplündern und so Frankreich absichtsvoll in den finanziellen Ruin zu treiben.¹³

⁹ Vgl. Leonhard Horowski, *Das Europa der Könige. Macht und Spiel an den Höfen des 17. und 18. Jh.* Hamburg 2018, S. 883-885.

¹⁰ Zweig, Stefan: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters.* Berlin 2013, hier S. 10.

¹¹ Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 883.

¹² Marie Antoinette folgte damit dem Zeitgeist ihrer Lebensgegenwart. Siehe dazu Jean-Jacques Rousseaus Schriften und das ihm zugeschriebene Motto: „Retour à la nature!“

¹³ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121, und Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 886.



Abb. 1: Marie Antoinette im Chemisenkleid, Gemälde von Elisabeth Vigée-Lebrun, 1783 (Quelle: Wikipedia, public domain)

Besonders signifikant in diesem Kontext ist der Gemäldekanal von 1783, der die gesamte Kritik an Marie Antoinette bündelte. Alles drehte sich dabei um ein Gemälde von Elisabeth Lebrun, das die Königin in einem informellen, weißen Kleid als private Landfrau zeigte (Abb. 1). Zwar machte sie damit das sog. *chemise à la reine* über die Grenzen Frankreichs hinaus populär, bestätigte aber gleichzeitig in den Augen ihrer Gegner alle ihr unterstellten Negativgerüchte, denn das Kleid hatte eine optische Ähnlichkeit zur damals gebräuchlichen Unterwäsche. In einem Zeitalter der wachsenden medialen Öffentlichkeit, befeuert durch Mundpropaganda und satirische Karikaturen, erwies sich die unkonventionelle Darstellung als PR-Desaster. Hinzu kam, dass im Arrangement des Bildraumes jegliche Hinweise auf ihre royale Stellung fehlten. Symbole, die in der Zeichenkommunikation von Versailles höchste Vornehmheit ausdrückten und ihren Status markieren sollten, waren gänzlich abwesend, wodurch sie sich nach Meinung der Zeitgenossen freiwillig zur gewöhnlichen Frau degradiert hatte. Der Skandal und die öffentliche Empörung über das Kleid reichte so weit, dass man das Bild im *Salon de Paris*¹⁴ abnehmen und umgestalten musste.¹⁵

Das Portrait artikulierte unbeabsichtigt die drei narrativen Kernelemente ihres Negativmythos und illustrierte diese auf Bildebene: 1. das Fremdartige (das Kleid war aus Musselin anstelle von französischer Seide gefertigt), 2. die Verschwendungssucht (Musselin war ein sündhaft teures Importprodukt) und 3. die hyper-

¹⁴ Der „Salon de Paris“ war eine ab 1737 regelmäßig stattfindende Kunstausstellung im Salon Carré des Louvre in Paris.

¹⁵ Das Musselin-Gewand auf dem Bild wurde durch ein höfisches Kleid ersetzt, die Körperhaltung der Königin blieb auf der überarbeiteten Version unverändert. Vgl. Sophie Whitehead, „A la Creole, en chemise, en gaulle: Marie Antoinette and the dress that sparked a revolution“. In: *Retrospect Journal*, 2021 (=https://retrospectjournal.com/2021/05/09; Abruf am 13.11. 2023).

sexualisierte Normabweichung (es glich der damals gebräuchlichen Unterwäsche). Bis in die Revolutionszeit hinein wurde Marie Antoinette fortan in diesem Kleid karikiert und auch in der sog. „Halsbandaffäre“¹⁶, einem Betrugsskandal der Jahre 1785/1786, spielte das *chemise à la reine* eine tragikomische Rolle. Eine Pariser Schauspielerin konnte sich nur durch das Tragen des Kleides erfolgreich und folgeschwer als Königin ausgeben – was auf nahezu tragische Weise demonstriert, wie nachhaltig zu diesem Zeitpunkt bereits Symbol, mediales Zerrbild und reale Person miteinander verschmolzen waren.

2. Emotionalisierung von Geschichte

Ich kannte die üblichen Klischees über Marie-Antoinette und ihren Lebensstil. (Sofia Coppola)¹⁷

Sophia Coppolas Filmbiographie MARIE ANTOINETTE (2006) referenzialisiert bereits in ihrer ersten Einstellung den Mythenkomplex der Titelheldin. Dabei fordert der Film sein Publikum durchaus heraus, indem er deutlich mit der Erwartungshaltung an einen Historienfilm bricht. Die Hauptfigur liegt inmitten von Kuchen und pinken Sahnetorten und blickt provokativ direkt in die Kamera (MA 00:02:08). Unterlegt mit einem Punk-Song aus den 70ern (Gang of Four, *Natural's not in it*, 1979) ergibt sich daraus unvermittelt ein metaleptischer¹⁸ Bruch mit der filmischen Fiktion und es beginnt ein postmodernes Spiel mit popkulturellen Bezügen, welche die Bildebene semiotisieren und gleichsam kommentieren, wie ein Blick auf den Liedtext zeigt: „The problem of leisure ... what to do for pleasure ...“. Mit der Einblende des Filmtitels (MA 00:02:17), der nicht zufällig an das Cover der anti-monarchistischen Hymne *God Save The Queen* (1977) der Sex Pistols erinnert, wird indirekt auf eine subversive Argumentationsstrategie des Textes verwiesen, aber auch die Sanktionierung der Protagonistin durch anarchische Kräfte in gewisser Weise antizipiert.

Coppola wählt diesen selbstreflexiven Ansatz, um sich dem Menschen hinter dem Mythos zu nähern. Deutlich inspiriert von der Marie Antoinette-Biographie von Antonia Fraser¹⁹ und deren Versuch einer Rehabilitierung der verhassten Königin, erörtert sie in MARIE ANTOINETTE (2006) die emotionale Entwicklung einer fremdbestimmten Frau, die an der Integration in einen ästhetisch ansprechenden aber für sie defizitären Raum scheitert und damit zum Opfer ihrer Zeit und der Verhältnisse wird. Wie bereits in Coppolas vorangegangenen Filmen THE VIRGIN SUICIDES (1999) und LOST IN TRANSLATION (2003) eröffnet sich aus dem Ringen einer

¹⁶ Zur sog. Halsbandaffäre siehe Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 117 u. 121.

¹⁷ Sofia Coppola, zitiert nach Björn Helbig, „Marie Antoinette. Kritik der FILMSTARTS-Redaktion 2006“ (=https://www.filmstarts.de/kritiken/57887/kritik.html; Abruf am 13.11.2023).

¹⁸ Zum Begriff der Metalepse siehe Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Kraß/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017, S. 239.

¹⁹ Antonia Fraser, *Marie Antoinette*. München 2006.

missverstandenen Figur mit ihrer Umgebung ein Diskurs über das Verhältnis von (weiblichem) Individuum und Gesellschaft.

Die Filmhandlung in *MARIE ANTOINETTE* setzt in Österreich ein und folgt einer jungen und unbedarften Titelheldin nach Frankreich, wo sie als politischer Spielball einen ihr fremden Mann heiraten soll. Schon im ersten Abschnitt der Narration betont eine bewusst mädchenhafte Inszenierung mit offenen Haaren und leichten Kleidern ein mit der Handlungsträgerin korreliertes und ihr gleichzeitig inhärentes Paradigma der »Natürlichkeit«. Diese Merkmalszuweisung erwächst aus der Semantisierung des Ausgangsraums Wien (SR 1), der als behaglich-familiäres Umfeld gezeichnet, der jungen Prinzessin ein ungezwungenes Aufwachsen ermöglicht. Im Gespräch mit Ihrer Mutter, Kaiserin Maria Theresia (Marianne Faithfull), tritt allerdings die dichotome Grundstruktur der Erzählung zu Tage: „Am Hofe Frankreichs geht es anders zu als hier bei uns in Wien.“ (MA 00:03:40).

Vor diesem Hintergrund stellt die Reise nach Frankreich einen Übertritt in eine andere semantische Ordnung dar. Der Film visualisiert diese Grenzüberschreitung mithilfe einer Übergabezeremonie an der topographischen Grenze zwischen beiden Ländern. Hier trifft Marie Antoinette erstmals auf Vertreter des französischen Hofes und auf die Hofdame Madame de Noailles (verkörpert von Judy Davis), die sie auf ihre neue Rolle als künftige Königin von Frankreich vorbereiten soll. Die sittenstrenge Noailles-Figur fungiert innerhalb der Textstruktur als figuraler Kondensationspunkt²⁰ einer der »Natürlichkeit« in Opposition gesetzten semantischen Ordnung des Versailler Hofes (SR 2). Sie agiert distanziert, steif und akkurat und ist topographisch an einen Zelt-Pavillon gebunden, der – einem Schlossraum nachempfunden – dieser klar höfisch-semantisierten Figur den Aufenthalt im Naturraum (einem Waldstück) ermöglicht. Die anderen aus Versailles angereisten französischen Edeldamen lassen keinen Zweifel daran, dass sie sich in dieser naturhaften Umgebung außerhalb des Schlosses gänzlich unwohl fühlen: „Ist das schmutzig hier. Ich habe ein ungutes Gefühl im Magen.“ (MA 00:09:15). Nur durch die Transformation der Umgebung (Pavillon) können die höfischen Figuren in einem für sie inkompatiblen Umfeld (Wald) überhaupt agieren.

Dieser Pavillon [...] wurde genau auf der Grenze zwischen beiden Ländern errichtet. Ihr habt ihn auf österreichischem Boden betreten und werdet ihn als Dauphine auf französischem Boden verlassen. (MA 00:06:40)

Das szenische Arrangement betont ganz bewusst die Kollision der semantischen Ordnungen, um damit die grundsätzliche Basisopposition des filmischen Weltmodells zu markieren und einzuführen: »Freiheit / Natürlichkeit« (SR 1) vs. »Zwang / Unnatürlichkeit« (SR 2), topographisch korreliert mit Österreich und Frankreich

²⁰ Eine Extremfigur ist figuraler Kondensationspunkt einer semantischen Ordnung. Siehe hierzu auch die Extrempunktregel nach Karl Nikolaus Renner, „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004 (=https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf; Abruf am 13.11.2023).

und figural verhandelt in der ambivalenten Konzeption der Protagonistin, die zwar äußerlich von Madame de Noailles zur französischen Prinzessin transformiert wird (hochgesteckte Haare, Korsett, blaues Seidenkleid), konstitutiv aber an die Attribute ihres Ausgangsraumes gebunden bleibt – was eine Integration in den französischen Gegenraum nachhaltig erschwert und auch den Grundkonflikt des weiteren Handlungsverlaufs evoziert. Gänzlich zum Objekt herabgestuft, fast wie eine Puppe drapiert, wird Marie Antoinette zusätzlich der geliebte Hund abgenommen, den sie nicht mit nach Versailles nehmen kann (MA 00:06:50). Es ist das erste traumatische Erlebnis in einer ganzen Reihe von emotionalen Erschütterungen und ein Hinweis auf die am französischen Königshof vorherrschende Suppression und emotionale Kälte.

Den anderen Filmen Sophia Coppolas sehr ähnlich fungiert der zentrale Handlungsort in MARIE ANTOINETTE – in diesem Fall das Schloss Versailles – als Projektionsfläche figuraler Entwicklung. Der Originalschauplatz als Filmkulisse (die Erlaubnis für die Dreharbeiten in Versailles war keine Selbstverständlichkeit) dient sowohl der Bestätigung des Authentizitätsanspruchs der filmischen Fiktion als auch der Illustration der inneren Zerrissenheit der Hauptfigur – zwischen luxuriösen Appartements und weitläufigen Gartenanlagen sucht die heranwachsende Protagonistin ihren Platz im System. Anstelle der Schilderung externer historischer Ereignisse oder der Nöte des Dritten Standes sind der Alltag in Versailles und die Banalität seiner Ordnungsnormen Fokuspunkte der Handlung. Hinter dieser perspektivischen Verengung auf die unmittelbare Lebenswelt und die Empfindungen der Handlungsträgerin steht die klare Intention, eine Identifikationsgrundlage mit ihr zu schaffen und sie positiv für das Publikum zu emotionalisieren. So wird exemplarisch nach der Ankunft in ihrem neuen Zuhause die zwanglose Morgenroutine am Wiener Hof mit der Lever-Zeremonie von Versailles kontrastiert. Coppola scheint sich dabei an den historischen Aufzeichnungen der Kammerfrau Campan orientiert zu haben, aus deren überlieferten Berichten²¹ zum Tagesablauf in Versailles sie eine Anekdote szenisch umsetzt, um ein Schlaglicht auf die Absurdität des Hofzeremoniells zu werfen und um auch exemplarisch vorzuführen, auf welche Weise hieraus Beeinträchtigungen für Marie Antoinette entstehen (MA 00:22:02).

Das Lever der Königin vollzog sich analog dem Lever des Königs. Die Hofdame vom Dienst hatte das Recht, der Königin beim Ankleiden das Hemd zu reichen. Die Palastdame zog ihr den Unterrock und das Kleid an. Kam aber zufällig eine Prinzessin der königlichen Familie dazu, so stand dieser das Recht zu, der Königin das Hemd überzuwerfen. Einmal also war die Königin gerade von ihren Damen ganz ausgekleidet worden. Ihre Kammerfrau hielt das Hemd und hatte es soeben der Hofdame präsentiert, als die Herzogin von Orléans eintrat. Die Hofdame gab das Hemd der Kammerfrau zurück, die es gerade der Herzogin übergeben wollte, als die ranghöhere Gräfin der Provence dazukam. Nun wanderte das Hemd wieder zu der Kammerfrau zurück

²¹ Jeanne Louise Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*. 2. Aufl., Paris 1823.

und erst aus den Händen der Gräfin empfing es endlich die Königin. Sie hatte die ganze Zeit nackt, wie Gott sie geschaffen hat, dabeistehen und zusehen müssen, wie die Damen sich mit ihrem Hemd überkomplimentierten.“²²

In der Diegese des Films überwacht und kommentiert den Vorgang die bereits bekannte Figur der Madame de Noailles als Ordnungs- und Erziehungsinstanz. In dieser Funktion maßregelt sie auch die durch das Zeremoniell frierende Marie Antoinette, als diese an der Sinnhaftigkeit der Ritualisierung zweifelt und den Vorgang als lächerlich betitelt. De Noailles betont: „Das, Madame, ist Versailles!“ (MA 00:24:26) und lässt damit keinen Zweifel an der Notwendigkeit von Formalität und Pflichterfüllung.

Die reduktiv-schädliche, eine zwischenmenschliche Bindung verunmöglichende Oberflächlichkeit in Versailles korreliert der Film gleichzeitig mit einer fast omnipräsenten Sexualisierung. Der alte König Ludwig der XV. (Rip Torn) artikuliert stellvertretend für das gesamte figurale Personal seines Hofes bereits in der expositorischen Einführung diese Grundhaltung: Bei Frauen achte er immer zuerst auf den Busen (MA 00:10:25). Anhand seiner Mätresse, Madame du Barry (Asia Argento), werden die daraus sich ergebenden Folgen problematisiert. Einerseits setzt die du Barry ihren Körper zielgerichtet ein, um dadurch Einfluss und Status zu gewinnen, andererseits wird sie von den anderen Damen bei Hofe mit Missachtung und Ausgrenzung gestraft. Geradezu als Negativfolie für Marie Antoinette inszeniert, bleibt ihr eine vollwertige Integration in das präsentierte Gesellschaftssystem verwehrt, obwohl sie sich den grundsätzlichen Ordnungsnormen des Raumes (SR 2) unterwirft. Bezeichnender Weise begründet sich die Ablehnung gegenüber der du Barry weniger aus ihrer Tätigkeit als Mätresse als vielmehr aus Standesdünkeln aufgrund ihrer bürgerlichen Abstammung, was einen kritischen Nebendiskurs über Elitarismus und Nepotismus innerhalb der Hofgesellschaft eröffnet.

Gleichermaßen signifikant ist die Rolle von Marie Antoinettes Ehemann – Kronprinz Louis Auguste (gespielt von Coppolas Cousin Jason Schwartzman). Gänzlich desinteressiert am Beischlaf konterkarieren seine Figurenmerkmale die Kernprämissen des semantischen Feldes, in dem er sich als Nachfolger des Königs befindet. Gehemmt und schüchtern verkörpert er innerhalb der filmischen Realität eine sensible, fast fragile Männlichkeit und ist mit der ihm zgedachten Rolle überfordert. Seine Vorliebe für „Schlüssel und mechanische Schlösser“²³ (MA 00:26:00) steht zeichenhaft für seine emotionale Verschlossenheit, mit der er auf die Defizite in seiner Umgebung reagiert. Analog zur Figurenkonzeption in *LOST IN TRANSLATION* (2003) entsteht durch diese Inkompatibilität und Isolation der Akteure innerhalb der ihnen zgedachten semantischen Ordnungen auch in *MARIE ANTOINETTE* eine Verbindung zwischen einem ungleichen Paar. Anfänglich unterkühlt,

²² Nobert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a.M. 2002, S. 148-149.

²³ Durchaus angelehnt an das reale historische Vorbild und dessen dokumentierte Passion für Schlüssel & Schlösser. Siehe Erich Pelzer, „Die vier Tode Ludwigs XVI. Das Ende einer absoluten Monarchie“. In: *wissenschaft.de*, 23.10.2003 (=https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-vier-tode-ludwigs-xvi/; Abruf am 11.10.2024).

verbessert sich das Verhältnis der beiden Eheleute im fortschreitenden Handlungsverlauf. Als Marie Antoinette in einer für das Figurenverhältnis wichtigen Szene während einer Hofaufführung Beifall klatscht (obwohl das Protokoll die Zurschaustellung von Emotionen nicht vorsieht) und mit ihrer Begeisterung auch das übrige Publikum anzustecken vermag,²⁴ signalisiert sein Blick eine deutliche Zuneigung (MA 00:47:34). Der Film verzichtet darauf, Ludwig als unterdrückende Instanz seiner Frau zu zeichnen – stattdessen ist es die Erwartungshaltung der übrigen (Hof-)Gesellschaft und der Elterngeneration, unter welcher beide Jugendliche gleichermaßen leiden.

Trotz gegenseitiger Annäherung gelingt der Vollzug der Ehe nicht und die ausbleibende Schwangerschaft erweist sich als schwerwiegende Belastung für das ohnehin schwierige Leben bei Hofe. Die Schuld hierfür wird einzig der Frau angelastet, obwohl die Ursachen des Problems nicht bei ihr liegen. Ungeachtet kontinuierlicher Versuche Antoinettes bleibt die Beziehung kinderlos – die Kamera akzentuiert bedeutungsgeladen das leere Bett des Paares (MA 00:46:00). Die in Folge zeitraffend erzählte Adoleszenz der Protagonistin ist von mehreren Sinnkrisen und Momenten tiefer Verzweiflung geprägt. Kontinuierliche Mahnungen ihrer Mutter in Briefen aus Wien, doch endlich schwanger zu werden, führen schlussendlich zum Zusammenbruch. In einer ausdrucksstarken Einstellung richtet Marie Antoinette ihren verweinten Blick metaleptisch-hilfesuchend in die Kamera – und damit direkt an das Publikum (MA 00:50:16). Neben der Akzentuierung der Hilflosigkeit, potenziert dieser beiläufige Kurzschluss der diegetischen Ebenen die emotionalisierte Sympathieleitung auf äußerst nachdrückliche Weise.

Seid ihr euch der Konsequenzen einer nicht-vollzogenen Ehe bewusst? Sie kann annulliert werden. Eure Mutter bittet euch inständig, dass ihr die Angelegenheit sehr ernst nehmt und dass ihr alles in eurer Macht stehende tut, um den Dauphin zu inspirieren. (MA 00:31:45)

Der gesellschaftliche Druck, die Missgunst bei Hofe und das ihr entgegengebrachte Unverständnis für ihre wahre Identität treiben die Heldin in eine innere Resignation. Obwohl – oder gerade weil – jede einzelne Station ihres Tagesablaufs ein öffentliches Ereignis darstellt und sie konstant unter Beobachtung steht, markieren *discours* und *mise en scène* ihre wachsende Einsamkeit. Langsame Zooms und statische Einstellungen mit einer unbeweglichen Kamera fokussieren eine Frauenfigur, die sich in weitläufigen Bildraumkompositionen verliert. Sowohl die Gartenanlagen als auch die Monumentalarchitektur von Versailles unterstützen dabei den Zeichencharakter der Bilder.

In diesem Zusammenhang interessant sind die referenziellen Bezüge zu Stanley Kubricks Historiendrama BARRY LYNDON (1975). Einige Einstellungen und szenische Arrangements wirken direkt durch den Klassiker inspiriert (z.B. MA 00:37:07), dessen männlicher Protagonist mit seiner Suche nach gesellschaftlicher Anerkennung Marie Antoinette durchaus ähnelt. Beide Erzählungen verhandeln die Macht-

²⁴ Die Szene wird im späteren Handlungsverlauf kontrastiert, wenn am Vorabend der Revolution keiner der Anwesenden mehr der Königin applaudiert (MA 01:39:00).

losigkeit und das Scheitern eines Individuums gegenüber einem restriktiven System. Am Ende ihrer Transgression stehen beide Hauptfiguren gleichermaßen vor den Trümmern ihrer Existenz. Das künstlerische Zitat beschränkt sich folglich nicht nur auf eine rein ästhetische Verbindung, sondern erzeugt eine tiefenstrukturelle Verknüpfung.

Aus Frustration und um ihre Langeweile zu kompensieren, flüchtet sich Marie Antoinette in den Konsum und ausschweifenden Luxus (MA 00:53:18). Strukturalistisch betrachtet, gleicht sie dadurch ihre figuralen Merkmale an den semantischen Raum (SR 2) an, in dem sie gefangen ist – übernimmt also mit den Paradigmen »Materialismus« und »Oberflächlichkeit« zentrale Aspekte der negativen Attribuierung von Versailles. Durch kohärente Abfolge – auf emotionalen Zusammenbruch folgen Kaufrausch und exzessives Feiern – emotionalisiert die filmische Argumentation das Verhalten der Handlungsträgerin und rechtfertigt unterschwellig Kernelemente ihres Negativmythos als nachvollziehbare Reaktion eines Teenagers auf eine quälende Lebenssituation. Als Wegbereiterin in den Hedonismus fungiert dabei die flamboyante Gräfin de Polignac (Rose Byrne), eine historisch verbürgte, aber vom Film erst im fortgeschrittenen Handlungsverlauf eingeführte Freundin, durch deren Einfluss Marie Antoinette neue Lebensfreude gewinnt, parallel hierzu jedoch ihre Pflichten als Dauphine zunehmend vernachlässigt. Die Polignac ist narrativer und semantischer Oppositionspunkt zur Figur der Madame de Noailles innerhalb der Ordnungsstruktur von Versailles. Erfrischend unkonventionell, locker und amüsant verkörpert sie das genaue Gegenteil von starrer Formalität und Pflichterfüllung. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet sie einen Ausflug auf den Maskenball nach Paris vorschlägt, woraus sich nachhaltige Veränderungen bei Figuration und Raumordnung ergeben. Bereits die Fahrt zur Party ist auf mehreren Ebenen semiotisiert und als eine signifikante Grenzüberschreitung markiert – so sprechen die Figuren selbst von einem Regelverstoß (MA 00:56:02), da man ohne offiziellen Empfang nicht nach Paris fahren dürfe, der Zugang zum Maskenball ist folglich nur durch Verkleidung möglich und der Weg dorthin führt durch eine den Schlossraum kontrastierende, den *Natur*-Aspekt betonende Topographie aus Gärten und Wäldern.

Die Korrelation zwischen Naturraum und Maskenball liefert einen weiteren Hinweis darauf, wie der Film die hedonistischen Eskapaden seiner Protagonistin insgesamt bewertet, nämlich weniger als dekadente Maßlosigkeit, sondern vielmehr als Ausdruck von (weiblicher) »Natürlichkeit«. In semantischer Verdichtung kondensieren auf der Feier die bislang durch die Versailler Ordnung unterdrückten Merkmale von Marie Antoinettes Figurenkonzeption, weshalb sie ihren Aufenthalt dort sichtlich genießt und auch dann noch nicht abreisen möchte, als ihr Ehemann bereits zum Aufbruch drängt (MA 01:00:32). Von Madame de Polignac an der Hand geführt, geht sie an diesem semantischen Extrempunkt regelrecht auf und trifft dabei auch den schwedischen Offizier Axel von Fersen (Jamie Dornan) – ihre spätere Affäre. Während die übrigen Feiernden ihre Identität verschleiern, trägt er keine Maske (reine »Natürlichkeit«). Seine Verführungskraft erwächst aus genau jenen Merkmalen, welche der Protagonistin in ihrem Leben im goldenen Käfig fehlen. Als charmanter Draufgänger ist er das explizite Gegenmodell zu ihrem ge-

hemmten Gatten. In Summe markiert der Maskenball einen zäsuralen Einschnitt innerhalb der Diegese, in dessen Folge sich nicht nur die Figuren, sondern auch die semantischen Ordnungsnormen von Versailles verändern. Bei der Rückkehr zum Schloss erfahren die Feiernden, dass der alte König Ludwig XV. im Sterben liegt (MA 01:02:30).²⁵ Ludwig und Marie Antoinette werden zum neuen Königspaar Frankreichs.

3. Kollision von Vergangenheit und Gegenwart

Für gewöhnlich sind Historienfilme darum bemüht, das vergangene Zeitalter ihres diegetischen Handlungsrahmens detailreich zu rekonstruieren und anschließend die Authentizitätsillusion zur Untermauerung der Textaussage aufrechtzuerhalten. Exemplarisch treibt dies der bereits genannte Vergleichstext BARRY LYNDON (1975) auf die Spitze, wenn darin zeitgenössische Kleidungsstücke – entnommen aus Museen – anstelle von nachgefertigten Kostümen zum Einsatz kommen oder für die Beleuchtung von Szenen in Innenräumen ausschließlich Kerzenlicht benutzt wird.²⁶

Sophia Coppola wählte für MARIE ANTOINETTE (2006) eine bewusst gegenläufige Strategie bei ihrem Zugang zum historischen Sujet. Der Authentizitätsanspruch ist zwar auch ihrem Weltmodell inhärent (schon alleine bedingt durch den Originalschauplatz als Drehort), doch die filmische Argumentation greift absichtsvoll und auf fast subversive Weise auf anachronistische Elemente zurück, die nicht in das Frankreich des 18. Jahrhunderts passen wollen. Was Kritiker bei der Uraufführung in Cannes stark kritisierten,²⁷ ist funktionalisierter Bruch mit Konventionen, um eine direkte Verbindung zur Gegenwart herzustellen und eben so einen emotionalen Zugang zur Geschichte zu erleichtern. Coppolas Version von Versailles ist dabei mehrdimensional modernisiert. Am auffälligsten ist zwar der Einsatz von Pop und New Wave-Stücken,²⁸ die sich situationsbedingt mit klassischer Musik abwechseln, um pointiert die Handlung oder die Gefühlswelt der Protagonistin zu kommentieren, doch auch die Kleidung, Dialoge und Verhaltensweisen der Figuration sind geprägt vom Stil und Zeitgeschmack des frühen 21. Jahrhunderts. Das oscarprämierte Kostümdesign von Milena Canonero arbeitet mit modernen Interpretationen historischer Kleider in dezenten Pastellfarben, reduzierten Korsetts und einer von Manolo Blahnik eigens für den Film entworfenen Schuhkollektion. Während betont auffällige Farben und eine überladene Zurschaustellung teurer Schmuckstücke im Versailles des 18. Jahrhunderts höchste Eleganz und Prestige

²⁵ Mit dem alten König verschwindet ein Teil des figuralen Personals aus Versailles – wie beispielsweise die gehässigen Tanten, die du Barry und auch de Noailles treten in Folge in den Hintergrund.

²⁶ Vgl. „Film: Licht von 1000 Kerzen“. In: Der Spiegel 1/1976. (= <https://www.spiegel.de/kultur/film-licht-von-1000-kerzen-a-66e2e85d-0002-0001-0000-000041330869>; Abruf am 13.11.2023).

²⁷ Der Film wurde bei seiner Uraufführung in Cannes ausgebuht. Siehe hierzu Helbig, *Marie Antoinette* (wie Anm. 17).

²⁸ Wie beispielsweise The Strokes, Windsor For The Derby oder Siouxsie And The Banshees.

symbolisierten,²⁹ sind die Adligen in *MARIE ANTOINETTE* stilistisch im Entstehungsjahr des Films angekommen. Die aus dieser *Artikulation des Populären* sich ergebende Kollision von alt und neu regt zum Nachdenken über die Vergangenheit an und schafft Bezugspunkte zur Jetztzeit, denn materialistisch-dekadente Exzesse abgekoppelter Teile der Gesellschaft sind weder zeitlich noch räumlich an ein vorrevolutionäres Frankreich gebunden.

Die multimodale Funktionalisierung der Anachronismen in *MARIE ANTOINETTE* lässt sich exemplarisch anhand zweier Sequenzen veranschaulichen, in denen moderne Elemente die Vergangenheitsillusion intendiert aufbrechen. In beiden Fällen unterstützt insbesondere die Musikauswahl den Brückenschlag zur Gegenwart, um damit einen emotionalen Zugang zur Geschichte und seiner Hauptfigur zu öffnen, zusätzlich aber auch bedeutungstragende Zäsuren innerhalb der Narration zu markieren und die Handlungen und Empfindungen der Protagonistin über den Liedtext zu kommentieren. Das erste Beispiel folgt unmittelbar auf den Zusammenbruch Marie Antoinettes (MA 00:52:37), nachdem ihre Schwägerin ein gesundes Kind zur Welt gebracht hat, während sie selbst nicht schwanger werden kann. Wie im vorangegangenen Kapitel erörtert, entwickelt sich aus diesem Problem in der ersten Hälfte der Erzählung eine tiefgreifende Sinnkrise, woraufhin sich die Heldin als Kompensation und zur Ablenkung in den Hedonismus flüchtet. Eine Kontrastmontage hilft dabei, diese Bewältigungsstrategie für die Zuschauer nachvollziehbar zu gestalten und indirekt zu rechtfertigen: Auf die aus Verzweiflung am Boden kauernde Antoinette folgen ein harter Schnitt mit Zeitsprung. Die Kamera wandert daran anschließend über Reihen bunter Schuhe, Stoffe, Kleider und Sahnetorten – musikalisch unterlegt mit einem Remix von *I Want Candy* (1982) der Band Bow Wow Wow (MA 00:53:12; 0:53:19).

Die Kohärenz der Bilder stellt die emotionale Erschütterung und den darauf folgenden Exzess in direkten Zusammenhang. Dabei verstärkt die moderne Musik den Effekt der Bildmontage durch den Differenzcharakter auf emotionaler und audiovisueller Ebene. Der Liedtext unterstützt synergetisch das Arrangement als Kommentar auf spontane Lustbefriedigung und modernes Konsumverhalten. Gleichsam ergeben sich aus der Sequenz die wesentlichen Verfehlungen, die der Film seiner Hauptfigur zuschreibt: Zu viele Süßigkeiten, zu viele neue Schuhe, zu viel Alkohol und übermäßiges Glücksspiel. Leonhard Horowski verweist darauf, dass diese „modernen Laster“ mit den realen Gründen für den Reputationsverlust der historischen Gestalt wenig gemeinsam haben.³⁰ Da allerdings die hofpolitischen Fehler und Konventionsbrüche des realen Vorbilds für ein modernes Publikum kaum nachvollziehbar gewesen wären, entschied man sich, die Dauphine an den Wertmaßstäben eines US-amerikanischen Teenagers zu messen – und weniger an den obsoleten Wertekategorien des Ancien Regime.³¹ Im Sinne dieser Rekontextualisierung von Vergangenheit ist auch das Paar Converse Chucks zu deuten, das sich im Zuge der syntagmatischen Reihung von Luxusartikeln während der

²⁹ Eleganz bemaß sich in der Gesellschaft des Ancien Regime daran, wie viel Aufwand und Ressourcen in die Erscheinung flossen und wie viele Menschen daran Anteil hatten.

³⁰ Vgl. Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 885-886.

³¹ Vgl. ebd.

I Want Candy-Sequenz in einer Einstellung finden lässt (MA 00:53:27). In einem Interview mit IGN von 2006 nahm Sophia Coppola hierzu Stellung und betonte, dass die Idee von ihrem Bruder Roman kam, der für einen Teil der Dreharbeiten verantwortlich war.

IGN: Why did [your brother] Roman include a pair of Converse tennis shoes in the “I Want Candy”-sequence?

Coppola: Why was that? Yeah, he shot the whole “I Want Candy” montage [...] and left that in for fun because he thought I would like it, and then when I was editing we decided to leave it in.³²

Die Integration des modernen Schuhwerks ist damit keiner Nachlässigkeit während der Dreharbeiten geschuldet und mehr als reine Produktplatzierung. Anknüpfend an die Musikauswahl helfen auch die Chucks (und der durch sie transportierte Bedeutungsgehalt) bei der Auflösung der Zeitbarriere und bei der affektiven Anbindung an die Thematik der Moderne.

Das zweite Beispiel im Kontext der gehaltvollen Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart bildet die Maskenball-Sequenz in Verbindung mit der Rückkehr nach Versailles. Wie erwähnt, geht der Ausbruch nach Paris mit einer wesentlichen Veränderung der Raumordnung und der Figuration einher. Für Marie Antoinette ist es der Beginn eines neuen Lebensabschnitts und ein Akt der Befreiung. Markiert und expressiv untermalt wird diese narrative Zäsur einmal mehr durch popkulturelle Elemente. Musikalisch kommt an dieser Stelle *Hong Kong Garden* (1978) der Punkrockband Siouxsie And The Banshees zum Einsatz. Coppola erklärt in ihrem Interview mit IGN, weshalb sie ausgerechnet dieses Lied für den Maskenball auswählte:

Coppola: I felt like when she [Marie Antoinette] goes into a masked ball for the first time there would be a feeling of excitement and sort of pick a song that gave that feeling as opposed to ... I don't think a quartet of that time would give it the same rush. So it was all meant to give the impression.³³

Anders als *I Want Candy* ist *Hong Kong Garden* evident Teil der Diegese – die Feiernden auf dem Maskenball tanzen tatsächlich zu dieser Musik, wodurch der Wirkungsgehalt potenziert und die kontrastive Verschmelzung der zeitlichen Dimensionen umso eklatanter hervortritt. Obwohl die Aufrechterhaltung der historischen Illusion an dieser Stelle in den Hintergrund rückt und mit dieser sogar absichtsvoll gebrochen wird, verliert die filmische Fiktion durch die umfassende Anbindung an die Gegenwart nicht an Authentizität – das postmoderne Verhalten der Figuren, ihre Sprache und auch die musikalische Untermalung fügen sich reibungslos in das fiktionale Weltmodell ein und liefern eine Reihe von Identifika-

³² Vgl. Todd Gilchrist, „Interview: Sofia Coppola. The Marie Antoinette director talking about making a post-modern period piece“. IGN 2006; updated 2012 (=https://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola?page=1; Abruf am 13.11.2023).

³³ Vgl. ebd.

tionsangeboten. Diese Identifikation durch *popkulturelle Artikulation* gelingt auch im Anschluss an die Eskapade bei der Rückfahrt nach Versailles, bei der sich die Naturlandschaft in den Scheiben der Kutsche widerspiegelt. Marie Antoinettes schwärmerische Gedanken nach ihrem Aufeinandertreffen mit Graf von Fersen verbinden sich mit der Naturmetaphorik und werden zusätzlich durch den Remix von *Fools Rush In* musikalisch bewertet. Sowohl die daraus erwachsende Unmittelbarkeit als auch die Ahistorizität der Grundmotivik helfen bei der wirksamen Deonstruktion des historischen Negativmythos um ihre Person.

4. Transformative Verklärung

Coppolas *MARIE ANTOINETTE* (2006) folgt einem klaren strukturellen Aufbau, der sich an den Lebensabschnittsphasen seiner Protagonistin orientiert. Die einzelnen Kapitel werden dabei mithilfe von *discours*-Markern³⁴ (u.a. Farbgestaltung des Bildraums und der Kleidung) gekennzeichnet und über akzentuierte Übergänge diegetisch miteinander verbunden. Der Maskenball in Paris ist ein prägnantes Beispiel für einen derartigen transgressiven Verknüpfungspunkt. In seiner unmittelbaren Folge stehen die Thronbesteigung und der 18. Geburtstag Antoinettes (und damit ihre Volljährigkeit). Obwohl das historische Vorbild im November Geburtstag feierte und die tatsächliche Krönung erst im Mai 1774 stattfand, suggeriert die filmische Fiktion, dass sich beides zeitgleich ereignet habe. Absichtsvoll verschmelzen die Übergänge zwischen Krönungsfeierlichkeiten und der Geburtstagsfeier, um einen Wendepunkt in der figuralen Entwicklung zu verdeutlichen. Sehr ähnlich der Übergabezeremonie an der Grenze zu Frankreich, in der man das österreichische Mädchen zur französischen Prinzessin transformierte, geht auch die Volljährigkeit mit einem Grenzübertritt auf topologisch-semantischer Ebene einher. Um die Relevanz dieser diegetischen Unterteilungen zu betonen, werden die jeweiligen Lebensabschnitte der Protagonistin visuell über ihre Kleidung markiert. So trägt sie als jugendliche Prinzessin korsettierter Kleider in den bunten Farben der Torten, die sie umgeben – mehrdimensional zeichenhaft in Bezug auf die ambivalente Lebenssituation zwischen Fremdbestimmung und Vergnügungssucht. Als erwachsene Frau und Mutter hingegen wird Marie Antoinette in schlichter Kleidung inszeniert, angelehnt an das *chemise à la reine*, denn „sie möchte etwas *Einfaches* und *Natürliches*, das sie im Garten tragen kann (MA 01:18:58).

Gleichzeitig hängt der veränderte Kleidungsstil mit den unterschiedlichen Handlungsräumen zusammen, in denen sich die Hauptfigur in ihrem jeweiligen Lebensabschnitt vorrangig aufhält. Während sie in der ersten Hälfte der Narration um einen Platz innerhalb der Hofgesellschaft ringt, bricht sie in der zweiten Hälfte zunehmend aus den Palastmauern aus und zieht sich in den Naturraum des Schlossparks zurück. Begleitet wird die Königin dabei von einem neuen Freundeskreis, der die alte Hofgesellschaft weitgehend ersetzt – angeführt von der Gräfin de Polignac.

³⁴ Zum Begriff des *discours* siehe Gräf et al., *Filmsemiotik* (wie Anm. 18), S. 287.

Symbolgeladen beschließt die Gruppe Gleichgesinnter am Morgen nach den Geburtstagsfeierlichkeiten, den Sonnenaufgang im Park des Schlosses zu beobachten – zeichenhaft für den Beginn eines neuen Lebens (MA 01:08:40). Dabei ist überaus bedeutsam, dass Ludwig nicht daran teilnimmt. Während für seine Frau der neue Lebensabschnitt einem Akt der Befreiung gleichkommt, bleibt seine Überforderung und Fremdbestimmung aufgrund seiner Regierungsverantwortung bestehen. Obwohl der Film die politischen Dimensionen weitgehend ausklammert, werfen einzelne Szenen ein Schlaglicht auf Ludwigs Alltag als Monarch. In Diskussionen mit seinen Beratern, ob der amerikanische Unabhängigkeitskrieg von Frankreich unterstützt werden solle, lässt er sich wider besseres Wissen in seiner Entscheidung beeinflussen. Einerseits untermauern diese Einblicke die schwache Persönlichkeit des Königs, andererseits wird die Finanzierung der Unabhängigkeitsbestrebungen durch Frankreich als singuläre Ursache für den französischen Staatsbankrott dargestellt. So sind es vorrangig die politischen Fehlentscheidungen der Männerrunde, welche den Grundstein für die Revolution legen – die Frauen bei Hofe leben zwar verschwenderisch, haben aber an politischen Fehlentscheidungen keinen Anteil. Diese Simplifizierung von Geschichte ist im Falle von Marie Antoinette nicht unproblematisch, denn ein Teil der Antipathien gegen das reale Vorbild erwuchs eben genau aus den Einmischungen in die Tagespolitik der 1780er Jahre.³⁵ Die reale Königin nahm als Vertreterin der royalistischen Fraktion bei Hofe durchaus Einfluss auf die Ernennung oder Absetzung von Ministern.³⁶ Indem der Spielfilm nun seine weibliche Heldin gänzlich entpolitisiert, konstruiert er in gewisser Weise eine verklärte Reimung seiner bereits zuvor etablierten Kernproblematik: Wie auch bei der ausbleibenden Schwangerschaft im ersten Teil der Narration wird Marie Antoinette von der Revolution am Ende der Erzählung die Schuld für ein „männliches Problem“ angelastet, wofür sie letztendlich keine Schuld trägt – hieraus erwächst die Tragik ihrer Rolle.

Dabei hat es zunächst den Anschein, als könnte sie in ihrem neuen Lebensabschnitt als erwachsene Frau ihren inneren Frieden finden. Nachdem ihr Bruder Joseph (Danny Huston) aus Österreich anreist, um Aufklärungsarbeit zu leisten,³⁷ gelingt endlich, was lange Zeit unmöglich schien: Marie Antoinette wird schwanger und die auf ihr lastende Bürde fällt von ihr ab.

Das Problem ist ganz einfach. Der König und die Königin von Frankreich sind absolute Dilettanten [...] Es funktioniert alles, nur nicht zur richtigen Zeit. Ich würde aber sagen, dass nach unserer Konversation das hehre Ziel bald erreicht werden kann. (MA 01:14:54)

³⁵ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121-123, und Caiani, „Louis XVI and Marie Antoinette“ (wie Anm. 6), S. 315.

³⁶ Vgl. John Hardman, „The View from Above“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution* (wie Anm. 6), S. 138-139.

³⁷ Das Gespräch, das sich sprichwörtlich um den „elephant in the room“ dreht, findet nicht zufällig bei der Fütterung eines Elefanten in der Schloss-Menagerie statt (MA 01:14:40).

Als Belohnung für die Geburt ihres ersten Kindes erhält sie von ihrem Mann den Schlüssel³⁸ zum *Petit Trianon*, das sie zum persönlichen Rückzugsort umgestalten lässt: „Das hier ist mein Refugium, ohne Protokoll.“ (MA 01:22:55) Zusammen mit ihrer Tochter geht sie dort gänzlich im Naturraum auf, den der Film zum männlich dominierten Schloss in asymmetrische Opposition setzt. Die Kamera unterstützt dabei die atmosphärische Gestaltung der Naturidylle durch *lens flares* und *low-angle-shots*. Eine sanfte, natürliche Beleuchtung erzeugt die Illusion einer sorglosen Gegenwelt. Ungeachtet der Beschwerden bei Hofe über ihre Abwesenheit agiert Marie Antoinette als nun selbstbestimmte Frau und kann bewusst jene Freiräume einfordern, die ihr als jugendliche Dauphine verwehrt geblieben waren. Wenngleich sie in ihrer neuen Rolle als Königin nicht unglücklich ist, da die unterdrückenden Instanzen ihrer Jugendzeit aus Versailles verschwunden sind, zieht es sie fast instinktiv in die Natur. Das ihrer Figurenkonzeption von Beginn an inhärente Streben nach »Natürlichkeit« (akzentuiert mit Naturbildern und korreliert mit Freiheitsmetaphorik) wird so zum expliziten Ausdruck ihrer »Weiblichkeit«.

In eine durchaus vergleichbare Kategorie von Ausbruch aus dem Ordnungsgefüge fallen die kontinuierlichen Jagdausritte Ludwigs. Auch hier erscheint die Flucht in die Natur als geradezu lebensnotwendige Kompensationsstrategie zur Aushandlung emotionaler Schwierigkeiten und um das Leben bei Hofe erträglich zu gestalten. Für Marie Antoinette bildet neben dem *Petit Trianon* insbesondere das *Hameau de la Reine*, die idealisierte Nachbildung eines dörflichen Weilers, einen Fluchtpunkt, in dem sich alle mit dem »Naturhaften« assoziierten Merkmale (Freiheit, Leidenschaft, Glück) verdichten. „Willkommen in meinem kleinen Dorf. Ich genieße es, es ist mein Paradies.“ (MA 01:20:00) Keineswegs zufällig spielt sich vor dieser Kulisse auch ihre Affäre mit Graf von Fersen ab. Während sie bei ihrem Initial-Ausbruch auf dem Maskenball seiner Verführung noch widerstehen konnte, geht sie nach einem erneuten Aufeinandertreffen ein sexuelles Abenteuer mit ihm ein. Indem seine Figur die naturhafte Ordnung verkörpert, ist sie ihm nicht nur automatisch zugeneigt, sondern ihre Affäre mit Fersen untermauert auf emotionaler Ebene den zuvor (topographisch) vollzogenen Raumwechsel. Im Gesamtkontext der filmischen Realität erscheint damit der Ehebruch weniger als Normverstoß, sondern vielmehr als leidenschaftliche Artikulation weiblicher Selbstbestimmung. Trotzdem scheitert die Beziehung mit Fersen und das kurzweilige Spiel mit einer alternativen Identität jenseits von royaler Verantwortung zerbricht. In der Rückschau wird deutlich, dass sowohl ihre Naturflucht als auch ihr Ausbruch aus der Ehe reine Freiheitsillusionen waren. Diese Scheinwelt lässt sich nicht aufrechterhalten und zerbricht parallel zur Scheinemanzipation – als sie der Geliebte verlässt. Mit der Abreise ihres Liebhabers endet die Phase des naturhaften Eskapismus, Marie Antoinette kehrt nach Versailles zurück und wird dort von der harten Realität der Unfreiheit eingeholt (MA 01:30:45 – 01:31:23).

Es stellt sich heraus, dass die Gunst des Volkes im Zeitraum der emphatischen Selbstfindung gänzlich verloren ging. Zwar wirkt der durch Marie Antoinette zelebrierte Hedonismus in der Rückschau als ohnehin kaum sanktionierungswürdig (sympathisierende Perspektivierung und emotionalisierende Erklärungsmuster

³⁸ Siehe die mit Ludwigs Figur verknüpfte Schlüsselsymbolik.

leisteten hierfür einen wirkungsvollen Beitrag) und die Erzählinstanz spricht sie zusätzlich von Mitverantwortung frei (die Mitglieder des Kronrats betonen ausdrücklich, dass der Staatsbankrott Frankreichs auf das kostspielige Engagement im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zurückzuführen ist) – das hungernde Volk macht sie aber dennoch für die prekäre politische Situation allein verantwortlich. Durch diese Kohärenz wirken die Gerüchte und Schmähungen gegen Marie Antoinette nicht nur haltlos, sondern ungerecht. Im Kreis ihrer Freundinnen mit den negativen Geschichten um ihre Person und das berühmte Kuchen-Zitat konfrontiert, äußert sie Unglauben: „Das ist doch Unsinn. So etwas würde ich nie sagen.“ (MA 01:35:00)

Im Hinblick auf die Verklärungsleistung des Films ist das zeitraffende Erzählen im letzten Akt insgesamt von Bedeutung. Der problematische Zeitraum der Vorrevolutionsjahre, aus welchem das Zerrbild der verschwendungssüchtigen und verdorbenen Königin historisch überhaupt erst erwuchs, wird weitgehend übersprungen, problematische Episoden von der audiovisuellen Erzählinstanz ausgeklammert, das bis dahin durch die Handlung etablierte Bild von Marie Antoinette folglich konsolidiert. Heraus entsteht der Gesamteindruck, die Titelheldin würde zwar alle an sie gerichteten Erwartungen erfüllen (schließlich bringt sie sogar einen männlichen Thronfolger zur Welt), ihr Volk straft sie aber dennoch mit Herabwürdigung. Parallel zu ihrer Jugendzeit steht sie als missverstandene Frau einer unerbittlichen Gesellschaft gegenüber, die ihr die Schuld für etwas anlastet, was jenseits ihrer Verantwortung liegt. Auch wenn (oder gerade weil) sich Marie Antoinette schlussendlich für ihre Rolle als Königin an der Seite ihres Mannes und gegen einen Ausbruch mit Fersen entscheidet, lässt sich der persönliche Abstieg nicht mehr aufhalten. Die Erosion ihres Ansehens knüpft der Film an den Übergang zum finalen Lebensabschnitt und artikuliert diesen erneut über Mode. Begleitet von Todesfällen im familiären Umfeld (erst ihre Mutter, dann eines ihrer Kinder) zieht der Herbst in den Bildraum ein (MA 01:40:30) und es verändert sich abermals die Kleidungsästhetik, diesmal zu schwarz und rein dunklen Farben. Neben einem vorrangig visuellen Erzählstil über kommentierende Gemälde (MA 01:39:33) ist das ostentative Schweigen der Hauptfigur in ihrer letzten Lebensphase auffallend. Marie Antoinette spricht nicht mehr, sondern fügt sich wortlos in ihr Schicksal. Nicht sie begehrt am Ende des Films auf, stattdessen bricht das revoltierende Volk wie eine Naturgewalt (semantische Anknüpfung an SR 1) in Versailles ein und fordert als katalysatorische Kraft neben Brot auch das Ende der Monarchie (Raumtilgung SR 2). Nachhaltige weibliche Emanzipation erscheint nach diesem Argumentationsmuster folglich nur durch einen Umsturz des Systems möglich, den das Volk herbeiführt, weil die Protagonistin es aus eigener Kraft heraus nicht schafft.

Wenngleich die tragische Geschichte mit der Abreise aus dem Schloss endet und eine Hinrichtung visuell ausgespart bleibt, besteht dennoch kein Zweifel daran, was die königliche Familie erwarten wird: „Ich verabschiede mich.“ (MA 01:49:37) Am Ende sitzt in Coppolas MARIE ANTOINETTE nicht die negative Königin des Mythennarrativs in der Kutsche, sondern ein Mensch, der die Erwartungshaltungen seiner Umgebung bestmöglich zu erfüllen versuchte, dabei jedoch an einem ungerechten System scheiterte, das eine Selbstbestimmung verunmöglich-

te. Trotz allem ist die filmische Version von Marie Antoinette aus dem Jahr 2006 weit mehr als ein reines Opfernarrativ – vielmehr fungiert sie als Projektionsfläche für einen ahistorischen Emanzipationsdiskurs, vor dessen Folie sich eine alternative (verklärende) Mythenerzählung konstituiert. In einem letzten Akt der Selbstaufopferung verbeugt sich die verhasste Königin vor dem revoltierenden Volk und bittet stellvertretend für ein Versailles um Vergebung, in das sie sich selbst nie vollständig integrieren konnte (MA 01:47:00). So erinnert ihre Haltung am Ende des Films an die letzten Worte des realen Vorbilds – angeblich gesprochen im Moment ihrer Hinrichtung, als sie versehentlich dem Scharfrichter auf den Fuß trat: „Pardon, Monsieur. Ich tat es nicht mit Absicht.“

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen

Filme

BARRY LYNDON. Stanley Kubrick (GB, USA 1975).
 LOST IN TRANSLATION. Sofia Coppola (USA, Japan 2003).
 MARIE ANTOINETTE. Sofia Coppola (USA 2006).
 THE VIRGIN SUICIDES. Sofia Coppola (USA 1999).

Discographie

Gang of Four. *Natural's not in it*. Track A2, in: Gang of Four. *Entertainment!* LP, Emi 1979.
 Marie Antoinette. Soundtrack. Verve Forecast/Polydor 2006.
 Disc 1, Track 1: Siouxsie and the Banshees. *Hong Kong Garden*.
 Disc 1, Track 7: Bow Wow Wow. *I Want Candy – Kevin Shields Remix*.
 Disc 2, Track 8: Bow Wow Wow. *I Fools Rush In – Kevin Shields Remix*.
 Sex Pistols. *God Save The Queen*. Single, Virgin/A&M 1977.

Literatur

Andress, David (Hg.). *The Oxford Handbook of the French Revolution*. Oxford 2015.
 Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990.
 Caiani, Ambrogio A. „Louis XVI and Marie Antoinette“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 311-329.
 Jeanne Louise Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*. 2. Aufl., Paris 1823.
 Egghardt, Hanne. *Maria Theresias Kinder. 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend*. Wien 2017.
 Elias, Nobert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 2002.
 Fraser, Antonia. *Marie Antoinette*. München 2006.
 Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.
 Hardman, John. „The View from Above“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 131-148.
 Horowski, Leonhard. *Das Europa der Könige. Macht und Spiel an den Höfen des 17. und 18. Jh.* Hamburg 2018.

- Kaiser, Thomas E. „The Diplomatic Origins of the French Revolution“. In: Address (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 109-127.
- Lévi-Strauss, Claude. „Die Struktur der Mythen“. In: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hgg.). *Texte zur modernen Mythen­theorie*. Stuttgart 2003, S. 59-74.
- Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 357-381 (=https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf; Abruf am 13.11.2023).
- Rousseau, Jean-Jacques. *Die Bekenntnisse*. Ungekürzte Ausgabe mit einer Einführung von Werner Krauss. 11. Aufl., Frankfurt am Main 1985.
- Thomas, Chantal. *The Wicked Queen, the Origins of the Myths of Marie Antoinette*. New York 1999.
- Zweig, Stefan. *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Berlin 2013. Text der Originalausgabe Leipzig 1932.

Internetquellen

- „Film: Licht von 1000 Kerzen“. In: Der Spiegel 1/1976 (=https://www.spiegel.de/kultur/film-licht-von-1000-kerzen-a-66e2e85d-0002-0001-0000-000041330869; Abruf am 13.11.2023).
- Gilchrist, Todd. *Interview: Sofia Coppola. The Marie Antoinette director talking about making a post-modern period piece*. IGN 2006; updated 2012 (=https://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola?page=1; Abruf am 13.11.2023).
- Helbig, Björn. „Marie Antoinette. Kritik der FILMSTARTS-Redaktion 2006“ (=https://www.filmstarts.de/kritiken/57887/kritik.html; Abruf am 13.11.2023).
- Pelzer, Erich. „Die vier Tode Ludwigs XVI. Das Ende einer absoluten Monarchie“. In: wissenschaft.de, 23.10.2003 (=https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-vier-tode-ludwigs-xvi/; Abruf am 11.10.2024).
- Whitehead, Sophie. *A la Creole, en chemise, en gaulle: Marie Antoinette and the dress that sparked a revolution*. In: *Retrospect Journal*, 2021 (=https://retrospectjournal.com/2021/05/09; Abruf am 13.11.2023).

Bildnachweis

- Elisabeth Vigée-Lebrun. *Marie Antoinette im Chemisenkleid*. Gemälde, 1783. Wikipedia, public domain (=https://de.wikipedia.org/wiki/Marie-Antoinette_von_%C3%96sterreich-Lothringen#/media/Datei:MA-Lebrun.jpg; Abruf am 13.11.2023).

Zwischen Pille & Minirock

Feminismus und Sexismus als populäre Konzepte der Zeitschrift *konkret* der 1960er Jahre

Alix Michell

1. Ein junges Paar geht durch das Land

„Ein junges Paar geht durch das Land: Das Mädchen heißt Sex und der Bursche schlicht Sozialismus.“¹ So beschreibt Horst Krüger 1967 nicht nur die Gesellschaft, sondern auch das Konzept der damaligen *konkret*² in seinem Kommentar in der Zeitung *Die Zeit*. Was Krüger bei seiner Betrachtung des von der sogenannten Studentenbewegung geprägten Landes wohl nicht aufgefallen ist – das junge Paar ist nicht alleine, bei ihnen ist eine Frau, die Feminismus heißt. Diese, die sogenannte zweite Welle des Feminismus, baut auf den Zielen der Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre auf und übernimmt von dieser insbesondere die Reklamation einer allgemeinen Egalität und einer (nicht zuletzt physischen) Selbstbestimmung des Individuums.³ Als zentrales Publikationsorgan der Studentenrevolution spielt die *konkret* in den 1960er Jahren auch im feministischen Diskurs eine nicht unerhebliche Rolle. Sie ist es, die diesem Beitrag als Untersuchungsgegenstand dienen soll.

In der Forschungsliteratur findet sich wiederholt eine Betonung der medialen Relevanz der *konkret* für die sogenannte zweite Welle des Feminismus in den 1960er und 1970er Jahren. Frederik Obermaier bspw. räumt in seiner journalistischen Arbeit zur *konkret* der Verhandlung der Frauenbewegung im Programm der Zeitschrift ein ganzes Kapitel ein. Auch die Historikerin Eva-Maria Silies betont in ihrer Untersuchung *Die Pille als weibliche Generationserfahrung* die Relevanz der *konkret* als Medium einer feministischen Gegenöffentlichkeit.⁴ So fordert man in den entsprechenden Artikeln und Reportagen bspw. die private wie öffentliche Selbstbestimmung der Frau und tritt für die allgemeine Legalisierung der Anti-Baby-Pille sowie eine Tilgung des Abtreibungsparagrafens §218 ein. Man argumentiert im Sinne einer genderegalitären Aktualisierung von Sexualmoral und Rollenkonstruktion. Auffallend häufig entstammen Artikel dieser Art der Feder eines Michael Luft, ein Pseudonym, hinter dem sich Chefredakteur Klaus Rainer

¹ Horst Krüger, „Sex und Sozialismus. Ein konkretes Erfolgsrezept“. In: *Die Zeit* Nr. 46, 2008 (=https://www.zeit.de/1967/46/sex-und-sozialismus/komplettansicht?print; Abruf am 06.04.2018).

² Zu den Hintergründen dieser Zeitschrift s. Kap. 2.

³ Die im deutschen Feminismus der 1960er Jahre formulierte Zielsetzung beinhaltet sowohl die Forderung nach einer rechtlichen wie auch ökonomischen Gleichstellung der Frau innerhalb der gegebenen traditionell patriarchal strukturierten Gesellschaft, als auch nach Autonomie bezüglich des eigenen Körpers. Vgl. Ursula G. T. Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*. Wiesbaden 2013, S. 72 f.

⁴ Vgl. Eva-Maria Silies, *Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik 1960-1980*. Göttingen 2010, S. 135.

Röhl verbirgt, wenn er über Aufklärung schreibt.⁵ Wobei das Schlagwort ‚Aufklärung‘ hier gleichermaßen als Sammelbegriff für eine politische Willensbildung sowie für sexuelle Informiertheit und Selbstbestimmung fungiert.⁶

Die *konkret* übernimmt mit der Teilnahme am zeitgenössischen feministischen Diskurs eine Vorreiterrolle. Im Vergleich dazu sei erwähnt, dass es von dem 1964 in der *konkret* veröffentlichten Titelbeitrag *Abtreibung in Deutschland* (04/1964) bis zu der massenmedialen Bekenntungskampagne des *Stern* unter dem Titel *Wir haben abgetrieben* (24/1971) ganze sieben Jahre vergehen. Gleichzeitig ergibt sich aus der programmatischen Verortung der Zeitschrift in den Diskursraum der Studentenrevolte eben jenes Spannungsfeld im Text, in welchem sich auch Gottschalk bewegt, wenn sie von der Dominanz der sozialistischen Bewegung über den feministischen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre schreibt.⁷ Damit spricht Gottschalk etwas an, was einem spätestens aus heutiger Perspektive aufstoßen kann, nimmt man Ausgaben um die Mitte der 1960er Jahre in die Hand. Dieses Störmoment beginnt bei den Titelblättern, auf denen sich fast ausschließlich leicht bis nicht bekleidete junge Frauen finden, während in feministisch geprägten Artikeln von weiblicher Selbstbestimmung gesprochen wird. Dieser Gegensatz zieht sich durch Überschriften wie *Was Mädchen weich macht. Rezepte für Männer* (03/1967) bis in sexualisierende Illustrationen von Beiträgen und Reportagen.

Für Moritz Baßler besteht ein solches Störmoment in antithetischen Kontiguitätsverhältnissen im Text, in der „Kookkurrenz zweier für uns nicht zusammengehöriger Diskurse, die das Staunen⁸ auslöst und den Wissenschaftler ins kulturelle

⁵ Vgl. Klaus Rainer Röhl, *Fünf Finger sind keine Faust*. München 1998, S. 195. Vgl. hierzu auch bspw. Michael Luft, „Hilfe ich kriege ein Kind! §218 oder Baby-Pille für Alle“. In: *konkret* Nr. 7/8, 1964. Oder Michael Luft, „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966; Michael Luft, „Die Pille unter der Schulbank. Sex und Liebe an deutschen Oberschulen“. In: *konkret* Nr. 4, 1967.

⁶ Unter dem Paradigma einer eingeforderten Aufklärung lassen sich im gegebenen Zeitraum fünf Beiträge Michael Lufts ausmachen.

⁷ Katrin Gottschalk, „Feminismus nach 1968: Dann eben ohne Schwänze“. In: Die Tageszeitung v. 27.05.2017 (=http://www.taz.de/!5408762/; Abruf am 28.3.2020). Katrin Gottschalk, Feministin und stellvertretende Chefredakteurin der TAZ, fragt: „Könnten wir nicht schon weiter sein, wäre die Frauenfrage 1968 nicht sofort als Nebenwiderspruch [der Student_innenrevolution] abgetan worden?“ Gottschalk führt damit gegenwärtige patriarchale Strukturen darauf zurück, dass der Frauenrechtsbewegung von damals neben der sozialistisch geprägten Student_innenrevolution nicht die notwendige Gewichtigkeit und Resonanz zugestanden wurde und fürchtet, dass sich dies auch gegenwärtig nicht ändern werde.

⁸ Das Stauen lässt sich dem Foucault'schen Konzept der ‚historischen Distanz‘ anschließen. Diese stellt nicht nur die gegebene, sondern auch eine notwendige Perspektive für die anstehende Aussagenanalyse dar. Die ‚historische Distanz‘ ist nach Gehring „in einem Feld von uns zeitgenössischen [...] Aussagen [...] eigentlich nicht möglich – schon deshalb, weil wir das vollständige Streuungsfeld der Aussagen gar nicht vor uns ausbreiten können.“ (Petra Gehring, „Bioethik – ein Diskurs?“). In: Brigitte Kerchner/Silke Schneider (Hgg.), *Foucault: Diskursanalyse der Politik – Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 166-190, hier S. 189). Das bedeutet vor allem, dass nicht nur der temporäre Abstand, sondern auch das entsprechende Geschichtswissen einen gewissen Überblick über betrachtete Diskurse ermöglicht, der maßgeblich ist für die Beurteilung oder Bewertung von historischen Gegebenheiten. Baßlers Stauen kann ein Nichtverstehen sein, das vor allem daher rührt, dass vor der historischen Distanz über manch kulturelles Wissen nicht verfügt wird. Es kann aber auch den Umstand beschreiben, dass erst aufgrund eines spezifi-

Archiv schickt“⁹. Der Diskursbegriff wird dabei von Baßler als eine „Äquivalenzstruktur in einem Archiv“ definiert, die überdies „das Paradigma für jede einzelne Okkurrenz des Diskurses“¹⁰ bildet. Der Diskurs im vorliegenden Falle scheint durch die Ansiedelung der *konkret* im Kontext der APO relativ klar definiert, es handelt sich um den des Sozialismus der 1960er Jahre in der BRD. Das antithetische Verhältnis zeichnet sich in der Repräsentation der Frau und des Feminismus in dieser Zeitschrift ab, die sich das Wirken im Sinne einer neuen, sozialen, freien und kritischen Gesellschaft auf die Fahne geschrieben hat. Der vorliegende Bruch der sozialistischen Ideale von Freiheit und Gerechtigkeit durch die Objektifizierung der Frau ist es, der im Folgenden exemplarisch anhand des Artikels *Pille für eine Nacht* von Michael Luft (1966) betrachtet wird.¹¹ Der Fokus liegt dabei auf der Bedeutungskonstitution, die durch das Nebeneinander von Text und Bild entsteht, welcher mit Roland Barthes *Rhetorik des Bildes* begegnet wird. Roland Barthes widmet sich vor allem der Bedeutungskonstitution der Botschaften in Bildern und definiert deren Rhetorik als „signifikante Seite der Ideologie“¹². Damit verfolgt er eine ideologiekritische Analyse von grafischen Abbildungen und deren mögliche Kombinationen mit Schrifttext im Bedeutungssyntaxma. Im Fokus seiner Überlegungen stehen Pressefotografien und bildbasierte Reklamen. Daraus ergibt sich eine unmittelbare Anschlussfähigkeit für die folgende Auseinandersetzung mit Bedeutungskonstitutionen in Beiträgen der Zeitschrift *konkret*. Auch Roland Barthes *Die Sprache der Mode* findet im Folgenden Verwendung, da das untersuchte Text-Bild-System ebensolche Zeichen aufweist. Sein semiotischer Ansatz wird dabei von modesozialologischen Überlegungen wie etwa von René König und Ursula Roderer rahmentheoretisch unterstützt.

Zuvor allerdings möchte ich das eben geschilderte Irritationsmoment, das diesem Beitrag zugrunde liegt, knapp im Entwicklungszusammenhang der *konkret* kontextualisieren. Angesichts der frühen Ausgaben der *konkret* fällt nämlich auf, dass sich das geschilderte Störmoment nicht von Beginn an in der Historie der *konkret* findet.

2. Die frühen Jahre der *konkret*

1957 entsteht die *konkret* aus einer Reihe studentischer Publikationen von Klaus Rainer Röhl und Peter Rühmkorf, eine Bleiwüste im unhandlichen Zeitungsformat. Fast ohne Bilder und ohne Zeilenabstand bis zum Satzrand eng gefüllt mit kapitalismuskritischen, sozialistischen, theoriegetränkten Artikeln, deren Programm den

schen kulturellen Wissens eine bestimmte historische Diskurskookkurrenz als scheinbar widersprüchlich empfunden werden kann.

⁹ Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005, S. 213.

¹⁰ Ebd., S. 197.

¹¹ Michael Luft, „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 9-15. Hier abgekürzt zitiert unter der Sigle PN.

¹² Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“. In: Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Deutsche Erstausg. Frankfurt am Main 1990, S. 28-46, hier S. 44.

Paradigmen „Abrüstung, Neutralität und Wiedervereinigung“¹³ folgt. Auch hier zeigt sich der Kontext der Studentenrevolutionen, die unter der Chiffre der 68er in die Geschichte eingehen sollen.

Aus der Entstehungszeit im universitären Kontext stammt auch der Kontakt zur westdeutschen KPD, der über die Hochschulgruppe erfolgt.¹⁴ Die Partei steuert bis 1964 die notwendige finanzielle Unterstützung bei, dann aber bricht das Verhältnis von Redaktion und Partei.¹⁵ Wie Korrespondenzen und Akten von damals zu entnehmen ist, sind eine wachsende ideologische Tendenz zum Mao-Kommunismus und die zunehmend kritische Darstellung des Realsozialismus Ostdeutschlands Anlass genug für die Kulturabteilung der SED, die inhaltliche wie personelle Einflussnahme auf das Blatt ausweiten zu wollen. Bis dato agiert die *konkret* neben umstrittenen, aber teilweise aktenkundigen Einflussnahmen der Partei auf die Gestaltung der Zeitschrift relativ marktunabhängig. Was durchaus als ideologische Abhängigkeit ausgelegt werden kann, sichert der *konkret* eine gewisse Unabhängigkeit vom Gesetz des freien Marktes: Ein Chiasmus, der sich nun in das Gegenteil verkehrt.

Die Redaktion widersetzt sich der wachsenden Einflussnahme auf Konzeption und Gestaltung und sieht sich fortan ohne Geldgeber, aber dafür mit Schulden in Höhe von 40000 Mark konfrontiert.¹⁶ Soll es weiterhin eine *konkret* geben, muss sie in der Lage sein, mit anderen Publikationen des Marktes zu konkurrieren und in diesem Sinne die Affirmation potentieller Kund*innen zum Zwecke des Konsums zu wecken. Anstelle von Adenauer und Konsorten müssen jetzt populäre Themen in das Programm aufgenommen werden. Der theoriegeladene Sozialismus scheint nicht länger auszureichen, um einen sicheren Absatz am freien Markt zu gewährleisten.

Gründungspartner Rühmkorf rät Chefredakteur Röhl, „nicht weiter links am Lustprinzip vorbei zu segeln“¹⁷. Es entsteht eine für die 60er Jahre typische Pop-Melange: Ein Nebeneinander aus „Sex und Sozialismus“¹⁸, wie es der eingangs erwähnte Zeitgenosse Horst Krüger beschreibt. Außerdem aufgenommen in das neue programmatische Konzept werden die bereits angesprochenen feministischen Inhalte, die mit der sogenannten zweiten Welle des Feminismus Anfang der Sechziger zu den topaktuellen Themen zählen. Vorangetrieben wird das Thema insbesondere durch die damalige Ehefrau Röhl's, Ulrike Meinhof. Bis zu ihrem Schritt in die Illegalität 1969 fungiert sie als Gallionsfigur des Feminismus in der *konkret*. Nach ihrem Weggang bricht die Verhandlung feministischer Themen ab

¹³ Frederik Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution. Vom Aufstieg und Untergang der Zeitschrift „konkret“ (1957-1973)*. Marburg 2011, S. 31.

¹⁴ Vgl. Röhl, *Fünf Finger sind keine Faust* (wie Anm. 5), S. 9; vgl. Frederik Obermaier, „Zwischen links und Porno. 50 Jahre *konkret*“. In: Klaus-Dieter Altmeppen/Regina Greck (Hgg.), *Facetten des Journalismus: Theoretische Analysen und empirische Studien*. Wiesbaden 2012, S. 317-341, hier S. 321.

¹⁵ Vgl. Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 68-71.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁷ Peter Rühmkorf, *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 176.

¹⁸ Krüger, „Sex und Sozialismus“ (wie Anm. 1).

und es dauert vier Jahre, bis sich das Thema der Frauenemanzipation wieder in einer *konkret* findet.¹⁹

Die Neukonzeptionierung 1964 schlägt sich aber auch in der Gestaltung nieder: Das Magazin schrumpft vom unhandlichen Zeitungs- zum handlicheren Illustriertenformat,²⁰ sodass das Blatt statt der anfänglichen 300 x 396mm nun 225 x 303mm misst. Der Hochglanzumschlag zeigt fortan überwiegend sexualisierende Fotografien junger Frauen. Sexualisierend meint hier: Die Nacktheit oder beinahe Nacktheit der Frau steht in keinem sinnstiftenden Verhältnis zum verhandelten Inhalt. Dass der heutige Chefredakteur Gremlitz das damalige Magazin eine „Yellowpress der APO“ nennt, ist nicht zuletzt auf diese an Boulevardblätter erinnernde Titelblattgestaltung zurückzuführen. Sensationsheischende, populistisch anmutende Titel unterstützen ein solches Urteil: *Haschhorror in der Türkei* (13/1969) oder *Sex-Explosion in den USA* (17/1969) wären als zwei Beispiele zu nennen. Das Konzept scheint vorerst aufzugehen, die Auflagenzahl vervielfacht sich zwischen 1962 und 1965 und steigt von 26.000 auf 135.000 Stück.²¹

Auch ein Blick auf die Verkaufszahlen verweist auf das verkaufsfördernde Potential, das alleine die sexualisierend gestalteten Titelblätter in serieller Produktion mit sich bringen. Anlässlich des Attentats auf Rudi Dutschke beispielsweise wird das Titelblatt der Mai-Ausgabe 1968 mit seinem, also Dutschkes, Konterfei versehen. Wie Frederik Obermaier darlegt, „verkauft sich [diese Ausgabe] daraufhin nur halb so gut wie das vorhergehende und nachfolgende Heft.“²² Zahlen, die sich leicht auf die Leserschaft der Zeitschrift zurückführen lassen können, die etwa zu 68 bis 77% aus Männern besteht.²³

Es ist nicht unbekannt, dass die linkspolitische Szene des letzten Jahrhunderts – trotz des eigenen Anspruchs der Gleichheit aller – von patriarchalen Strukturen nicht frei war. Hierzu sei nur kurz auf die Anekdote des Tomatenwurfs der Frauen des im selben Jahr gegründeten *Aktionsrates zur Befreiung der Frau* auf dem SDS-Delegiertenkongress 1968 verwiesen. Als die Abgeordneten sich weigern, Helke Sanders Rede zu diskutieren, in welcher sie patriarchale Strukturen innerhalb der Partei anprangert, wechselten die Frauen des Aktionsrates das Kommunikationssystem und äußern ihren Unmut mittels geschleudertem Gemüse.²⁴ Das Patriarchat innerhalb des SDS stellt für Sander und ihren Aktionsrat eine Inkonsequenz der sozialistischen Gesellschaftskritik dar, welche zwar Machtgefälle zwischen Klassen, nicht aber zwischen Geschlechtern aufzulösen strebt.²⁵

¹⁹ Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 103

²⁰ Vgl. Obermaier, „Zwischen links und Porno“ (wie Anm. 14), S. 327.

²¹ Vgl. Obermaier, *Sex, Kommerz und Revolution* (wie Anm. 13), S. 61 sowie S. 81.

²² Ebd., S. 98.

²³ Vgl. Obermaier, „Zwischen links und Porno“ (wie Anm. 14), S. 329.

²⁴ Der erste Tomatenwurf allerdings ist nicht Sander sondern Siegrid Rüger zuzuschreiben, einer Kollegin aus dem *Aktionsrat zur Befreiung der Frau*. Vgl. Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat* (wie Anm. 3), S. 52.

²⁵ Sie kritisiert, Fragen des Frauenrechts im Parteiprogramm nicht vertreten zu sehen sowie keine Akzeptanz, geschweige denn Unterstützung des Emanzipationsbestrebens zu erfahren. Helke Sanders Rede und Rügers Tomatenwurf werden heute als Initiationsmoment der Vernetzung innerhalb der zweiten feministischen Welle gedeutet. Vgl. Susanne Hertrampf, „Ein Tomaten-

Dementsprechend kann die Konkurrenz aus feministischen und chauvinistischen Inhalten der *konkret* angesichts einer vielköpfigen Zeitschriftenredaktion als diverses Nebeneinander verschiedener Standpunkte und sozialistischer Spielarten gedeutet werden. Konzentriert sie sich jedoch auf einen Beitrag, wie es in *Pille für eine Nacht* von Michael Luft der Fall ist, ist dieses Argument kaum haltbar. Hier ist es interessant, sich anzuschauen, wie Textbedeutung zwischen den konkurrierenden Diskursen entsteht.

3. *Das ist Fran*

In *Pille für eine Nacht* liegt das angesprochene Nebeneinander von Sexismus und Feminismus sozusagen in konzentrierter Form vor. Hier passiert im Kleinen, was im Großen der ganzen Zeitschrift vorliegt. Es deutet sich eine Verschiebung einer unter der Kennzeichnung des Feminismus formulierten Semantik hin zu einer sexistischen Kodierung an. Der Artikel plädiert für die Möglichkeit einer selbstbestimmten Lebensplanung und eines angstfreien Liebeslebens für Frauen durch die Anti-Babypille. Der feminismuspositive Tenor wird jedoch hier bereits gebrochen. In der Diskussion alternativer Verhütungsmittel wird der Idee einer theoretisch denkbaren Pille für den Mann mit der Schilderung der „unattraktiv[en]“ (PN S. 12) Nebenwirkungen und der natürlichen Abneigung des Mannes, Pillen zu schlucken, begegnet. In ein kritisches Verhältnis zur möglichen Abneigung einer Frau gegenüber dem Schlucken von Pillen oder zu potentiellen ‚unattraktiven Nebenwirkungen‘ für sie – die damals schon erahnt wurden – wird das nicht gesetzt. Vielmehr werden mögliche Nebenwirkungen für den Mann mit einer quasi Kastration beschrieben, die im Freud’schen Sinne jedem Manne angesichts der schiereren Vorstellung einer möglichen ‚Pille für den Mann‘ den Angstschweiß auf die Stirne treiben mag und der heterosexuellen Frau zu suggerieren versucht, dass auch ihrem Liebesleben damit kein Gefallen getan sei. In der Argumentationsfolge des Artikels dringt also eine patriarchale Perspektive hindurch, die im Zuge der Bebilderung des Artikels pointiert wird. Diese entstammt einem ebenfalls 1966 erschienenen Fotoprojekt der britischen Fotografen David Larcher und Philip O. Stearn, das den Titel *Six Nymphets* trägt. Exemplarisch soll hier eine Fotografie herausgegriffen werden, welche die dritte Seite des Artikels zielt.

wurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD“. 08.09.2008 (=https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35287/ein-tomaten-wurf-und-seine-folgen/?p=all; Abruf am 08.08.2023).

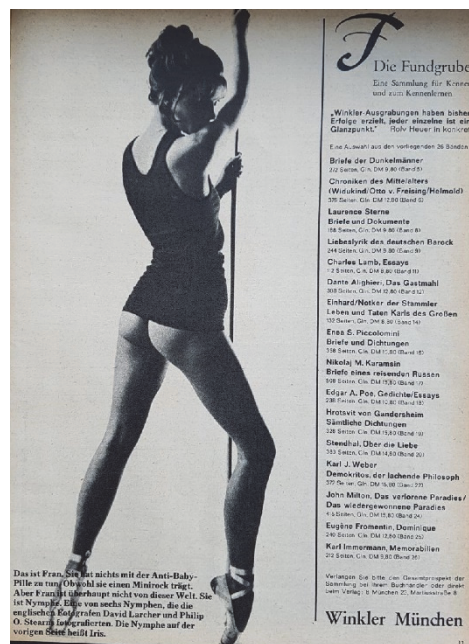


Abb. 1: *Das ist Fran*

Diese wird in ganzer Länge von der Fotografie einer jungen Frau ausgefüllt, es ist eine von drei Fotografien, die eingebettet in den Beitrag platziert worden sind. Die junge Frau ist schlank, mit nichts als einem dunklen ärmellosen Shirt, das ihr bis zu den Hüften reicht, bekleidet. Sie trägt Spitzenschuhe und steht ‚en pointe‘ mit geöffneten Beinen, wobei sie sich an einer Stange festhält. Diese beschreibt jedoch keine Horizontale, wie es angesichts der im Ballett üblicherweise eingesetzten Stangen zu erwarten wäre, sondern ist vertikal angeordnet. Fran ist in der Rückansicht dargestellt, ihr zur Seite geneigtes Gesicht ist zu sehen, jedoch trotz des hochgesteckten Haares beschattet, sodass nur zu erahnen ist, dass sie ihren Blick gesenkt hält.

In der Konsequenz von Barthes' Modell zur Gliederung der Bildbotschaften sind dies also die Zeichen, welche eine nicht-kodierte Botschaft darstellen: Barthes zufolge bietet die „analytische Fotografie drei Botschaften: eine sprachliche, eine kodiert bildliche und eine nicht-kodiert bildliche.“²⁶ Auch, wenn die sprachliche Botschaft, wie hier der Schrifttext, nicht zum eigentlichen Bildtext gehört, kann er nach Barthes aus dessen Bedeutungskonstitution nicht ausgeklammert werden. Schließlich, so stellt er fest, sei eine sprachliche Botschaft in Ergänzung zum Bildtext in Zeitschriften oder Werbungen der westeuropäischen post-modernen Kultur relativ konstant und tauche meist in Form von Bildunterschriften oder das Bild umgebenden Artikeln auf. Hier kann der Schrifttext zweierlei Funktionen übernehmen: Die Verankerung oder die Relaisfunktion, wobei letztere an dieser Stelle außer Acht gelassen werden kann. Die Verankerung stellt die im gegebenen Kontext der Zeitschrift häufigere Funktion dar. Sie fungiert vor allem als „Technik

²⁶ Barthes, „Rhetorik des Bildes“ (wie Anm. 12), S. 32.

der Fixierung²⁷, um den polysemischen Charakter eines jeden Bildes zu definieren. Mithilfe der „denominative[n] Funktion“²⁸ wird eine „Verankerung aller möglichen denotierten Sinne des Objekts“²⁹ vollzogen, welche all die möglichen Signifikate auf diejenigen reduziert, welche im Sinne der zu vermittelnden Botschaft sinnstiftend sind. In Anbetracht einer dahingehenden strategischen Lenkung des Kommunikationsaktes spricht Barthes von der ideologischen Funktion dieser denotierenden Operation:³⁰ „Die Verankerung ist eine Kontrolle“³¹.

Die denotierte Botschaft des vorliegenden Bildes zeigt also ein leicht bekleidetes Mädchen, das Spitzentanz an einer senkrechten Stange praktiziert. Doch Barthes schreibt auch, dass diese nicht-kodierte Botschaft eine Utopie sei, eine theoretische, rudimentäre Zeichenkombination, die unter Ausblendung aller Konnotationsverfahren auf der Annahme der analogen Natur von Fotografie beruhe: „In der Fotografie unterhalten die Signifikate und die Signifikanten – zumindest auf der Ebene der buchstäblichen Botschaft – keine Beziehung der ‚Transformation‘, sondern eine der ‚Aufzeichnung‘, und das Fehlen eines Codes verstärkt natürlich den Mythos der fotografischen ‚Natürlichkeit‘“³². Dabei wird von einer technischen Objektivität des Mediums der Fotografie ausgegangen, die – aller konnotativen Verfahrensweisen, die in der Fotografie angewendet werden können (und vor allem im vorliegenden Gegenstand der Presse- und Werbefotografie auch Verwendung finden) zum Trotz – technisch etwas tatsächlich ‚Dagewesenes‘ ablichtet. Wenngleich also eine Fotografie vor einer spezifischen Intention arrangiert sein mag, suggeriert sie das Paradox einer Botschaft ohne Code. So wird desintellektualisierend der Eindruck erweckt, „[d]ie Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen“³³, sie beschreibt also eine theoretische Möglichkeit, die laut Barthes real nicht vorkommen könne.³⁴

Tatsächlich stößt sich die Lektüre des Bildes auch in der ersten Referenz, welche innerhalb des Bildes zum gegebenen westeuropäischen, postmodernen kulturellen Wissen eröffnet wird: Während die Spitzenschuhe den Code für den klassischen Tanz des Balletts eröffnen, bricht das Bildelement der vertikalen Tanzstange mit dem durch die ausgewählten Schuhe angelegten Referenzsystem des klassischen Balletts und wechselt in das des sogenannten Pole Dance. Auch der Rest ballettüblicher Kleidung, bspw. ein Tutu, der Tüllrock, der traditionellerweise in Ergänzung zum Trikot getragen wird, fehlt. Während das Oberteil sich also in das Codesystem des klassischen Tanzes fügt, ist das Fehlen der Beinbekleidung kohärent zu dem mit der Stange eröffneten System des Pole Dance. In Kenntnis des Codesystems beider Tanzkulturen kann verstanden werden, dass Fran

²⁷ Ebd., S. 34 f.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Mit dem Begriff der Operation bezieht Barthes hier nach eigenen Angaben den Terminus des dänischen Linguisten Luis Hjelmselv in seine Argumentation ein, vgl. ebd., S. 35.

³¹ Ebd., S. 35.

³² Ebd., S. 39.

³³ Ebd., S. 40.

³⁴ Vgl. ebd.

- a) sehr sportlich sein muss, beide Tanzarten erfordern ein hohes Maß an Kraft und Beweglichkeit;
- b) vermutlich viel Disziplin besitzt, denn während die akrobatischen Figuren des Pole Dance nur mutmaßen lassen, wie viel Arbeit es erfordern mag, sie zu beherrschen, ist es das Ballett, welches im kulturellen Wissen mit Fleiß und Selbstbeherrschung kodiert ist;
- c) von etwas moralisch Anstößigem umgeben sein könnte, leicht bekleidet und dem Pole Dance nahestehend, wie sie hier inszeniert wird.

In Kombination mit Sprache in Form der Bildunterschrift werden all diese geöffneten Kodierungen wieder geschlossen und auf eine Bedeutung zugespitzt, die Lesart c) am nächsten liegt. Die Fotografie wird durch eine Bildunterschrift kontextualisiert, was jedoch nicht in Bezug zu den referentiell angedeuteten Tanzformen geschieht. Auch ein Bezug zu dem Artikel, in welchen das Text-Bild-System eingegliedert ist, wird im zweiten Satz explizit ausgeschlossen:

Das ist Fran. Sie hat nichts mit der Anti-Baby-Pille zu tun. Obwohl sie einen Minirock trägt. Aber Fran ist überhaupt nicht von dieser Welt. Sie ist eine Nymphe. Eine von sechs Nymphen, die die englischen Fotografen David Larcher und Philip O. Stearn fotografierten. (PN S. 11)

Eine Verortung des Bildtextes in den Schrifttext des umstehenden Artikels zur Pille wird im zweiten Satz scheinbar explizit negiert. Dieselbe Bildunterschrift teilt aber durchaus etwas anderes mit: Den Namen der Frau, Fran, dass sie eine Nymphe sei und welche Kleidung sie trägt. Dabei kommt man nicht umhin zu bemerken, dass dieses Kleidungsstück, der Minirock, im beschriebenen Bild überhaupt nicht zu sehen ist. Vielmehr prangt genau an der Stelle, an der er sitzen sollte, eine explizite Leerstelle. Es scheint hier aber auch nicht wichtig, dass wir ihn sehen – wichtiger scheint es zu sein, dass sie ihn gar nicht trägt. So leitet das *Obwohl* auf der Discours-Ebene einen figurativen Verweis ein. Dabei stellt der explizit absente Minirock eine spezifische Form der Referenz dar, die dem Zeichensystem der Mode zuzuordnen ist.

4. Der Minirock als Zeichen

Ausgegangen wird von einem Modebegriff nach dem Soziologen René König, der, 1967 publiziert, kulturhistorisch in einem Kontext verortet werden kann, der dem untersuchten Material naheliegt. König differenziert zwischen den Begriffen der Mode und des Stils³⁵ in einer Weise, die seine Ausführung anschlussfähig für den Begriff der Stilgemeinschaften im Sinne Jochen Venus' werden lässt.³⁶ Wenn König

³⁵ Vgl. René König, *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt am Main 1967, S. 17.

³⁶ Jochen Venus, „Die Erfahrung des Populären – Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“. In: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hgg.), *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49-73, hier S. 68.

den Terminus der Mode in Differenzierung zu dem des Stils verwendet, bedeutet das, dass der Stil-Begriff die „weitreichenden Gestaltungsweisen der Kultur“ umfasst, innerhalb welcher die Mode „beständige Abwechslung“³⁷ bietet. Präzisieren lässt sich diese recht abstrakte Definition mit Hilfe der Auffassung von Roderer, die formuliert, „daß es ‚die Mode‘ nicht gibt und i.d.S. vielleicht auch nie gegeben hat, sondern immer nur von Mode bezüglich spezifischer Gruppen und Gruppierungen gesprochen werden kann“³⁸. Daraus erfolgt, dass in den sogenannten ‚spezifischen Gruppen‘ der Konsens eines Stils gilt, der gewissen temporären Moden unterliegt. In dieser Weise dient der Stil (und mit ihm auch die jeweilige Mode) als an der Oberfläche getragenes Differenzierungsmerkmal innerhalb einer Gemeinschaft, als Kommunikationsmedium, welches Abgrenzung und Zugehörigkeiten von und zu sozialen Gruppen vermittelt.³⁹

In diesem Sinne fungiert die Soziologie als Rahmentheorie der textwissenschaftlichen Analyse des vorliegenden Zeichensystems. Unter Berücksichtigung von Roland Barthes' *Die Sprache der Mode* ist grundsätzlich festzuhalten, dass sich die Darstellung von Mode im vorliegenden Text-Bildsystem innerhalb zwei verschiedener Zeichensysteme vollzieht. Es handelt sich dabei um die „abgebildete Kleidung“ und die „beschriebene, in Sprache (*langue*) transformierte Kleidung.“⁴⁰ Demnach ist die Struktur des hier betrachteten Textgegenstands, der Minirock, verbal und nicht etwa plastisch oder bildlich zu verstehen, verfügt jedoch über das Referenzsystem realer Kleidung und der dort geltenden Kodierungen.⁴¹ Im Unterschied zu dem, was Barthes angesichts einer Zeitschrift beschreibt, wird nicht etwa ‚abgebildete Kleidung‘ in der Bildunterschrift in ‚beschriebene Kleidung‘ übersetzt. Auf dem Foto ist also nicht der Minirock zu sehen, der in der Bildunterschrift beschrieben wird. Besagter Rock wird auch nicht direkt geschildert, sondern schlichtweg genannt. Der verbale Minirock wird gleichsam zu einem Zeichen innerhalb des Gesamttextes aus Bildtext und Schrifttext und übernimmt als solches zeichenhafte, sprich bedeutsame Funktion.⁴² Ergänzend dazu bietet sich die Arbeit von Bertschik an, die ebenfalls auf der Soziologie bzw. der Sozialphilosophie aufbaut und diese für die Zeichenhaftigkeit der Mode im literarischen Text verwendet. Wenngleich der vorliegende Text nicht literarischer Natur ist, verweist die Kombination aus Informativem und Redundantem auch hier auf eine ästhetische Funktion und somit auf eine übergeordnete Bedeutung. Wie Bertschik erläutert, fungiert die Aufführung von Mode als Zeichen innerhalb eines ästhe-

³⁷ Ebd., S. 17.

³⁸ Ursula Roderer, *Mode als Symbol. Ein interaktionistischer Ansatz zur Bedeutung der Mode für Altersgruppen*. Regensburg 1986, S. 31.

³⁹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴⁰ Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985, S. 13.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 13 f.

⁴² So fruchtbar Barthes' Theorie sich erweisen mag, fügt sich die Anwendung der Theorie nicht ganz nahtlos in diese Analyse ein. Barthes schreibt eigentlich über Texte, deren Bedeutung primär dem Paradigma der Mode untersteht, sprich Modewerbung, Modezeitschriften und dergleichen, was im gegebenen Falle nicht vorliegt. Während man angesichts Barthes' Theorie von einem paradigmatisch geschlossenen System sprechen kann, fungiert die Mode im vorliegenden Textsystem der *konkret* als ein Signifikant unter vielen und steht im Gesamttext in Kombination mit solchen aus weiteren Paradigmen (Tanz, Sexualität etc.).

tischen Textes als „bewusst eingesetztes, zeichenhaftes Signal“, das „als Ausdruck des gesellschaftlich Unterbewussten – im Sinne eines kulturellen Habitus“⁴³ – zu verstehen ist. Bertschiks Begriff des ‚gesellschaftlich Unterbewussten‘ wäre, in Angliederung an meine Ausführungen, wohl am ehesten mit dem des kulturellen Wissens oder Kontexts vergleichbar. Weiterhin baut Bertschik mit ihrer These auf Bourdieus Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft auf, welche 1979 unter dem Titel *La distinction* erschien. Wesentlich für ihre Argumentationsstruktur ist Bourdieus These, dass die individuelle Wahl eines bestimmten Kleidungsstils „verinnerlicht[e], zeittypisch[e] sozial[e] Muster“ darstellt und so als „wesentliches Element zur Strukturierung der symbolischen Ordnung gesellschaftlicher Systeme“⁴⁴ und deren Sichtbarkeit beiträgt. Insofern dient das geschriebene Zeichen der Mode einer milieuspezifischen kulturellen Kodierung des Textes. Diese Position lässt sich mit Roderers Aussage⁴⁵ untermauern, wonach die Beschäftigung mit Stilfragen auch angesichts von Szenestrukturen – wie es hier angesichts derer des ideologischen Dunstkreises der APO der Fall ist – ein fruchtbares Vorgehen sein könne. Unter einer anderen Bezeichnung führt Jochen Venus in Bezug auf Stilgemeinschaften populärer Kulturen aus, dass diese als „regional und sozial begründete Ausdrucksmuster in technisch-ästhetischen Gewändern, deren Prägnanz und Reichweite ihre genetischen Dispositive sprengen“⁴⁶, zu verstehen sind. Der Minirock fungiert im gegebenen Text also im Sinne Venus’ als Ikone einer Pop-Bewegung einer ihn umgebenden Stilgemeinschaft. Um zu erfahren, wie diese semantisiert sein könnte, ist dem kulturellen Kontext des Minirock im Jahre 1967 nachzugehen.

Der Minirock wird im vorliegenden Text-Bild-System nicht näher beschrieben, es ist nicht zu erfahren, ob er weich, knapp, eng oder dergleichen ist. Er steht allerdings in einem relationalen Verhältnis zur semantischen Einheit des Nicht-Nehmens der Anti-Baby-Pille, quasi ihrer Negation. Aus dem Konzessiv *Obwohl* ergibt sich der Minirock als semantisch oppositionelle Kategorie zur Negation der Anti-Baby-Pille, was umgekehrt soviel bedeutet wie: eigentlich, wenn das Franspezifische *obwohl* nicht wäre, gehörten Pille und Minirock zur selben semantischen Einheit.

Der vestimäre Code des Minirock wird in dieser Weise im Sinne Barthes’ in einen Bezug zur Welt gesetzt. Der Minirock selbst ist dabei ein in dem gegebenen historischen Kontext in hohem Maße codiertes Zeichen, es handelt sich bei dem Kleidungsstück um ein regelrechtes soziales Phänomen der 1960er Jahre. Mit Barthes lässt sich verstehen: „Nicht, dass sie hergestellt [...], sondern daß sie beschrieben wird, macht die modische Kleidung zu einer sozialen Tatsache.“⁴⁷ Maßgeblich beschrieben wird der Minirock der 1960er durch seine Entwicklerin, der britischen Designerin Mary Quant, in dem Moment seiner offiziellen Markteinführung 1962:

⁴³ Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1779-1945)*. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 4.

⁴⁴ Ebd., S. 4 f.

⁴⁵ Vgl. Roderer, *Mode als Symbol* (wie Anm. 38), S. 34.

⁴⁶ Venus, „Die Erfahrung des Populären“ (wie Anm. 36), S. 68.

⁴⁷ Barthes, *Die Sprache der Mode* (wie Anm. 40), S. 19.

The way girls model clothes, the way they sit, sprawl or stand is all doing the same thing. It's not 'come hither', but it's very provocative. She's standing there defiantly with her legs apart saying, 'I'm very sexy. I enjoy sex. I feel provocative, but you're going to have a job to get me. You've got to excite me and you've got to be jolly marvellous to attract me. I can't be bought, but if I want you, I'll have you.'⁴⁸

In dieser Beschreibung fungiert der Minirock als Zeichen einer weiblichen, selbstbestimmten Sexualität. Im Kontext avanciert der Minirock schnell zum Symbol einer neuen „permissiveness“⁴⁹, einer gewissen Freizügigkeit, die mit einem für die Kulturrevolution der 1960er Jahre ausschlaggebenden Streben nach neuen Moralvorstellungen einhergeht. Der Publizist Tom McGrath schreibt hierzu 1967: „Permissiveness – the individual should be free from hindrances by external Law or internal guilt in his pursuit of pleasure so long as he does not impinge on others“⁵⁰. Freizügigkeit und Selbstbestimmtheit ohne gesetzliche oder moralische Regelungen und vor allem ohne Schuld kodieren den Minirock vor dem gegebenen historischen Kontext. Der geschriebene Minirock lässt sich dahingehend als bedeutsame Referenz zur populärkulturellen Stilgemeinschaft der ‚Swinging Sixties‘ lesen, ein soziales Milieu innerhalb dessen eine selbstbestimmte Weiblichkeit als besonders chic für junge Frauen gilt.

Fran ist also ‚so eine‘, eine, die einen Minirock trägt und als ‚so eine‘ müsste sie also eigentlich die Pille nehmen. Dass sie das nicht tut, scheint in diesem Zeichensystem aber irrelevant zu sein. So vollzieht sich bezüglich des Zeichens der Pille eine semantische Verschiebung von ‚Verhütung‘ zu ‚weiblicher Sexualität‘.

Kulminiert wird die Semantik der expliziten Unschuld (‚free from internal guilt‘) im kulturellen Wissen des gegebenen milieuspezifischen Kontextes in der Ikone des Minirock-Stils: Twiggy. Das androgyne Model repräsentiert den Typus der Kindfrau, die bereits einen zentralen Topos im Lolita-Diskurs darstellt, womit auch dieser Verweis zu demselben semantischen Feld zu zählen ist, wie auch Frans Beschreibung als ‚Nymphe‘. Der Begriff *Nymphe* verweist intertextuell auf Nabokovs Roman *Lolita*, der im englischen Original 1955 erstveröffentlicht wird:

Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic [...]; and these chosen creatures I propose to designate as ‚nymphets‘.⁵¹

Indem die Bezeichnung *Sie ist eine Nymphe* (PN S. 11) gemäß der intertextuellen Kodierung äquivalent betrachtet werden kann mit ‚Sie ist eine Lolita‘, ergibt sich eine Charakterisierung Frans als jung, eigenwillig und aus der Perspektive eines

⁴⁸ Mary Quant, zit. n. Gerard J. De Groot, *The sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*. Cambridge/Mass. 2008, S. 138.

⁴⁹ Cyprian Piskurek, „Moral außer Mode? Der Minirock und die permissiveness der 1960er“. In: Jürgen Kramer/Anette Pankratz/Claus-Ulrich Viol (Hgg.), *Mini & Mini: Ikonen der Popkultur zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion. Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2009, S. 63-73.

⁵⁰ Ebd., S. 67.

⁵¹ Vladimir Nabokov, *Lolita*. London 2011, S. 15.

Mannes mittleren Alters außerordentlich (geradezu unmenschlich) verführerisch. Das Moment der Selbstbestimmtheit, das im Minirock noch vorhanden ist, wird in der Verkindlichung als ‚Lolita/Nymphe‘ zu einer aufreizenden Eigenwilligkeit umgedeutet. Durch die Kombination der zwei überkodierte Signifikanten ‚Nymphe‘ und ‚Minirock‘ wird Fran also zur Verkörperung des in der expliziten kindlichen Unschuld verführerischen Mädchens. Dass sie den Minirock nicht einmal trägt, tut dieser Bedeutung keinen Abbruch, sondern vermag ihre objektivierte Inszenierung vielmehr zu unterstreichen.

Die Bildunterschrift fungiert dahingehend im Sinne Barthes Rhetorik des Bildes als Verankerung der ‚möglichen denotierten Sinne des Objekts‘. Die Pose der Tänzerin an der phallisch anmutenden Stange dient in Kombination mit der Kodierung des Pole Dance der Suggestion eines ‚Male Gaze‘ nach Laura Mulvey.⁵² Unterstrichen wird das Bild der objektifizierten Frau durch ihren fragilen Stand auf Spitzenschuhen. Diese werden vor dem Kontext des Balletts zum traditionellen Symbol von weiblicher Grazilität und einem schönen Anblick, welcher die harte, oft mit Schmerz verbundene Arbeit, die hinter dieser Fassade steht, kaschiert.

Die auf den Male Gaze zugeschnittene Inszenierung Frans als Trägerin eines Minirock legt im Sinne Barthes‘ eine entsprechende ideologische Kodierung bloß. Was hier passiert, stellt keineswegs eine egalitäre Repräsentation der Frau, sondern eine Rekonstruktion traditioneller Geschlechterstereotype dar. Die freie Sexualität, die eigentlich als feministisches Ziel formuliert wurde, liest sich innerhalb des gegebenen Text-Bild-Systems als patriarchales Ziel, im Sinne von ‚eine Frau, die keinen traditionellen moralischen Konstrukten unterliegt, ist dem Mann eher zum Objekt geeignet‘. In der Kombination von Artikel, Bild und Bildunterschrift deutet sich ein feministisches/anti-feministisches Kippmoment an, das in konzentrierter Form insbesondere dem beschriebenen, symbolhaften Minirock innewohnt. Auch der Sprach- und Kulturwissenschaftler Hans Peters, der ebenfalls auf das Zitat Mary Quants zurückgreift, stellt diesem eine zeitgenössische männliche Perspektive an die Seite, welche die Frau im Minirock als sexualisiertes Objekt versteht⁵³ – eine Perspektive, die sich innerhalb des Gesamttextes der *konkret* bestätigt findet.

Circa ein Jahr nach der Publikation des vorliegenden Beitrags von Michael Luft erscheint ein Artikel von Heike Doutiné mit dem Titel *Machen Miniröcke dumm?* Auch in diesem findet sich eine Referenz auf den Typus der Kindfrau: „Kennen sie Twiggy und Jean Shrimpton? Natürlich. [...] Die Knie nach innen gekippt, barfüßige Krummbeiner, den Finger im Mund, das Herz am Schnuller.“⁵⁴ Doutiné argumentiert vor dem Hintergrund eines konsumkritischen Feminismus. Sie beschreibt den

⁵² Das Konzept des ‚male gaze‘ nach Laura Mulvey beschreibt ein strukturgebendes ästhetisches Moment, einen patriarchalen Duktus, welcher auf eine heterosexuelle Befriedigung abzielt: „watching in an active, controlling sense, an objectified other“ (Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844, hier S. 835).

⁵³ Vgl. Hans Peters, „Der Mini im Rock – A transatlantic track record“. In: Kramer et. al., *Mini & Mini* (wie Anm. 49), S. 77-88, hier S. 80 f.

⁵⁴ Heike Doutiné, „Machen Miniröcke dumm?“ In: *konkret* Nr. 7, 1967, S. 36-39.

Minirock der sogenannten „befreite[n] Jugend“⁵⁵ Londons als konsumorientiertes Modephänomen, das nicht etwa einer sozialistisch geprägten Stilgemeinschaft zuzuschreiben, sondern als massenkulturelle Handlung zu verstehen sei, die gelöst von einer möglichen Ursprungsideologie des Kleidungsstücks vollzogen wird.

Jeder möchte einmal ganz anders sein – einmal so wie alle. [...] Zu Kleinkindern verurteilt, [...] watscheln [sie] mit wippenden Röckchen womöglich zur Vietnamkundgebung. [...] Ahnungslos, fröhlich, ohne Arg zieht die ‚befreite Jugend‘ unter einem verpoptem Plüschhimmel Lollipops der Wirklichkeit vor[.]⁵⁶

Der Trend der Kindfrau im Minirock, so argumentiert Doutiné, habe mit der selbstbestimmten Lust einer emanzipierten Frau nichts gemein. Der Feminismus fungiert auch hier lediglich als mythengeleiche Kodierung des Modestücks.

Strukturell geschieht angesichts der zeichenhaften Anführung des Minirocks in der *konkret* zweierlei: Zum einen deutet sich hier eine Aneignung eigentlich revolutionärer Tendenzen durch ebenjenes System an, gegen das sich diese Tendenzen ursprünglich richteten. Müller zitiert hierzu Herbert Marcuse, wonach eine großflächige und in Konsumgütern scheinbar käufliche Lockerung von Sexualmoral eher als „repressive Entsublimierung“⁵⁷ denn als gelungene soziale Revolution zu verstehen sei. „Das Sexuelle wird in die Arbeitsbeziehungen und die Werbetätigkeit eingegliedert und so (kontrollierter) Befriedigung zugänglich gemacht“.⁵⁸ Zum anderen liegt im Phänomen des Minirocks ein strukturelles Kippmoment vor, in welchem sich ein feministisches Symbol in ein antifeministisches verkehrt.

5. Sexismus und Feminismus wird zu Populismus

Kombiniert man diese Beobachtungen mit Kontextwissen um die finanziell schwierige Situation der *konkret* sowie mit Wissen um die differenten Verkaufszahlen von Ausgaben mit sexistischen/pornografischen Titelseiten und Ausgaben ohne solche Titelseiten, gelangt man zu einer weiteren möglichen Deutung. Diese lässt Rückschlüsse auf die gegebene metatextuelle Poetik zu. Es scheint, als läge eine gewisse Ästhetisierung der feministischen Revolution vor, die ihre Inkorporation in die seit 1964 immer konsequenter zur populären Warenform tendierenden *konkret* zur Folge hat. Das Konzept erinnert an Dick Hebdige, der unter Rückgriff auf Lefebvre die Aneignung von Subkulturen durch bestehende Systeme beschreibt:

Hat diese vom Ästhetizismus überschwemmte Welt nicht schon die früheren Romantizismen, den Surrealismus, den Existentialismus und sogar den Marxismus bis zu einem gewissen Punkt integriert? Sie konnte es in der Tat: durch den Handel, in Warenform. Was man gestern noch diffamierte, wird

⁵⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁶ Ebd., S. 38 f.

⁵⁷ Müller, *Dem Feminismus eine politische Heimat* (wie Anm. 3), S. 72.

⁵⁸ Ebd.

heute zum Konsumgut; der Konsum verschlingt so, was einmal Bedeutung und Richtung geben sollte.⁵⁹

Hebdige spricht hierbei eigentlich von der Annexion von Subkulturen in Massenkultur oder Konsumkultur. Ich möchte nicht behaupten, dass die *konkret* 1964 Teil von Massen- oder Konsumkultur geworden sei, sie stellt immer noch eine Nischenpublikation dar. Innerhalb dieser sozialistischen Nische allerdings werden Marktgesetze bespielt, sodass auch die *konkret*, aller sozialistischen Ziele zum Trotz, eine patriarchale Struktur aufweist, mit welchen diesen Marktgesetzen zum Zweck der Popularität entsprochen wird. Diese patriarchale Struktur fungiert als dominantes System, in welches das sozusagen Noch-Subversivere der Emanzipation der Frau ästhetisch integriert wird. Es kann durchaus vermutet werden, dass subversive feministische Proklamationen in der *konkret* in Wort und Bild 1964 noch äußerst provokant anmuten mögen. Allerdings wird die eigentliche Provokation innerhalb des patriarchalen Systems in der kommerziellen Konsequenz schnell als Gestus, als vermarktbar Pose reproduziert.

Angesichts des Feminismus in der *konkret* der 1960er bedeutet das, dass die ihrem diskursiven Ursprung nach feministische Repräsentation und Verhandlung weiblicher Sexualität und Körperlichkeit kommerziell reproduziert und die Formulierung feministischer Ziele einem patriarchalen System zugeführt werden. Mit Hebdige lässt sich in Bezug auf den vorliegenden Text schlussfolgern, dass der subversive Gehalt feministischer Themen durch die ästhetische Inkorporation durch den dominanten patriarchalen Diskurs im Text ideologisch ebenso entschärft wie popularisiert wird.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärtexte

- Doutiné, Heike. „Machen Minirocke dumm?“ In: *konkret* Nr. 7, 1967, S. 36-39.
 Luft, Michael. „Die Pille unter der Schulbank. Sex und Liebe an deutschen Oberschulen“. In: *konkret* Nr. 4, 1967.
 Luft, Michael. „Hilfe ich kriege ein Kind! §218 oder Baby-Pille für Alle“. In: *konkret* Nr. 7/8, 1964.
 Luft, Michael. „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 9-15.
 Nabokov, Vladimir. *Lolita*. London 2011.

Literatur

- Barthes, Roland. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985.
 Barthes, Roland. „Rhetorik des Bildes“. In: Ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt am Main 1990, S. 28-46.
 Baßler, Moritz. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.

⁵⁹ Henri Lefebvre (1972), zit. n. Dick Hebdige, „Wie Subkulturen vereinnahmt werden“. In: Charis Goer/Stefan Greif/Christoph Jacke, *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 128-138, hier S. 130.

- Bertschik, Julia. *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- De Groot, Gerard J. *The sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*. Cambridge/Mass. 2008.
- Hebdige, Dick. „Wie Subkulturen vereinnahmt werden“. In: Charis Goer/Stefan Greif/Christoph Jacke (Hgg.). *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 128-138.
- Gehring, Petra. „Bioethik – ein Diskurs?“. In: Brigitte Kerchner/Silke Schneider (Hgg.). *Foucault: Diskursanalyse der Politik – Eine Einführung*. Wiesbaden 2006, S. 166-190.
- König, René. *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt am Main 1967.
- Kramer, Jürgen/Pankratz, Anette/ Viol, Claus-Ulrich (Hgg.). *Mini & Mini: Ikonen der Popkultur zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion, Kultur- und Medientheorie*. Bielefeld 2009.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hgg.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-844.
- Müller, Ursula G. T. *Dem Feminismus eine politische Heimat – der Linken die Hälfte der Welt. Die politische Verortung des Feminismus*. Wiesbaden 2013.
- Obermaier, Frederik. *Sex, Kommerz und Revolution. Vom Aufstieg und Untergang der Zeitschrift konkret (1957-1973)*. Marburg 2011.
- Obermaier, Frederik. „Zwischen links und Porno. 50 Jahre konkret“. In: Klaus-Dieter Altmeppen/ Regina Greck (Hgg.). *Facetten des Journalismus: Theoretische Analysen und empirische Studien*. Wiesbaden 2012, S. 317-341.
- Peters, Hans. „Der Mini im Rock – A transatlantic track record“. In: Kramer et al. (Hgg.), *Mini & Mini*, 2009, S. 77-88.
- Piskurek, Cyprian. „Moral außer Mode? Der Minirock und die permissiveness der 1960er“. In: Kramer et al. (Hgg.), *Mini & Mini*, 2009, S. 63-73.
- Roderer, Ursula. *Mode als Symbol. Ein interaktionistischer Ansatz zur Bedeutung der Mode für Altersgruppen*. Regensburg 1986.
- Röhl, Klaus Rainer. *Fünf Finger sind keine Faust*. München 1998.
- Rühmkorf, Peter. *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Sandbrook, Dominic. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*. London 2007.
- Silies, Eva-Maria: *Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik 1960-1980*. Göttingen 2010.
- Venus, Jochen. „Die Erfahrung des Populären – Perspektiven einer kritischen Phänomenologie“. In: Marcus S. Kleiner (Hg.). *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49-73.

Internetquellen

- Gottschalk, Katrin. „Feminismus nach 1968: Dann eben ohne Schwänze.“ In: *Die Tageszeitung v. 27.05.2017* (=http://www.taz.de/!5408762/; Abruf am 28.03. 2020).
- Hertrampf, Susanne. „Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD“. 08.09.2008 (=https://www.bpb.de/themen/genderdiversitaet/frauenbewegung/35287/eintomatenwurf-und-seine-folgen/?p=all; Abruf am 08.08.2023).
- Krüger, Horst. „Sex und Sozialismus. Ein konkretes Erfolgsrezept“. In: *Die Zeit*, Nr. 46, 1967 (=https://www.zeit.de/1967/46/sex-und-sozialismus/komplettansicht?print; Abruf am 06.04.2018).

Bildnachweis

- Das ist Fran*. Luft, Michael. „Pille für eine Nacht“. In: *konkret* Nr. 11, 1966, S. 11.

Artikulation als Verrat?

Rotwelsch und die Verweigerung der Übersetzbarkeit in Zeena Parkins'
*Mouth=Maul=Betrayer*¹

Benedikt Wolf

Das 1996 erschienene Album *Mouth=Maul=Betrayer* der experimentellen Harfenistin Zeena Parkins, eingespielt mit ihrer Gangster Band, setzt mit einem Geräusch ein, mit einem Atemzug, der die Stille unterbricht.² Der erste Teil dieses Albums, der den Titel *Maul* trägt,³ endet ebenfalls mit einem Atemzug, an den sich eine knapp 30 Sekunden dauernde Stille anschließt.⁴ Durch diesen Rahmen scheint angedeutet, dass es sich bei dem, was wir zwischen den beiden Atemzügen zu hören bekommen, um die Produktion einer menschlichen Stimme handle, oder, wie der Titel des Albums nahelegt, um die Produktion eines Mundes.

Und richtig, es kommt zu stimmlicher Produktion inmitten der durch akustische und elektronische Instrumente hergestellten komplexen Soundtexturen dieser neun Tracks. Dabei spielt Gesang eine eher marginale Rolle. Doch es wispert vom ersten Atemzug an, es werden Sätze geflüstert und gesprochen und Fragmente des Gesprochenen wiederholt. Und dann hat im dritten Track *Betrayer* die männliche Sprechstimme ihren großen Auftritt. Sie spricht deutlich, beinahe überdeutlich, wie ein ausgebildeter deutschsprachiger Rundfunksprecher oder Schauspieler:

Du, da drück dich! Der Teckel ist dort pikane. {...}

So! Hast du ihn geröhnt?

{...} Er hat mich auch gefleppt. Ich war nämlich dort i{m} zweiten Kaaf, da hab{} ich eine miese Lupper und auch ein Paar Degen verkündigt. Das müssen die Kaffer an ihn gemassert haben, drum ist er mir denn gleich nach getipelt. Ich bin {...} eben in der {K}a{s}chemme, um {...} meinen Knopper füllen zu lassen, da steht er auch schon hinter mir. Nun schoolte er mich denn, wo ich herkäme, spannte meine Fleppe durch und dieberte denn, ich hätte {dort} gewiß {...} im Kaaf gesochert, denn die alten Flammer, die hätten gewöhnlich immer ihr Wesen mit der Socherei: und ein Bonum machte er {...}, wie sieben Meilen miesen Dirach.
{...}

¹ Ich danke Melanie Babenhauserheide, Markus End, Patrick Henze-Lindhorst und André Rottgeri für ihre kritische Lektüre und Kommentierung dieses Aufsatzes.

² Zeena Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer*. Tzadik 1996. Track 1, 00:00 – 00:05.

³ Das Album besteht aus zwei Teilen, *Maul* (Track 1-9) und *Blue Mirror* (Track 10-15). Es handelt sich um zwei ursprünglich eigenständige Kompositionen, vgl. Seth Rogovoy, *The Essential Klezmer. A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde*. Chapel Hill 2000, S. 217; Colin Larkin, *The Encyclopedia of Popular Music*. 4. Aufl., Oxford/New York 2006, S. 425. Vgl. für die Trackliste die Abb. weiter unten.

⁴ Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Track 9, 02:35 – 03:06.

{...} Der Dröschter hat mich einmal ausgeniescht vom Heat bis zu den Steigern, sogar die Trittchen mußte ich ausmalochen. Ich hatte nämlich da drüben in dem Gefahr, was dort am Knacker liegt, wo der grandige Nobels drinne ist, einem Kaffer eine linke Schlange für Chesoff aufgediebert und in der {K}a{schemme ein linkes Rad ausgegeben. Nun hatten doch die Hachner nachher, als ich blöde war, gerohnt, daß sie geledert waren, und hatten es dem Huschchen gemassert. {...} Abends bin ich dort oben in der Penne, die da im Karste liegt, da kommt mit einmal{} mein Huschchen angesaust und auch gleich über mich her.

{...}

Laaf! Es war ordentlich, als ob es mir geschwant hätte {...}.⁵

Die meisten Hörerinnen werden diesen Text nicht verstehen. Was wir da hören, ist ein Text auf Rotwelsch. Die Sondersprachenforschung, derjenige Zweig der Sprachwissenschaft, der sich heute mit diesem Phänomen beschäftigt, versteht unter diesem Begriff die seit dem Spätmittelalter nachgewiesene Sprache von deklassierten Bevölkerungsgruppen, deren soziale Lage sie in die Nichtsesshaftigkeit und z.T. auch in die – aus Sicht der Obrigkeit und der Besitzenden – Kriminalität zwang. Rotwelsch basiere auf mittel- bzw. neuhochdeutschen (resp. mittel- und neuniederdeutschen) grammatischen Strukturen und habe seinen Wortschatz in mehreren Schüben vor allem aus dem Westjiddischen und dem Romanes und weiter aus romanischen und slawischen Sprachen sowie dem Niederländischen entlehnt. Dazu kämen Neubildungen aus deutschem Material.⁶ Der durch die zentrale Figur der Sondersprachenforschung, Klaus Siewert, eingeführten Periodisierung folgend, handelt es sich bei dem Zitierten um Rotwelsch II, die durch lokale Differenzierung gekennzeichnete Stufe, die sich nach dem Dreißigjährigen Krieg entwickelt habe.⁷ Bis heute wird dieses Idiom oftmals als ‚Gaunersprache‘ bezeichnet.⁸ Und in diesem Sinne wird der rotwelsche Text auch in Parkins’ Album eingeführt. Denn es bezieht sich inhaltlich auf die Welt des organi-

⁵ Ebd., Track 3, 01:33 – 03:34; Wiedergabe des Textes nach Karl Spangenberg, *Baumhauers Stomergespräche in Rotwelsch. Mit soziologischen und sprachlichen Erläuterungen*. Halle a.d.S. 1970, S. 36. Spangenbergs Angaben zu den Seitenwechslern im Manuskript werden ebenso wie die Sprecherwechsel hier und im Folgenden stillschweigend unterdrückt. Die geschweiften Klammern zeigen hier und im Folgenden Abweichungen bei Parkins gegenüber Spangenbergs Text an (im Unterschied zu meinen Eingriffen in eckigen Klammern, BW). Vgl. zu der Quelle weiter unten.

⁶ Vgl. grundlegend Klaus Siewert, *Grundlagen und Methoden der Sondersprachenforschung. Mit einem Wörterbuch der Masematte aus Sprecherbefragungen und den schriftlichen Quellen*. Wiesbaden 2003, S. 21-33; Christian Efing, *Das Lützenhardter Jenisch. Studien zu einer deutschen Sondersprache. Mit einem Wörterbuch und Sprachproben auf CD-ROM*. Wiesbaden 2005, S. 21-30.

⁷ Vgl. Siewert, *Grundlagen und Methoden* (wie Anm. 6), S. 23. Vgl. zur Herkunft und Datierung von Parkins’ rotwelschen Texten weiter unten.

⁸ Heinz Sieburg, „Spezialsprachen: Fachsprachen, Wissenschaftssprachen etc.“. In: Till Dembeck/Rolf Parr (Hgg.), *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, S. 97-100, hier S. 97; Roland Girtler, *Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden*. 3. Aufl., Wien/Köln/Weimar 2019, S. 10 u. passim.

sierten Verbrechens. So hieß es bis vor kurzem auf Parkins' Homepage zu diesem Album: „examines the lives and deaths of jewish gangsters.“⁹

Die Verbindung von Rotwelsch und ‚Gauern‘ ist keineswegs unschuldig, wie uns etwa die Roland Girtlers Buch *Rotwelsch* (2019 in dritter Auflage erschienen) durchziehende Gaunerromantik weismachen will. Girtlers unbekümmerte Verwendung von ‚Zigeuner‘ für Sinto bzw. Rom¹⁰ und ‚Zigeunerisch‘ für Romanes¹¹ teilt auf symptomatischem Wege mit, dass die Geschichte des Rotwelsch und die des Antiziganismus aufs engste miteinander verschlungen sind. Um 1800 erfuhr das bislang vor allem konfessionell¹² und sozial¹³ begründete antiziganistische Ressentiment eine Transformation, indem ihm eine neue Grundlage zugewiesen wurde. War bisher Legenden wie der von der Herkunft der ‚Zigeuner‘ aus Ägypten, die mit der älteren religiösen Ablehnung in Zusammenhang steht,¹⁴ Glauben geschenkt worden,¹⁵ so wurde diese Legende nun durch die These einer Herkunft der Sinti aus Indien abgelöst. Denn 1782 wies Johann Christian Christoph Rüdiger die Verwandtschaft des Romanes mit indoeuropäischen Sprachen des indischen Subkontinents nach und schloss sogleich auf die Herkunft der Sprecher aus Indien.¹⁶ Durch Heinrich Moritz Gottlieb Grellmanns *Historischen Versuch über die*

⁹ „Zeena Parkins“. <http://www.zeenaparkins.com/discography-leader-composer.html#mouth-maul-betrayer>; Abruf am 08.02.2019.

¹⁰ Diese Verwendung findet sich auch bei Siewert, *Grundlagen und Methoden* (wie Anm. 6), S. 17 u. passim.

¹¹ Girtler, *Rotwelsch* (wie Anm. 8), S. 12 f., 21 f. u. passim; auch bei Klaus Siewert, „Sprachliche Tarnung an der Nordsee: Viehhändler und Küstenfischer“. In: Stéphane Hardy/Sandra Herling/Klaus Siewert (Hgg.), *Kontrollierte Kommunikation. Erträge des X. Internationalen Symposiums Sondersprachenforschung, Wangerland, 8. bis 10. April 2016*. Hamburg/Münster 2018, S. 33-47, hier S. 43. Erst im *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen* von 2023 rückt Siewert systematisch von diesem Sprachgebrauch ab, vgl. Klaus Siewert, *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen. Rotwelsch-Dialekte*. In Zusammenarbeit mit Rudolf Post. Berlin/Boston 2023, S. 18 u. passim.

¹² Vgl. Franz Maciejewski, „Elemente des Antiziganismus“. In: Jacqueline Giere (Hg.), *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils*. Frankfurt a.M./New York 1996, S. 9-28, hier S. 16; Benedikt Wolf, „Helfer des Feindes. Von der Häresie der *Athinganoi* zum „Stamm“ der *Atsinganoi*“. In: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma (Hg.), *Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen*. Heidelberg 2015, S. 18-37.

¹³ Vgl. Vera Kallenberg, *Von „liederlichen Land-Läuffern“ zum „asiatischen Volk“. Die Repräsentation der „Zigeuner“ in deutschsprachigen Lexika und Enzyklopädien zwischen 1700 und 1850. Eine wissensgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt a.M./New York 2010; Ulrich Opfermann, „Sinti im frühneuzeitlichen Militär- und Policydienst. Quellen und Überlieferungsbildung“. In: *Frühneuzeit-Info* 30, 2019, 56-78.

¹⁴ Vgl. Ines Köhler-Zülch, „Die verweigerte Herberge. Die Heilige Familie in Ägypten und andere Geschichten von ‚Zigeunern‘ – Selbstäußerungen oder Außenbilder?“. In: Giere (Hg.), *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners* (wie Anm. 12), S. 46-86.

¹⁵ Vgl. zur mittelalterlich und frühneuzeitlichen Legendenbildung auch Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin 2011, S. 37-42.

¹⁶ Vgl. Johann Christian Christoph Rüdiger, „Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien“. In: Ders., *Neuester Zuwachs der deutschen, fremden und allgemeinen Sprachkunde in*

Zigeuner von 1783/87¹⁷ wurde der Paradigmenwechsel vom Sozialverhalten zur ethnischen Essenz konsolidiert.¹⁸ Erst ab diesem Zeitpunkt beginnt sich im wissenschaftlichen Diskurs eine konsistente Unterscheidung zwischen ‚Rotwelsch‘ und ‚Zigeunersprache‘ zu etablieren.¹⁹ In der Folge entfaltet sich der Antiziganismus und differenziert sich aus. Das Rotwelsch und seine Sprecher bleiben weiterhin Gegenstand antiziganistischen Ressentiments, das nun allerdings eine Modifikation erfährt. Während sich im 19. Jahrhundert ein rassistischer Antiziganismus entwickelt, der sich gegen ‚ethnische Zigeuner‘ (bzw. später auch ‚Roma‘) richtet, bleibt ein in erster Linie sozial argumentierender Antiziganismus virulent, der sich z.B. gegen „nach Zigeunerart herumziehende Personen“ richtet.²⁰

Zu welchem Zweck bezieht sich ein musikalisches Kunstwerk aus den USA des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf das zentraleuropäische Rotwelsch? Dieser Frage geht der vorliegende Beitrag nach. Ich gehe vom Problem der Übersetzbarkeit, wie es sich schon im Titel des Albums andeutet, aus und konturiere das poetisch-musikalische Prinzip von *Mouth=Maul=Betrayer* in einem ersten Schritt als der Tendenz nach ‚reine Artikulation‘, das heißt als sprachlich-musikalische Artikulation, die sich von der bedeutenden und kommunikativen Funktion von Sprache ablöst. In einem zweiten Schritt zeichne ich nach, dass diese markierte reine Artikulation eine in ihrer Struktur geschichtliche ist. Zugleich bindet diese reine Artikulation, so argumentiere ich abschließend, die Hörer in eine Interaktion ein, in der sowohl ein kritischer Impuls als auch eine spezifische Form ästhetischer Erfahrung wirksam werden können.²¹

1. Reine Artikulation

Die Tänzerin, Komponistin und Harfenistin Zeena Parkins, geboren 1956, spielte seit der ersten Hälfte der 1980er Jahre eine bedeutende Rolle in der New Yorker avantgardistischen Musikszene. In einem künstlerischen Feld, das zugleich von

eigenen Aufsätzen, Bücheranzeigen und Nachrichten. Erstes Stück. Leipzig 1782, S. 37-84.

¹⁷ Vgl. Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann, *Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart und Verfassung[,] Sitten und Schicksale dieses Volks seit seiner Erscheinung in Europa, und dessen Ursprung.* 2. Aufl., Göttingen 1787.

¹⁸ Vgl. Claudia Breger, „Grellmann – der „Zigeunerforscher“ der Aufklärung“. In: Udo Engbring-Romang/Daniel Strauß (Hgg.), *Aufklärung und Antiziganismus.* Seeheim 2003, S. 50-65. Vgl. zu Grellmann auch Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner* (wie Anm. 15), S. 162 f. Freilich existierten der soziographische und der ethnographische ‚Zigeuner‘-Begriff bis (mindestens) um 1900 parallel, vgl. Kallenberg, *Von „liederlichen Land-Läuffern“* (wie Anm. 13), S. 21.

¹⁹ Vgl. Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner* (wie Anm. 15), S. 154–159.

²⁰ Vgl. Christian Gerhard Kelch, *Dr. Hermann Arnold und seine „Zigeuner“. Zur Geschichte der „Grundlagenforschung“ gegen Sinti und Roma in Deutschland unter Berücksichtigung der Genese des Antiziganismusbegriffs.* Dissertation, Erlangen/Nürnberg 2018, S. 110-122.

²¹ Da Rotwelsch nur im ersten Teil des Albums, *Maul*, nicht aber im zweiten Teil, *Blue Mirror*, vorkommt, bezieht sich die folgende Untersuchung nur auf diesen ersten Teil, den sie allerdings im Gesamtkontext des Albums situiert.

bekannten und populären Namen wie Björk, Courtney Love oder Sonic Youth und einem avantgardistisch-exklusiven Gestus geprägt war, entwickelte Parkins die Möglichkeiten des Harfenspiels durch neuartige Spieltechniken und elektronische Effekte weiter.²²

Das auf den ersten Blick als paradox erscheinende Ineinander von Popularität und Exklusivität ist auch dem Titel des Albums *Mouth=Maul=Betrayer* eingeschrieben. Die menschliche Artikulation wird, liest man die äußeren Enden der Gleichung, mit einem Verrat gleichgesetzt: Der Mund ist ein Verräter. Der Verrat, den der Titel anspricht, beläuft sich auf die Übersetzung, die jede Artikulation durch einen Mund bedeutet: Der Mund verrät den Gedanken, wenn er ihn artikuliert. Doch diese Gleichung, die von der Popularisierung spricht und sie implizit auf einen Bereich der Exklusivität bezieht, der verraten wird, wird über ein drittes Element vermittelt, das Wort *Maul*. Dieses dritte Element kompliziert die Gleichung. Will man *Maul* als das englische Verb [ma:l] lesen, so wird die Gleichung erratisch. Die englische Bedeutung ‚zerfleischen‘ lässt sich kaum sinnvoll in eine identifizierende Reihe mit ‚Mund‘ und ‚Verräter‘ einfügen. Vielmehr scheint im so gelesenen *Maul* ein aggressiver Angriff formuliert zu werden, der die Gleichung aus ihrer Mitte heraus sprengt. Ich komme auf diese mögliche Lesart zurück.

Weist man die englische Lesart als sinnlos ab, so muss man ein anderssprachiges Element in der ansonsten einsprachigen Gleichung annehmen. Tautologisch wird die eine Seite der Gleichung, wenn man *Maul* als deutsches Wort liest und die Bedeutung ‚Mund‘ annimmt. Die Gleichung scheint dagegen dann sinnvoll aufzugehen, wenn man eine ältere Bedeutung des deutschen *Maul* ansetzt, nämlich „maul, scheltend von einem schwätzer“.²³ Dann wäre der Mund ein Schwätzer, einer der zu viel sagt, und damit zum Verräter wird. Doch das Wort *Maul* gibt es auch im Rotwelsch, und diese Verwendung liegt angesichts der Rotwelsch-Zitate auf dem Album nahe. Mit der Mobilisierung des Rotwelsch wäre schon im Titel der Verrat auf den Kontext der sozialen Exklusivität der Unterwelt, die mit sozialer Exklusion korrespondiert, bezogen. Wie der Mund den Gedanken verrät, übersetzt der Verräter die ‚Geheimsprache‘²⁴ in die Standardsprache. Doch tatsächlich geht die Gleichung nicht auf. Mit dem deutschen *Maul* hat das rotwelsche *Maul* weder etymologisch noch semantisch etwas zu tun. Es leitet sich von einem hebräischen Verb ab und bezeichnet nicht den Verräter, sondern den Betrüger.²⁵

²² Vgl. Larkin, *The Encyclopedia of Popular Music* (wie Anm. 3), S. 424 f.

²³ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Version 01/23 (=https://www.woerterbuchnetz.de/DWB; Abruf am 16.06.2023), s.v. *maul*.

²⁴ Der Begriff ist in der Sondersprachenforschung üblich, vgl. Siewert, *Grundlagen und Methoden* (wie Anm. 6), S. 15; Siewert, *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen* (wie Anm. 11). Vgl. zur Kritik an diesem Begriff unten Abschnitt 3.

²⁵ Vgl. Siegmund A. Wolf, *Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache*. 2. Aufl., Hamburg 1985, Nr. 3470. Siewert, *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen* (wie Anm. 11), S. 514, führt *maul* in der Bedeutung ‚Mund‘ aus der Sprache der Tiroler Karnner an, die in meinem Zusammenhang wohl nicht in Frage kommt. Wie Siewert (ebd., S. 6) anmerkt, wird Wolfs Wörterbuch für „ältere Schichten des Rotwelschen“ von Siewerts neuem Wörterbuch nicht über-

Damit wird das Verhältnis von Gedanke oder Bedeutung und sprachlicher Artikulation noch einmal anders gefasst: Es kommt bei der Übersetzung nicht nur zu einem Verraten des Gedankens, sondern auch – *traduttore traditore* – zu einem Verrat am Gedanken, der in der Sprache betrügerisch verfälscht wird. Das Album steht unter dem Vorzeichen einer sprachlichen Gleichung, die nicht aufgeht, einer von Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit komplizierten Identifizierung, einer betrügerischen Rechnung. Die rotwelsche Bedeutung von *Maul* denunziert die identifizierenden Gleichheitszeichen als Betrug oder sabotiert den sich in den Gleichheitszeichen ausdrückenden Gedanken der Übersetzbarkeit. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass diese letzte Interpretation der Titelgleichung durch Parkins' Album ins Recht gesetzt wird. Ganz im Sinne einer zugleich statuierten und blockierten oder sabotierten Übersetzbarkeit, die der Album-Titel signalisiert, funktionieren die gesprochenen rotwelschen Texte auf dem Album. Für die Hörerinnen wird deutlich eine sprachliche Operation markiert, nur um sie sogleich der Hilflosigkeit des Nicht-Verstehens zu überantworten. In diesem Sinne verschiebt sich die Hörhaltung im Verlauf des Albums zusehends vom angestregten Versuch der auditiven Entzifferung hin zum Erlebnis der Artikulation.

Das oben zitierte Textbeispiel stellt die längste zusammenhängende Rotwelsch-Passage des Albums dar. Fragmente aus dieser Passage des dritten Tracks und aus kürzeren Passagen der beiden ersten Tracks werden durch den gesamten Zyklus *Maul* hindurch immer wieder eingespielt. Ein solches rotwelsches Fragment wird im zweiten Track, der selbst einen rotwelschen Titel trägt, *Wie sieben Meilen miesen Dirach*, eingeführt: „Mackes hab ich besehen, daß ich gedacht habe[,] ich soll krepieren auf der Stelle. / So? Wie ist das zugegangen?“²⁶ An späterer Stelle im selben Track kommt es zu einem rhythmischen Pattern, das die Geige in rigorosem Martelé- und Sautillé-Ansatz²⁷ auf gleichbleibender Tonhöhe artikuliert und das deutlich an die Rhythmik der Phrase „Mackes hab ich besehen“ anklingt. Tatsächlich weist dieses von der Geige auf vier Tonhöhen wiederholte Pattern auf ein erneutes Einspielen der gesprochenen Phrase direkt im Anschluss voraus. Nun aber wird die Phrase kurz nach ihrem Beginn elektronisch manipuliert, nämlich echoartig wiederholt, so dass sich dieselbe Klangsequenz leicht verschoben in multiplen Schichten überlagert, bis sie nicht mehr zu erhören ist und in ein indifferentes Rauschen übergeht.²⁸ Vor unseren Ohren wird hier Sprache in Geräusch transformiert. Was vorher den Anspruch zu bedeuten markierte, ohne eine (ohne Entzifferungsbemühungen) verständliche Bedeutung zu transportieren, gewinnt eine neue, nicht mehr im sprachlichen Sinne signifikante, Funktion in einem

holt. In Spangenberg's Glossar zur von ihm herausgegebenen Quelle gibt es kein Lemma *Maul*, vgl. Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 78-102.

²⁶ Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Track 2, 00:33 – 00:38; Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 38.

²⁷ Beim Martelé wird der Bogen eines Streichinstruments mit hohem Druck auf der Seite angesetzt, wodurch eine explosive Artikulationsqualität erzeugt wird. Beim Sautillé federt der Bogen in hohem Tempo über die Seite.

²⁸ Vgl. Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Track 2, 01:10 – 01:40.

anderen, nämlich musikalischen Kategoriensystem. Dieser Übergang funktioniert deshalb, weil es ein geteiltes Terrain der beiden Felder Sprache und Musik gibt, das im Zentrum des künstlerischen Programms dieses Albums steht: Artikulation im konkreten Sinne der (sprachlichen) „Lautbildung, Lautgestaltung, Lautausformung“²⁹ und der (musikalischen) „manner in which successive notes are joined to one another“.³⁰ Während die sprachliche Artikulation aber funktional ist, insofern sie zum „leitende[n] Zweck“ den „distinktive[n] Wert des Lautes“ hat,³¹ der Bedeutung konstituiert, hat die musikalische Artikulation keine bedeutende Funktion – zumindest nicht im Sinne der Signifikanz in einem System von arbiträren Zeichen, die in der Differenz zueinander Bedeutung konstituieren. Musik ist laut Theodor W. Adorno zwar „sprachähnlich“, doch „bildet [sie] kein System von Zeichen“.³² Die klanglichen Texturen des Albums werden dominiert von diesem einen Parameter der musikalischen Gestaltung, der Artikulation. Es ist denn auch dieser Parameter, den Parkins' experimenteller Umgang mit der Harfe in besonders hohem Maße an Gestaltungsmöglichkeiten bereichert hat.³³ Das unverständliche Rotwelsch, das auf dem Album zu hören ist, hat in dieser Sicht die Funktion, die Hörer, die meinen zu verstehen, aber keinen Sinn entnehmen können, auf den Weg zu schicken, der von der Suche nach dem Sinn zur Aufmerksamkeit auf die Artikulation führt.

Die Überschreitung der kategorialen Grenze zwischen Sprache und Musik zelebriert *Maul* in beide Richtungen. Einerseits zeigt das eben beschriebene Beispiel, dass sprachliche in musikalische Artikulation überführt wird. Andererseits aber lassen sich viele der musikalischen Phrasen, die durch Instrumente produziert werden, als Mimesis sprachlicher Phrasen und sprachlichen Handelns beschreiben. Besonders deutlich wird das an Stellen, wo Sprachproduktion und Instrumentalmusik in einen regelrechten Dialog treten. Track 3 *Betrayer* beginnt mit einem vielstimmigen instrumentalen Gespräch. Kurze Einwüfe der verschiedenen Streicher, der Harfe und des Schlagzeugs wechseln sich ab, ‚fallen einander ins Wort‘,

²⁹ Theodor Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch* 1. 6. Aufl., Heidelberg/Wiesbaden 1994, S. 92.

³⁰ David Fallows/Mark Lindley/Maurice Wright, „Articulation“. In: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 1. London/Washington/Hong Kong 1980, S. 643-645, hier S. 645.

³¹ Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S. 53.

³² Theodor W. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“. In: Jakob Knaus (Hg.), *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen 1973, S. 71-75, hier S. 71 f. Natürlich können musikalische Strukturen auf andere Weise, etwa durch mimetische Techniken oder Zitate, Bedeutung erzeugen. Nach Adorno bedeutet Musik zwar, doch „das Gesagte läßt von der Musik nicht sich ablösen“ (ebd., S. 72), d.h. die musikalischen Einheiten sind nicht als arbiträre Signifikanten bestimmten Signifikaten zugeordnet (vgl. ebd.).

³³ Vgl. Larkin, *The Encyclopedia of Popular Music* (wie Anm. 3), S. 425.

reagieren aufeinander:³⁴ instrumentales *turn-taking*,³⁵ und zwar ein eher robustes. Diese dialogische Auseinandersetzung geht dann in ein polyphones synchronisiertes Zusammenspiel über,³⁶ das erst mit dem Einsatz des Sprechers – „Du, da drück dich!“ – beendet wird. Auf seine Frage „So! Hast du ihn gerohnt?“ antworten nun zunächst instrumentale Einwürfe,³⁷ wie wir sie vom Beginn des Tracks kennen, bevor der Sprecher den nächsten Satz „Er hat mich auch gefleppt“ anschließt. Ein Gespräch ist eröffnet, das vom Sprecher und den Instrumenten im Folgenden gemeinsam geführt wird.

Durch diese ineinandergreifenden Bewegungen der instrumentalmusikalischen Sprachmimesis und der Musikalisierung sprachlicher Artikulation demonstriert das Album einen Umgang mit der Artikulation, den man zu avantgardistischen Poetiken des frühen 20. Jahrhunderts in Beziehung setzen kann. Wie Jürgen Brockoff zeigt, lässt sich in der Geschichte der deutschsprachigen Lyrik eine Linie der fortschreitenden ‚Reinigung‘ der poetischen Sprache ausmachen, die bei Hugo Ball in einer „Reinigung der Poesie von der Sprache“ kulminiert: in der Entleerung der Sprache von Bedeutung.³⁸ Für Kurt Schwitters spricht Tobias Wilke von einer regelrechten „Artikulationspoetik“.³⁹ Wenn Parkins’ *Maul* die Reduzierung von sprachlichen Äußerungen auf die Artikulation nahelegt, dann ist hier eine ähnliche Tendenz am Werk. *Maul* betreibt eine wechselseitig aufeinander verwiesene Musikalisierung der Sprache und Versprachlichung der Instrumentalmusik. Ihre Voraussetzungen sind Desemantisierung und Verweigerung der Kommunikationsfunktion einerseits, und Mimesis von Sprachmelodie und sprachlichem Handeln (*turn-taking*) andererseits. Auf diese Weise rückt Parkins exakt den Bereich ins Zentrum des Albums, an dem Musik und Sprache einen geteilten Gestaltungsparameter aufweisen, die Artikulation. „Sprachähnlich“ sei Musik, so Adorno, „als zeitliche Folge artikulierter Laute“.⁴⁰ Aus dieser Sicht wäre die Kunstform des Albums eine Art reiner Artikulation in einem von Musik und Sprache geteilten Grenzraum.

Wenn *Maul* in einer ersten Annäherung auch reine Artikulation markiert, so sind auf den zweiten Blick die Voraussetzungen dafür jedoch nicht gegeben. Denn einerseits ist die Referentialität der sprachlichen Äußerung in *Maul* nicht gekappt,

³⁴ Vgl. Parkins, *Mouth=Maul=Betrayal* (wie Anm. 2), Track 3, 00:00 – 01:06.

³⁵ Die linguistische Gesprächsanalyse beschreibt mit dem Begriff *turn-taking* das Aushandeln und die Organisation der Sprecherwechsel.

³⁶ Vgl. Parkins, *Mouth=Maul=Betrayal* (wie Anm. 2), Track 3, 01:00 – 01:31.

³⁷ Vgl. ebd., Track 3, 01:42 – 01:45.

³⁸ Vgl. Jürgen Brockoff, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010, Zitat S. 507. Es ist wohl kein Zufall, dass Ball mit *Flametti* (1918) einen Roman geschrieben hat, in dem rotwelsche Wörter eine nicht ganz unbedeutende Rolle spielen.

³⁹ Tobias Wilke, „Mama – Papa – Dada. Laut- und Artikulationspoetik bei Schwitters“. In: Walter Delabar/Ursula Kocher/Isabel Schulz (Hgg.), *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Bielefeld 2016, S. 189-205; vgl. zu Poetiken der Artikulation weiterführend auch Tobias Wilke, *Sound Writing. Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*. Chicago/London 2022.

⁴⁰ Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“ (wie Anm. 32), S. 71.

sondern blockiert (Abschnitt 2), und andererseits ist die kommunikative Funktion nicht negiert, sondern sie ist auf ein ursprüngliches Stadium kommunikativer Interaktion gleichsam regrediert (Abschnitt 3). Es handelt sich hier um die Behauptung einer reinen Artikulation, die als solche, als Behauptung, in hohem Maße kontextuell – und das heißt referentiell und kommunikativ – aufgeladen ist.

2. Rotwelsch als geschichtlich Unheimliches

Erstens ist die Referentialität nicht gekappt, sondern blockiert. Parkins führt nicht etwa eine Fantasiensprache ein wie nach ihr z.B. Sigur Rós⁴¹ oder Igorrh es getan haben. Bei Parkins ist die Referentialität blockiert durch die Verwendung eines Rotwelschdialekts der Mitte des 19. Jahrhunderts, der den meisten Hörerinnen (einschließlich Jiddisch- oder Jenisch-Sprechern⁴²) nicht verständlich sein dürfte. Übersetzbar allerdings ist das Sprachmaterial von *Maul* durchaus. Hilfsmittel wie Sigmund A. Wolfs *Wörterbuch des Rotwelschen*, neuerdings auch Siewerts *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen* tun gute Dienste. Doch das Booklet des Albums legt auch die Quelle offen:

Rotwelsch is a Yiddish-based thieves' language used in Germany from the 14th – the 19th Century. This was primarily a spoken language, using familiar Yiddish words but altering their meaning, thus becoming an insider's code for the non-city dweller. The only written texts that exist today come from a peculiar incident in June, 1893. A certain Mr. Baumbauer, a professional forger who had made himself quite useful to the Rotwelsch-speaking community with his writing talents, was caught by the police and put in jail. He was coerced to translate Rotwelsch conversations for the authorities so that they could begin to figure out the meaning of this language and gain insight into this subterranean world. Nothing earth-shattering here, the conversations were quite mundane, the day-to-day comings and goings in the life of a thug.

All non-English texts used in these pieces were taken from the Baumbauer translations.⁴³

Als Quelle des rotwelschen Materials wird hier „ein gewisser Herr Baumbauer“ angegeben. Macht man sich auf die Suche nach ihm, wird deutlich, dass die Identifizierung, die der Text im Booklet vornimmt, im selben Zuge – man könnte behaupten: Komplizenhaft – an der Verschleierung der Identität dieser histori-

⁴¹ Vgl. Simona Stano, „The corporeal meaning of language: A semiotic approach to musical glossolalia“. In: *Semiotica* 229, 2019, 69-85, hier S. 72-76.

⁴² Vgl. zur Differenzierung zwischen *Jenisch* als Name bestimmter Rotwelsch-Dialekte und *Jenisch* als der „Standardsprache der Jenischen“ Siewert, *Grundlagen und Methoden* (wie Anm. 6), S. 27 f., zum Zusammenhang zwischen Jenisch im letzteren Sinne und Rotwelsch Efig, *Das Lützenhardter Jenisch* (wie Anm. 6), S. 24-30.

⁴³ Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Booklet.

schen Person arbeitet, die nicht Baumbauer, sondern Baumhauer und mit Vornamen Carl Heinrich Ferdinand hieß. Geboren wurde Baumhauer 1818, zum letzten Mal bezeugt ist er im Jahr 1863. Die Vernehmungen Baumhauers, die zur Niederschrift der *Gespräche* führten, fanden im Mai und Juni 1843, also 50 Jahre vor dem angeblichen „peculiar incident in June, 1893“ statt.⁴⁴

Anders als der Text des Booklets behauptet, wurde Rotwelsch II bis ins 20. Jahrhundert hinein gesprochen, das auf das Rotwelsch zurückgehende Jenisch bis heute. In der systematischen Charakterisierung der Sprache ist der Text ebenso ungenau wie in der historischen. Westjiddische Wörter (zu differenzieren von dem mit dem englischen *Yiddish* gemeinten Ostjiddisch) machen zwar einen großen Anteil des rotwelschen Wortschatzes aus – Karl Spangenberg, der Herausgeber von Baumhauers *Gesprächen*, spricht für diese von 45% jiddischen Lexemen⁴⁵ –, doch unterschlägt das Booklet die Entlehnungen aus dem Romanes und aus romanischen, slawischen und germanischen Sprachen, sowie die Neubildungen aus deutschem Wortmaterial. Wie Spangenberg unterstreicht,⁴⁶ ist es eine Besonderheit von Baumhauers *Gesprächen*, dass sie Jiddischsprecher einführen und so die „Stromer-“ oder „chochemer Sprache“ – so die Sprachnamen der Akten⁴⁷ – vom Westjiddisch der jüdischen Händler, mit denen die sogenannten Stromer in Kontakt kamen, abgrenzen.⁴⁸ Weiterhin sind Baumhauers *Gespräche* keineswegs die einzigen schriftlichen Zeugnisse für Rotwelsch. Ganz im Gegenteil ist das historische Rotwelsch relativ reichhaltig überliefert⁴⁹ – freilich zumeist in gelehrten und obrigkeitlichen, später kriminologischen und sprachwissenschaftlichen Quellen, und nur selten aus erster Hand. Doch auch das gibt es: Vom Konstanzer Hans, einem württembergischen Räuber, der seine Jenisch-Kenntnisse weitergab, so dass 1791 ein Wörterbuch des Jenischen „[a]uf Begehren von Ihme selbst“ veröf-

⁴⁴ Vgl. Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 11-20.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 24.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 30-32.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 22. In den Gesprächen umschreibt Baumhauer mit „chochum diebern“, also „klug sprechen“, ebd.

⁴⁸ Vgl. Baumhauers zweites Gespräch „zwischen mehreren Stromern und Juden in einer Penne“, in der eine Figur mit dem stereotypen Namen Itzig auftritt, deren Sprache von der ersten Replik an als von der chochemer Sprache different erscheint. Zwar verwendet Itzig mit der chochemer Sprache geteilte Wörter, doch seine Sprache unterscheidet sich u.a. durch die syntaktische Inversion und die abweichende Lautung: „A.: Sieh da! Itzig. Guten Tag! Nun wie geht's denn noch? Wo führt dich denn der Henker mal hierher, ich dächte, du könntest gar kein Masummes verschickern? / Itzig: Nu wie geihts, mies gaihts! Ich bin doch gewest hait in Verlinz, ich soll doch gekündigt hoben Soore von die Ganofs“, ebd., S. 40. Vgl. zum Einfluss des Ostjiddischen in Baumhauers *Gesprächen* ebd., S. 32.

⁴⁹ Vgl. Friedrich Kluge, *Rotwelsch. Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen. I. Rotwelsches Quellenbuch*. Berlin 1987 [Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1901].

fentlicht wurde,⁵⁰ bis hin zur jenischen Literatur der Jahrtausendwende.⁵¹ Und um eine letzte Verfälschung im Booklet-Text zu korrigieren: Es handelt sich bei Baumhauers Texten keineswegs um Übersetzungen. Sie liegen in der chochemer Sprache vor, in der sie ja auch von Parkins aufgegriffen werden. Baumhauer übersetzt nicht vorhandene Gespräche, er erfindet welche und fügt ihnen eine Wortliste an, die die Übersetzung ermöglicht.⁵²

Welche Bedeutung haben diese Verfälschungen oder Fehlleistungen in der Baumhauer-Rezeption des Albums *Mouth=Maul=Betrayer*? Es lässt sich erstens eine Tendenz erkennen, die Sprachproben als exklusiver erscheinen zu lassen, als sie tatsächlich sind. Damit in Beziehung steht zweitens die Tendenz, die Sprache von der Gegenwart abzutrennen und sie zu jiddisieren. Zuletzt wird eine Übersetzung markiert, wo keine ist – entsprechend den Gleichheitszeichen im Titel des Albums. Es wird das Bild eines exklusiven, abgeschlossenen und übersetzten, d.h. auch übersetzbaren, jüdischen Objekts gezeichnet. Im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari⁵³ könnte man von einer Reterritorialisierungsbemühung des Paratextes sprechen, die auf eine Deterritorialisierungstendenz – Scheitern von Sinn Zugunsten von Artikulation – des hörbaren Materials antwortet.

Die oben zitierte längere Passage aus dem Track *Betrayer* lässt sich im Rückgriff auf die Worterklärungen, die Baumhauer selbst seinen Gesprächen beigegeben hat, und die Spangenberg sprachwissenschaftlich ergänzt und mit Wolfs *Wörterbuch des Rotwelschen* in Beziehung gesetzt hat,⁵⁴ übersetzen:

Du, da sieh dich vor! Der Gendarm ist gerade dort. {...}

So! Hast du ihn gesehen?

{...} Er hat auch mein Wanderbuch kontrolliert. Ich war nämlich dort im zweiten Dorf, da hab ich eine falsche Uhrenkette und auch ein Paar Messer verkauft. Das müssen die Bauern bei ihm angezeigt haben, darum ist er mir denn gleich nachgelaufen. Ich bin {...} eben in der Schenke, um {...} meine Flasche füllen zu lassen, da steht er auch schon hinter mir. Nun fragte er mich denn, wo ich herkäme, sah mein Wanderbuch durch und sagte dann, ich hätte gewiss dort im Dorf Handel getrieben, denn die alten Schmiede, die hätten gewöhnlich immer ihr Wesen mit dem Handel: und ein Gesicht machte er {...} wie sieben Meilen schlechte Straße.

{...} Der Drescher⁵⁵ hat mich einmal durchsucht, vom Kopf bis zu den Füßen, sogar die Schuhe musste ich ausziehen. Ich hatte nämlich da drüben in dem Dorf, das dort am Wald liegt, wo das große Amtgut drin ist, einem Bauern eine falsche Uhrkette um Silber aufgeschwatz und in der Schenke mit einem

⁵⁰ Der Text ist abgedruckt bei ebd., S. 252-260; zum Konstanzer Hans vgl. Holger Dainat, „Aufrichtige Bekenntnisse eines Diebs von Profession. Johann Ulrich Schölls Biografie des Konstanzer Hans“. In: Alexander Košenina (Hg.), *Kriminalfallgeschichten*. München 2014, S. 58-70.

⁵¹ Vgl. Romedius Mungenast (Hg.): *Jenische Reminiszenzen. Geschichte(n), Gedichte. Ein Lesebuch*. 2. Aufl., Landeck 2003.

⁵² Vgl. Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 77.

⁵³ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M. 1977.

⁵⁴ Vgl. Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 77 u. 78-102.

⁵⁵ Spangenberg erklärt *Dröscher* als das „Schimpfwort ‚Drescher‘“, ebd., S. 82.

falschen Taler bezahlt. Nun hatten doch die Bauern, als ich fort war, gemerkt, dass sie betrogen waren, und hatten es dem Gendarmen angezeigt. {...} Abends bin ich dort oben in der Herberge, die da im Wald liegt, da kommt mit einem Mal mein Gendarm angesaust und auch gleich über mich her. {...}
Nein! Es war ordentlich, als ob es mir geschwant hätte {...}.

Die Übersetzung macht deutlich, dass das Zitat in einer Weise verstümmelt ist, die sein Verständnis erschwert. Der anaphorische Bezugspunkt des „da“ im ersten Satz etwa ist dieser Verstümmelung zum Opfer gefallen: Bei Baumhauer sind es zwei Sprecher, die sich unterhalten, was bei Parkins zum Verschwinden gebracht wird, und sie unterhalten sich über den Plan des Sprechers B., der mit seiner Ware aus Leipzig kommt und sie nun in „jene[m] Kaaf da am Maium“,⁵⁶ d.h. in „jenem Dorf da am Wasser“ verkaufen will. „[D]a drück dich“, also „Da sieh dich vor“, bekommt er zur Antwort. In ähnlicher Weise ist die Frage ausgefallen, auf die das „Laaf!“ („Nein“) am Ende des Zitats antwortet. Sprecher A. hat bei Baumhauer zu der Erzählung von B. eine Zwischenfrage gestellt: „Hattest du denn noch Soore und linkes Pich bei dir?“,⁵⁷ also: „Hattest du denn noch Ware und Falschgeld bei dir?“ Und auch der Gliedsatz, der bei Baumhauer expliziert, was denn dem Sprecher B. geschwant hätte, fehlt bei Parkins: „als ob es mir geschwant hätte, daß der Teckel kommen würde“,⁵⁸ heißt es dort, also „dass der Gendarm kommen würde“. Das Zitat aus Baumhauers *Gesprächen* wird vor allem zu Beginn und am Ende in einer Weise verstümmelt, die das Funktionieren anaphorischer Bezüge sabotiert. Die kohäsive Vertauung des Textfragments ist gelöst, das ohnehin nicht ohne weiteres verständliche rotwelsche Fragment wird an seinen Rändern durch mangelnde Kohäsion, das heißt zusätzlich, über die Verwendung von Lexemen, die des Rotwelsch-Dialekts des 19. Jahrhunderts nicht mächtigen Hörern unverständlich bleiben müssen, hinausgehend noch unverständlicher.

Das Booklet übersetzt das zitierte Fragment aus Baumhauers *Gesprächen* folgendermaßen ins Englische:

Hey, watch out, the cop over there is wise!
Really? Have you met him?

He's even frisked me. I was over there in the second village, sold a broken watch and a few old knives, and some people must have told the cops, because all of a sudden he came after me. He kept asking me where I came from, checked my papers, and said that I had definitely been making deals in the next village 'cause the people there have always had trouble with folks like us. You should have seen his face: like seven miles of bad road. The idiot once searched me from head to toe, I even had to take off my shoes. In that village close to the wood, where the rich people live, I once sold an old chain for silver to a peasant, and I spent some counterfeit in the bar. Later when I was out *schnorring*, the people found out that I'd cheated them and told the

⁵⁶ Ebd., S. 36.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 36 f.

cops. In the evening, when I was at the inn close to the valley, all of a sudden the cop came running in and pounced on me.

Oy! I should have known.

Abgesehen von kleineren Fehlern in dieser Übersetzung, die von Carsten Dane, dem Sprecher der Rotwelsch-Texte, stammt,⁵⁹ sind drei Punkte auffällig. 1) Es kommt in der Übersetzung zu einer weiteren Verstümmelung des Zitats: Der Satz „Ich bin {...} eben in der {K}a{schemme, um einmal meinen Knopper füllen zu lassen, da steht er auch schon hinter mir“, bleibt vollständig unübersetzt. 2) Der Sprecherwechsel vor „Der Dröschler hat mich einmal ausgeniescht“ („The idiot once searched me“) – der im Track *Betrayer* ebenfalls nicht zu hören ist – ist getilgt. Der Text erscheint tendenziell als eine zusammenhängende Erzählung, wo ursprünglich zwei Erzählungen auf zwei Sprecher verteilt waren. 3) Die Übersetzung trägt Jiddismen in den Text hinein, die im chochemersprachlichen Original keine Entsprechung haben. Wo die englische Übersetzung den anglierten Jiddismus *schnorring*⁶⁰ einführt, steht im Original nur „blöde“, also „weg, fort“.⁶¹ Und das „Laaf“ („Nein“) des Originals (mit westjiddischer Etymologie), dessen negierten Gegenstand die Verstümmelung des gesprochenen Textes schon beseitigt hatte, gibt die Übersetzung mit der (ost-)jiddischen Interjektion „Oy“ wieder, die in der Populärkultur vielfach zur Signalisierung von Jüdischem Verwendung findet.

Auf dem Weg von Baumhauers *Gesprächen* (die ihrerseits aller Wahrscheinlichkeit nach in der Edition Spangenberg's rezipiert wurden) zu dem gesprochenen Zitat im Track *Betrayer* einerseits und zu Übersetzung und expositorischem Text im Booklet andererseits kommt es zu signifikanten Modifikationen, Verfälschungen, wie sie der mehrdeutigen Titelgleichung entsprechen. Die Art des Einsatzes des gesprochenen Textes verstärkt die Unverständlichkeit der chochemer Sprache durch eine Sabotage der Textkohäsion. Die paratextuelle Rahmung im Booklet jiddisiert und judaisiert den Rotwelsch-Bezug andererseits.

Schon Baumhauers Schreibakt in der Haft changiert in Spangenberg's Darstellung signifikant: Einerseits äußert ein polizeilicher Vermerk, den Spangenberg zitiert, die Erwartung, Baumhauer werde nach seiner Entlassung aufgrund

⁵⁹ Vgl. Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Booklet.

⁶⁰ Das Wort ist sowohl für das Westjiddische als auch für Rotwelsch-Dialekte belegt. Die etymologische Wurzel ist das neuhochdeutsche *schnurren*, vgl. Alfred Klepsch, *Westjiddisches Wörterbuch. Auf der Basis dialektologischer Erhebungen in Mittelfranken*. Tübingen 2004, S. 1334 f.; Wolf, *Wörterbuch des Rotwelschen* (wie Anm. 25), Nr. 5103; Siewert, *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen* (wie Anm. 11), S. 720. Im englischsprachigen Kontext wird es sicherlich mit dem (Ost-)Jiddischen (vgl. Gitl Schaechter-Viswanath/Paul Glasser/Chava Lapin (Hgg.), *Comprehensive English-Yiddish Dictionary (based on the lexical research of Mordkhe Schaechter)*. Revised and expanded 2nd ed. Bloomington 2021, s.v. *beg*), nicht mit dem Rotwelsch verbunden.

⁶¹ Spangenberg, *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch* (wie Anm. 5), S. 80.

[s]eine[r] Enthüllungen über das Leben und Treiben des in Deutschland herumziehenden Gaunergezüchts u. d[er] ausgesprochenen Befürchtungen, sich dadurch den an Leib u. Leben gehenden Verfolgungen dieses Gesindels ausgesetzt zu haben, [...] nicht so leicht wieder zu seiner frühern gefährlichen Laufbahn zurückkehren [...].⁶²

Der Umstand, dass diese Erwartung nach Lage der Quellen nicht eintraf, dass Baumhauer „[z]u einem ehrbaren Leben [...] nicht zurückgefunden“ habe, führt Spangenberg zu der Einschätzung, „daß man sein Bekennen und Bereuen als geschickte Täuschung, als ein berechnendes Hineinschlüpfen in eine Rolle kennzeichnen möchte, die glänzend zu spielen er nach Ausweis seiner ‚Gespräche‘ nur sein Talent zu bemühen brauchte“.⁶³ Abgesehen von der ohnehin deutlich bemerkbaren Literarizität von Baumhauers *Gesprächen*⁶⁴ steht also der Verdacht im Raum, dass dieser *betrayed* oder Verräter eigentlich ein *deceiver*, also Betrüger – oder auf Rotwelsch ausgedrückt: ein *Maul* – ist. Aus dieser Sicht müsste der Zeugniswert von Baumhauers Sprachmaterial aus sprachwissenschaftlicher Sicht zur Diskussion gestellt werden – Spangenberg tut das nicht, er nimmt das Material als das authentische Material eines Verräters, den er doch selbst als einen Betrüger diskutiert. Demgegenüber lässt sich Parkins’ Album offensichtlich auf das Spiel ein, auf das Changieren zwischen *betraying* und *deceiving*, und mischt mit seinen multiplen Verfälschungen darin mit. Anders als Spangenberg nimmt aus dieser Sicht das Album Baumhauers *Gespräche* als Literatur ernst und bezieht sich in seiner Bezugnahme spielerisch auf das Spiel, das Baumhauer womöglich mit der Polizei getrieben hat. Die Lesart von *Maul* als rotwelsches Wort mit der Bedeutung ‚Betrüger‘ wird aus dieser Sicht ins Recht gesetzt.

Die Sozialgeschichte der sogenannten Geheimsprache Rotwelsch spricht das Album in gewisser Weise in seinen Bezugnahmen auf die Welt des organisierten Verbrechens an, indem es den sogenannten Stromern des zentraleuropäischen 19. Jahrhunderts die Gangster US-amerikanischer Großstädte des 20. Jahrhunderts gegenüberstellt. Die Bezugnahmen reichen vom Namen der Gangster Band selbst über die Namen historischer jüdischer Gangster, die nach Ausweis des Booklets die Tracks des zweiten Album-Teils *Blue Mirror* bezeichnen, die Anspielung auf den jüdischen Gangster Benya Krik im Track 1 von *Maul*, eine Figur aus Isaak Babels *Geschichten aus Odessa* (1931), Hinweise auf historiographische Literatur und Romane über jüdische Gangster in den USA und auf Gangsterfilme der 1930er und 1940er Jahre im Booklet bis hin zu „voice samples of Virginia Hill, the mistress and confidante of reknowned gangster Bugsy Siegel, trying to clear her name in court“ und „voice samples of Mayor LaGuardia convincing his constituency of his sincere and enthusiastic efforts to rid Gotham City of corruption

⁶² Ebd., S. 17 f.

⁶³ Ebd., S. 18.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 33 f.; Martin Puchner, *Die Sprache der Vagabunden. Eine Geschichte des Rotwelsch und das Geheimnis meiner Familie*. München 2021, S. 103 f.

and violence“ in Track 5.⁶⁵ Wie schon bei der Art der Rezeption der Baumhauerschen *Gespräche* zeigt sich auch hier eine deutliche Tendenz, für das Rotwelsch einen dezidiert jüdischen Kontext herzustellen und diesen mit jüdisch-amerikanischer Geschichte und Kultur in Verbindung zu bringen.

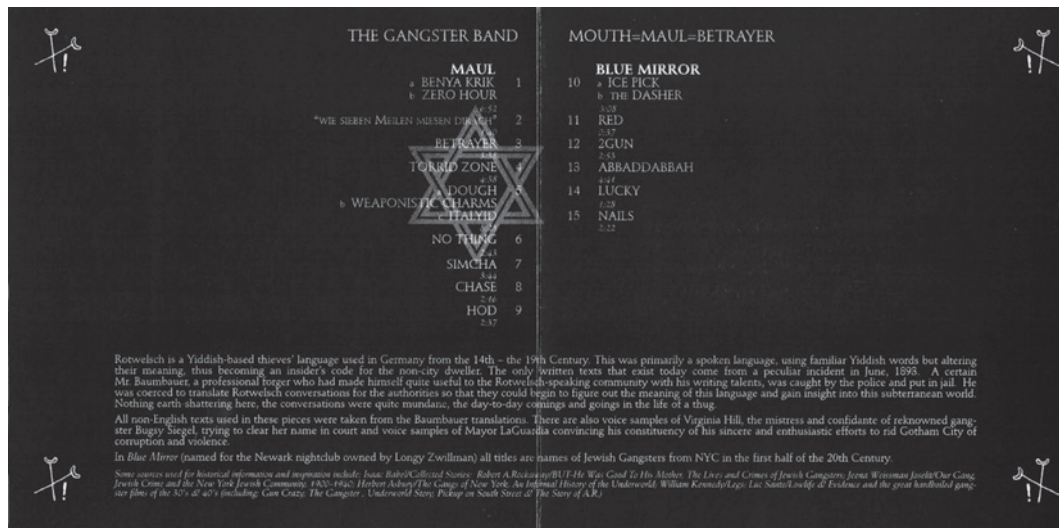


Abb. 1: Parkins (1996), Booklet innen.

Diese Tendenz erhält im Booklet, wo die Track-Liste von *Maul* mit einem Davidstern unterlegt ist, eine graphische Ausprägung. Dies wird ergänzt durch ein Zeichen in den vier Ecken desselben Blatts, das zu den überlieferten graphischen Kommunikationszeichen von sogenannten ‚Gauern‘ in Zentraleuropa, den sogenannten ‚Gauernerzinken‘, gehört (vgl. Abb. 1). Das Zeichen, zwei sich kreuzende Linien, die oben von Bögen abgeschlossen werden und neben denen ein Ausrufezeichen steht, ist in einer Sammlung sogenannter „Bettlerzinken“ aus Österreich des Schriftstellers Hans Schukowitz und des Juristen J. Maravcsik, die ersterer 1898 veröffentlichte, dokumentiert.⁶⁶ Das Zeichen gibt nach Schukowitz die Botschaft weiter: An diesem Ort „verdient der arme Krüppel“.⁶⁷ In diesem Fall handelt es sich mit Charles S. Peirce gesprochen um ein ikonisches Zeichen, das auf der Grundlage der Ähnlichkeit der durch Bögen abgeschlossenen Linien mit Krücken operiert, diese freilich um das symbolische Ausrufezeichen ergänzt. Während der jüdische Davidstern Symbol ist, operiert der ‚Gauernerzinken‘ im ikonisch-symbolischen Grenzgebiet.

Die Art der historischen Bezugnahme ist im künstlerischen Umfeld der Veröffentlichung von *Mouth=Maul=Betrayer* zu kontextualisieren. Erschienen ist das

⁶⁵ Parkins, *Mouth=Maul=Betrayer* (wie Anm. 2), Booklet; vgl. ebd., Track 5, 00:09 – 01:23 und 01:28 – 3:10.

⁶⁶ Vgl. Hans Schukowitz, „Bettlerzinken in den österreichischen Alpenländern“. In: *Globus. Illustrierte Zeitschrift für die Länder- und Völkerkunde* 74, 1898, 1-6, hier S. 2.

⁶⁷ Ebd., S. 4.

Album auf dem Label *Tzadik*, das der New Yorker Musiker John Zorn 1995 gründete. Es handelt sich um eines der wichtigsten Label der sogenannten Radical Jewish Culture. Im Rahmen des von Zorn organisierten *Festival for Radical New Jewish Culture* 1992 in München, das als der Startpunkt dieser Strömung gilt, trat Parkins auf.⁶⁸ Sie kann zwar selbst nicht als eine Vertreterin der Radical Jewish Culture gelten, doch ist gerade das Album *Mouth=Maul=Betrayer* kaum denkbar ohne den Kontext dieser Subkultur. Die Leitfrage, auf die die Musik der Radical Jewish Culture antwortete, formuliert die Musikethnologin Tamar Barzel folgendermaßen:

How [...] could they write new music that was Jewishly identified and yet also in keeping with their other work – unconventional, experimentalist, and with wide-ranging musical influences? This seemingly straightforward question proved to have surprisingly complicated implications about the nature of Jewish music and identity.⁶⁹

Es geht der Radical Jewish Culture nach dieser Darstellung um eine kreative Auseinandersetzung mit Fragen der Identität.⁷⁰ In deutlicher Differenz dieser Art der Bezugnahme auf jüdische Kultur samt dem Jiddischen und dem Hebräischen bezieht sich Parkins' Album zwar auf jüdische Gangster.⁷¹ Doch diese historischen und literarischen Figuren, die in kultureller, geographischer und historischer Kontinuität zum Veröffentlichungskontext stehen, setzt es in Beziehung zu Material einer Sprache, die vom (West-)Jiddischen stark beeinflusst, doch für (Ost-)Jiddisch-Sprecherinnen nicht verständlich ist. Diese Sprache stilisiert es deutlich als jüdisch, aber auch als historisch vergangen. Damit wird sowohl ein historischer Bruch als auch der elitär-heroische Rückgriff über diesen Bruch hinweg inszeniert. Durch diese Nähe in der Differenz zur Radical Jewish Culture erzeugt Parkins eine Bezugnahme auf die verschütteten Gründe der Identität, die nicht geeignet ist, Identität zu affirmieren, sondern ganz im Gegenteil zu unterlaufen. Das Eigene, das *Maul* im Rotwelsch aufsucht, scheint zwar auf den ersten Blick ein jüdisches Eigenes zu sein und wird als solches stilisiert, doch es ist ein Anderes. Die Suchbewegung stößt auf eine Sprache, Rotwelsch, die, so die Sicht der Sondersprachenforschung, Material aus unterschiedlichen ‚Spendersprachen‘ miteinander kombiniert, damit das klassische Denkmodell eines paradigmatischen

⁶⁸ Vgl. Tamar Barzel, *New York Noise. Radical Jewish Music and the Downtown Scene*. Bloomington/Indianapolis 2015 [e-book], Kap. 2. Vgl. zur Radical Jewish Culture auch Rogovoy, *The Essential Klezmer* (wie Anm. 3), S. 146-164.

⁶⁹ Barzel, *New York Noise* (wie Anm. 68), Introduction.

⁷⁰ Vgl. ähnlich auch Rogovoy, *The Essential Klezmer* (wie Anm. 3), S. 149.

⁷¹ Rogovoy's Bemerkungen zu *Mouth=Maul=Betrayer* offenbaren eine ambivalente Einschätzung von Parkins' Bezugnahme auf Gangster und Rotwelsch, wenn er einerseits schreibt, das Album „traces the subterranean history of Jewish Mafia back to its European roots in medieval Germany, where Jewish thieves spoke a little-known argot they shared with musicians“ (ebd., S. 159), an späterer Stelle aber präziser formuliert, dass das Album „purport[s] to explore the history of the Jewish underworld in Europe and New York“ (ebd., S. 217, meine Hervorhebung, BW).

(ersetzenden) Verhältnisses einander ‚fremder‘ Sprachen unterläuft.⁷² Diese Suchbewegung auf ein Eigenes zu, die über das Rotwelsch abdriftet zu einem Anderen, scheint mir im Zusammenspiel symbolischer und ikonisch-symbolischer Zeichen im Booklet einen visuellen Ausdruck zu finden.

In gewisser Weise arbeitet der Einsatz des Rotwelsch im Rahmen der Bewegung auf eine reine Artikulation hin mit der poetischen Möglichkeit des Obskuren, wie es der Literaturwissenschaftler Daniel Tiffany analysiert hat. Tiffany setzt sich mit dem Phänomen unverständlicher Sprachformen in Popmusik und Lyrik auseinander und argumentiert, dass das Obskure im Zentrum der modernen lyrischen Sprache stehe.⁷³ Das Phänomen lyrischer Obskurität führt er historisch auf den in der frühen Neuzeit einsetzenden kulturellen Austausch zwischen gesellschaftlichen Klassen zurück, die vordem keinen Alltagszwecke überschreitenden Kontakt miteinander hatten. In der anrühigen Kneipe, zu der bürgerliche Männer im 19. Jahrhundert im Zuge der Einführung der elektrischen Straßenbeleuchtung Zugang erhielten, hörten sie, so Tiffany, ihnen unverständliche Jargons. Die Folge sei sowohl eine Popularisierung des exklusiven Jargons als auch die poetische Aufnahme des Obskuren in der elitären Hochliteratur gewesen.⁷⁴ Tiffanys Begriff des Obskuren scheint mir so das komplexe Verhältnis von Exklusivität und Popularität, wie es im Aufgreifen des Rotwelschen bei Parkins aufscheint, historisch schlüssig zu erklären und eine Perspektive auf die Genealogie von Parkins' reiner Artikulation zu gewähren.

Doch das obskure Rotwelsch bei Parkins hat ein unheimliches Moment, das sich mit Tiffany, der die sprachgeschichtlichen Sedimente in den Slangs, die er thematisiert, nicht in seine Überlegungen einbezieht, nicht erklären lässt. Diese aber scheinen für den Selbstbezug in der Differenz, den *Maul* vollführt, konstitutiv zu sein. Franz Maciejewski hat das Verhältnis des antiziganistischen Subjekts zu den als ‚Zigeuner‘ Stigmatisierten als ein Verhältnis des Unheimlichen gefasst. Das nationale Subjekt, so Maciejewski, projiziere abgespaltene eigene Anteile, die es mit einer Zeit vor der umfassenden Territorialisierung und der Durchsetzung der Arbeit im modernen Sinne verbinde und für deren Verlust es den geschichtlichen Fortschritt verantwortlich mache, auf die ‚Zigeuner‘. Sinti und Sinteze und andere von Antiziganismus Betroffene erscheinen dann als unheimliche Heimsuchungen, als ‚Zigeuner‘.⁷⁵

Mit dieser von Maciejewski postulierten Struktur des antiziganistischen Bezugs auf die sogenannten ‚Zigeuner‘ ist der Bezug von *Mouth=Maul=Betraye*r auf das Rotwelsch mindestens verwandt. Es ist ein alter, verschütteter, von uns abgetrennter und daher unverständlicher Text, den wir Hörerinnen vorgesprochen

⁷² Vgl. Robert J.C. Young, „That Which Is Casually Called a Language“. In: *PMLA* 131/5, 2016, 1207-1221.

⁷³ Vgl. Daniel Tiffany, *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, Substance*. Chicago/London 2009, S. 1-13.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 161-215.

⁷⁵ Vgl. Franz Maciejewski, „Zur Psychoanalyse des geschichtlich Unheimlichen – Das Beispiel der Sinti und Roma“. In: *Psyche* 48/1, 1994, 30-49; ders., „Elemente des Antiziganismus“ (wie Anm. 12).

bekommen – und doch klingt er uns, zumindest sofern wir Jenisch, Deutsch oder Jiddisch sprechen, verwandt, *unheimlich* verwandt. Zugleich projiziert *Mouth=Maul=Betrayer* im Sinne der sprachwissenschaftlich-kriminologischen Tradition, die sich bis zu Girtler relativ bruchlos fortgesetzt hat, und auch im Sinne der literarischen Rotwelsch-Tradition⁷⁶ Kriminalität auf die Sprache und ihre Sprecher, und zwar in einer durch Faszination gekennzeichneten positiven Wertung, die die Sinnstruktur des Ressentiments nicht antastet.⁷⁷

Doch Parkins' Bezugnahme auf Rotwelsch ist, auch wenn sie offensichtlich antiziganistische Muster aufgreift, selbst nicht als antiziganistisch einzuschätzen:⁷⁸ Es handelt sich bei dieser Projektion nicht um eine pathische, eine Projektion, die durch den „Ausfall von Reflexion“⁷⁹ gekennzeichnet ist, d.h. dadurch, dass es dem projizierenden Subjekt nicht mehr möglich ist, auf den Vorgang der Projektion zu reflektieren. Man könnte vielmehr behaupten, vom Titel angefangen über das Booklet bis hin zur Inszenierung einer reinen Artikulation sei dieses Album als eine regelrechte Reflexionsmaschine konstruiert. Das Album produziert über die Blockierung der Referentialität von Sprache durch den Einsatz von historischem Rotwelsch geschichtlich unheimliche Effekte und überantwortet sie einer Reflexion, die von der Sabotage der Kommunikationsfunktion von Sprache ausgeht.

3. Maul als rätselhafte Erfahrung

Während *Maul* einerseits eine Kritik des scheinbar mit sich selbst identischen Subjekts führt und dafür die Geschichte der Exklusion des Rotwelsch mobilisiert, führt es andererseits eine Ressentimentkritik und mobilisiert dafür die Geschichte des Subjekts. Stand im Vordergrund der ersten Kritik die Blockierung der referentiellen Funktion, so steht im Vordergrund der zweiten Kritik die Sabotage der Kommunikationsfunktion von Sprache. Die Befragung der Gründe der Identität, die dem kreativ-produktiven Impuls der Radical Jewish Culture als analytisch-kritische Bewegung begegnet, geht über Erforschung und Kritik hinaus. Sie vollführt einen Anschlag auf die Hörerinnen, eine Verführung, die zugleich einen

⁷⁶ Mit der literarischen Rotwelsch-Tradition befasst sich mein im Entstehen begriffenes Habilitationsprojekt. Vgl. dazu auch Benedikt Wolf, „Inverted minor literature: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben's poem 'Rotwälsch' and the naturalization of the German language.“ In: *The German Quarterly* 96/1, 2023, 22-38.

⁷⁷ Vgl. Markus End, „Bilder und Sinnstruktur des Antiziganismus“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 22-23, 2011, 15-21, hier S. 17.

⁷⁸ Dieser Zusammenhang zwischen dem Aufrufen antiziganistischer Stereotype und ihrer kritischen Funktionalisierung, wie ich ihn bei Parkins am Werk sehe, entspricht dem analogen Zusammenhang, den Markus End für Theodor W. Adornos Bezugnahmen auf ‚Zigeuner‘ herausgearbeitet hat, vgl. Markus End, „Adorno und ‚die Zigeuner‘“. In: Ders./Kathrin Herold/Yvonne Robel (Hgg.), *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*. Münster 2009, S. 95-108, hier bes. S. 97 f.

⁷⁹ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 16. Aufl., Frankfurt a.M. 2006, S. 199.

tendenziell als aggressiv erlebten Übergriff beinhaltet. Erst aus der Sicht dieses Übergriffs mag die Lesart des *Maul* im Titel als das aggressive englische *maul* eine Berechtigung haben.

In einem Beitrag über die Videoarbeit *Who Is Listening? 5* von Tseng Yu-Chin zeigt Insa Härtel, dass ästhetischer Erfahrung eine Komponente des Übergriffs eigen ist. Die in diesem Kunstwerk dargestellte Verführungssituation wird unweigerlich in der Situation von Kunstwerk und Zuschauer wiederaufgenommen. Das Kunstwerk konfrontiert seine Betrachterinnen mit „einbrechend-desintegrierenden sexuellen Stimuli“.⁸⁰ Härtels Verführungsbegriff ist ein spezifischer, nämlich der psychoanalytische Strukturbegriff der Allgemeinen Verführungstheorie Jean Laplanches. Ausgehend von Freuds früh aufgegebenen Verführungstheorie, entwickelt Laplanche seine Allgemeine Verführungstheorie, in deren Zentrum die asymmetrische Beziehung zwischen Kleinkind und erwachsener Bezugsperson steht. Die Tatsache, dass „die elterliche Psyche ‚reicher‘ ist als die des Kindes“ und zwar aufgrund ihrer topischen „Spaltung“, die ein Unbewusstes abgrenzt, habe zur Folge, dass die Pflegeperson unbewusst sexuelle Botschaften an das Kind richte, die für dieses nicht zu verstehen seien. Diese Botschaften sind nach Laplanche durch rätselhafte Signifikanten strukturiert, das heißt durch Signifikanten, die signalisieren, dass sie etwas bedeuten, ohne dass diese Bedeutung für den Empfänger verständlich wäre.⁸¹ Am Grunde des Begehrens des Kindes und damit des Menschen steht in dieser Sicht das Begehren des Anderen.

Der Balanceakt im Grenzgebiet zwischen Geräusch und Sprache, den Parkins' Album ausgehend vom Rotwelsch vollführt, konfrontiert uns Hörerinnen mit Zeichen, die signalisieren, dass sie bedeuten, ohne dass ihre Bedeutung (unmittelbar) zu entschlüsseln wäre, das heißt mit Zeichen, die Laplanches rätselhaften Signifikanten analog sind. In seiner Tendenz zur geheimnisvollen Rätselhaftigkeit und zur reinen Artikulation führt *Mouth=Maul=Betrayer* seine Hörerinnen und Hörer in eine der *Hilflosigkeit*⁸² des Kindes angesichts der rätselhaften Signifikanten, die von der erwachsenen Pflegeperson ausgehen, analoge Situation. Verstanden als verführender Übergriff, richtet das Album einen Appell an seine Hörer: den Appell, mit seinen rätselhaften Botschaften – wie auch immer – umzugehen.

Die Erfahrung, dass einer zu uns spricht und wir nicht verstehen, ist eine Zumutung. Wir können darauf reagieren, indem wir versuchen zu übersetzen. Derartige Übersetzungs- oder in der Terminologie Laplanches Metabolisierungstendenzen⁸³ sind dem paratextuellen Rahmen des Albums anzumerken. Das auf dem Album rätselhaft bleibende Rotwelsch wird hier sowohl judaisiert (Davidstern) als auch jiddisiert. Laplanche betont, dass der „Übersetzungstrieb“ vom Scheitern der Übersetzung her fundiert wird: „The obligation to translate, its inevitable *Trieb*

⁸⁰ Insa Härtel, „Ästhetische Erfahrung als Übergriff. Tseng Yu-Chin: ‚Who's Listening? 5‘“. In: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse* 90, 2019, 68-85, hier S. 75 f.

⁸¹ Jean Laplanche, *Neue Grundlagen für die Psychoanalyse. Die Urverführung*. Hg. von Udo Hock/Jean-Daniel Sauvant. Gießen 2011, S. 158 f.

⁸² Vgl. ebd., S. 128-130.

⁸³ Vgl. ebd., S. 163-165.

(drive), doesn't come from meaning; the drive to translate [...] comes from the untranslatable."⁸⁴ Nehmen wir eine von einem solchen Übersetzungstrieb bestimmte Haltung ein, so befinden wir uns in einer Situation, in der ein anderer spricht und wir trotz aller Bemühungen nicht verstehen. Ich meine, dass es mit dieser unangenehmen Situation zu tun hat, dass die Sondersprachenforschung Rotwelsch als „Geheimsprache“, das Motiv der Übernahme aus Spendersprachen als „Verdunkelung“⁸⁵ fixiert. In dieser Hinsicht schließt die moderne Sondersprachenforschung ohne einen nötigen kritischen Bruch an die gelehrte und später kriminologische Tradition der Erforschung der ‚Gauersprache‘ seit der Frühen Neuzeit an, die im Kontext obrigkeitlicher bzw. polizeilicher Ordnungsmaßnahmen stand. Wie ‚Gauersprache‘ im Begriff eine soziale Situation in verzerrter Version essenzialisiert, so essenzialisiert der Begriff ‚Geheimsprache‘ einen funktionalen Aspekt der Sprachverwendung im Begriff.⁸⁶ Ohne Zweifel wurden Rotwelsch-Dialekte zur ‚Verdunkelung‘ eingesetzt – genauso wie sich das Deutsche gegenüber dem Deutschen nicht Mächtigen als ‚Geheimsprache‘ einsetzen lässt. Wie genau das Rotwelsch des Spätmittelalters, auf das sowohl die neuzeitlichen Rotwelsch-Dialekte als auch das Jenisch im Sinne der Sprache der Jenischen – zweifellos eine Umgangssprache, keine ‚Geheimsprache‘ – zurückgehen, entstanden ist, ob als bewusste Konstruktion einer Geheimsprache oder als Umgangssprache zur Verständigung unter Pauperisierten, lässt sich nach Lage der Quellen nicht mehr rekonstruieren. Der Begriff ‚Geheimsprache‘ fixiert einen funktionalen Aspekt der Sprachverwendung. Er sollte solchen Codes vorbehalten bleiben, die nach bestimmten verallgemeinerten Bildungsgesetzen verfremden, wie etwa die sogenannte B-Sprache.⁸⁷ Ob ein Rotwelsch-Dialekt als Geheimsprache verwendet wird, ist von Fall zu Fall zu klären. Als prinzipielle Bezeichnung für Rotwelsch-Dialekte ist der Begriff nicht nur ungenau. Er ist auch, darauf hat Martin Puchner hingewiesen,⁸⁸ aus vorurteilkritischer Sicht fragwürdig. Er erscheint als die paranoide Reaktion der Mehrheitsgesellschaft auf eine Situation des Außen-vor, wie sie *Maul* inszeniert.

In Track 3 von *Maul* sind wir – des historischen Rotwelsch Baumhauers nicht kundige Hörer – der (auditiven) Gegenwart eines anderen ausgesetzt. Wir hören ihn sprechen, doch sind vom Sinn seines Sprechens ausgeschlossen. Der Andere erscheint uns als „Geheimnisträger“.⁸⁹ Dass der sprechende Andere Geheimnisträger in dem Sinne, dass er das Geheimnis kannte, sei, ist natürlich eine Fantasie. Auch dem Sender der rätselhaften Botschaften sind sie rätselhaft,⁹⁰ und Men-

⁸⁴ Jean Laplanche, „The Wall and the Arcade“. In: John Fletcher/Martin Stanton (Hgg.), *Jean Laplanche. Seduction, Translation, Drives. A Dossier*. London 1992, S. 197-216, hier S. 204.

⁸⁵ Siewert, *Grundlagen und Methoden* (wie Anm. 6), S. 15 f.

⁸⁶ Siewert spricht von einem „Primat der Funktion“ in den Rotwelsch-Dialekten, ebd., S. 16.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. Puchner, *Die Sprache der Vagabunden* (wie Anm. 64), S. 84 u. 98 f.

⁸⁹ Härtel, „Ästhetische Erfahrung als Übergriff“ (wie Anm. 80), S. 80.

⁹⁰ Vgl. Allyson Stack, „Culture, Cognition and Jean Laplanche's Enigmatic Signifier“. In: *Theory, Culture & Society* 22/3, 2005, 63-80, hier S. 65.

schen, die in einer anderen Sprache sprechen, müssen kein Geheimnis haben. Darauf weist *Maul* deutlich hin, wenn das Rotwelsch gerade eines Geheimnisverrätters zitiert und mit der Verwechslung von Verrat und Betrug, *betraying* und *deceiving*, gespielt wird. Doch die paranoide Rezeptionshaltung bleibt dieser Erkenntnis verschlossen.

Ein paranoides Implikat in Laplanches Allgemeiner Verführungstheorie hat Leo Bersani angemerkt. Er spricht von einer „paranoid fascination“, die wir gegenüber dem rätselhaften Anderen erleben: „the desired other has become what Jean Laplanche calls an enigmatic signifier imagined to be in possession of, and to be wilfully withholding, the secret of our being.“⁹¹ Anders argumentiert Alenka Zupančič, die darauf aufmerksam macht, dass Laplanches Theorie der rätselhaften Botschaften stillschweigend voraussetzt, dass sich das Subjekt, das ihnen ausgesetzt ist, im Feld der Bedeutung bewegt:

Ein Enigma kann nur gemeinsam mit der Voraussetzung von Bedeutung auftauchen und gemeinsam mit allem, was diese Voraussetzung impliziert – zum Beispiel dem Glauben, dass diese Bedeutung im Anderen existiert. Anders ausgedrückt, Laplanche erklärt erfolgreich, warum diese Botschaft für den Anderen enigmatisch ist, aber er erklärt nicht, warum es dem Subjekt enigmatisch erscheint (und nicht einfach als völlig bedeutungslos und jenseits jeder Frage nach Bedeutung). Es reicht nicht, dass dem Subjekt etwas begegnet, das vom Anderen kommt und in sich selbst enigmatisch ist – damit dieses Etwas dem Subjekt rätselhaft erscheinen kann, muss das Subjekt schon Bedeutung „gewählt“ haben.⁹²

Wulf Hübner hat dementsprechend betont, dass in der psychoanalytischen Situation über die Bedeutung hinaus und jenseits der Bedeutung ästhetisch kommuniziert werde.⁹³ Härtel formuliert im Anschluss an Bersani, Zupančič und Hübner: „[D]ie ‚Botschaften‘ [gehen] von Anfang an mit einer Ästhetik einher und nicht allein (wenngleich untrennbar) mit einer sinngenerierenden Übersetzungsarbeit. [...] [I]m Spiel ist auch eine ästhetische Erfahrung, welche nicht in erster Linie durch Übersetzungsanstrengungen gekennzeichnet ist.“⁹⁴ Diese ästhetische Struktur, die sich, wie Hübner betont, auch – und man könnte Angesichts der Verfassung der psychoanalytischen Therapie als Redekur ergänzen: gerade – in der „Lautgestalt und Gestik der Worte“⁹⁵ manifestiert, ist der Zielpunkt, auf den hin uns der

⁹¹ Leo Bersani, „Against Monogamy“. In: Ders., *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago/London 2010, S. 85-101, hier S. 92; vgl. Mikko Tuhkanen, „Monadological Psychoanalysis. Bersani, Laplanche, Beckett“. In: Ders. (Hg.), *Leo Bersani: Queer Theory and Beyond*. Albany, New York 2014, S. 141-165, hier S. 155-157; Härtel, „Ästhetische Erfahrung als Übergriff (wie Anm. 80)“, S. 79 f.

⁹² Alenka Zupančič, *Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen*. Zürich/Berlin 2009, S. 40 f.

⁹³ Vgl. Wulf Hübner, „Jenseits der Worte“. Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung“. In: *Psyche* 60/4, 2006, 319-348.

⁹⁴ Härtel, „Ästhetische Erfahrung als Übergriff (wie Anm. 80)“, S. 79 f.

⁹⁵ Hübner, „Jenseits der Worte“ (wie Anm. 93), S. 324.

Übergriff von *Maul* führt. *Maul* fordert die Hörer zu einer widersprüchlichen Reaktion heraus, in der paranoider Übersetzungstrieb und ästhetische Erfahrung der Artikulation wechselseitig aufeinander verweisen. Der ästhetische Übergriff dieses Albums verführt uns nicht nur dazu, einem – pathisch projizierten – Geheimnis im Sprechen der Anderen nachzujagen, er lädt uns in eins damit auch dazu ein, von der Bedeutung abzulassen,⁹⁶ die Grazie der bedeutenden Sprache in dem Moment zu erfahren, indem wir ihre Bedeutung nicht erfassen können. Diese Erfahrung können wir nicht als eine ursprünglich unschuldige machen. Die Reflexionsmaschine, durch die uns das Album *Mouth=Maul=Betrayer* schickt, lässt sie erst möglich werden.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquelle (Tonträger)

Parkins, Zeena. *Mouth=Maul=Betrayer*. Tzadik 1996.

Literatur

- Adorno, Theodor W. „Fragment über Musik und Sprache“. In: Jakob Knaus (Hg.). *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Tübingen 1973, S. 71-75.
- Barzel, Tamar. *New York Noise. Radical Jewish Music and the Downtown Scene*. Bloomington/Indianapolis 2015 [e-book].
- Bersani, Leo. „Against Monogamy“. In: Ders. *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago/London 2010, S. 85-101.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin 2011.
- Breger, Claudia. „Grellmann – der ‚Zigeunerforscher‘ der Aufklärung“. In: Udo Engbring-Romang/Daniel Strauß (Hgg.). *Aufklärung und Antiziganismus*. Seeheim 2003, S. 50-65.
- Brokoff, Jürgen. *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010.
- Dainat, Holger. „Aufrichtige Bekenntnisse eines Diebs von Profession. Johann Ulrich Schölls Biografie des Konstanzer Hans“. In: Alexander Košenina (Hg.). *Kriminalfallgeschichten*. München 2014, S. 58-70.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main 1977.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Version 01/23. 2023 (=https://www.woerterbuchnetz.de/DWB; Abruf am 16.06.2023).
- Efing, Christian. *Das Lützenhardter Jenisch. Studien zu einer deutschen Sondersprache. Mit einem Wörterbuch und Sprachproben auf CD-ROM*. Wiesbaden 2005.
- End, Markus. „Adorno und ‚die Zigeuner‘“. In: Ders./Kathrin Herold/Yvonne Robel (Hgg.). *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*. Münster 2009, S. 95-108.
- End, Markus. „Bilder und Sinnstruktur des Antiziganismus“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 22-23, 2011, 15-21.

⁹⁶ Vgl. Tuhkanen, „Monadological Psychoanalysis“ (wie Anm. 91), S. 153.

- Fallows, David/Lindley, Mark/Wright, Maurice. „Articulation“. In: Stanley Sadie (Hg.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Bd. 1. London/Washington/Hong Kong 1980, S. 643-645.
- Giere, Jacqueline (Hg.). *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils*. Frankfurt am Main/New York 1996.
- Girtler, Roland. *Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden*. 3. Aufl., Wien/Köln/Weimar 2019.
- Grellmann, Heinrich Moritz Gottlieb. *Historischer Versuch über die Zigeuner betreffend die Lebensart und Verfassung[,] Sitten und Schicksale dieses Volks seit seiner Erscheinung in Europa, und dessen Ursprung*. 2. Aufl., Göttingen 1787.
- Härtel, Insa. „Ästhetische Erfahrung als Übergriff. Tseng Yu-Chin: ‚Who’s Listening? 5‘“. In: *RIS. Zeitschrift für Psychoanalyse* 90, 2019, 68-85.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 16. Aufl., Frankfurt am Main 2006.
- Hübner, Wulf. „Jenseits der Worte‘. Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung“. In: *Psyche* 60/4, 2006, 319-348.
- Jakobson, Roman. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1969.
- Kallenberg, Vera. *Von „liederlichen Land-Läuffern“ zum „asiatischen Volk“. Die Repräsentation der „Zigeuner“ in deutschsprachigen Lexika und Enzyklopädien zwischen 1700 und 1850. Eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt am Main/New York 2010.
- Kelch, Christian Gerhard. *Dr. Hermann Arnold und seine „Zigeuner“. Zur Geschichte der „Grundlagenforschung“ gegen Sinti und Roma in Deutschland unter Berücksichtigung der Genese des Antiziganismusbegriffs*. Dissertation. Erlangen/Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2018.
- Klepsch, Alfred. *Westjiddisches Wörterbuch. Auf der Basis dialektologischer Erhebungen in Mittelfranken*. Tübingen 2004.
- Kluge, Friedrich. *Rotwelsch. Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen. I. Rotwelsches Quellenbuch*. Berlin 1987 [Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1901].
- Köhler-Zülch, Ines. „Die verweigerte Herberge. Die Heilige Familie in Ägypten und andere Geschichten von ‚Zigeunern‘ – Selbstäußerungen oder Außenbilder?“. In: Giere (Hg.), *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners*, S. 46–86.
- Laplanche, Jean. „The Wall and the Arcade“. In: John Fletcher/Martin Stanton (Hgg.). *Jean Laplanche. Seduction, Translation, Drives. A Dossier*. London 1992, S. 197-216.
- Laplanche, Jean. *Neue Grundlagen für die Psychoanalyse. Die Urverführung*. Hg. von Udo Hock/Jean-Daniel Sauvant. Gießen 2011.
- Larkin, Colin. *The Encyclopedia of Popular Music*. 4. Aufl., Oxford/New York 2006.
- Lewandowski, Theodor. *Linguistisches Wörterbuch 1*. 6. Aufl., Heidelberg/Wiesbaden 1994.
- Maciejewski, Franz. „Zur Psychoanalyse des geschichtlich Unheimlichen – Das Beispiel der Sinti und Roma“. In: *Psyche* 48/1, 1994, 30-49.
- Maciejewski, Franz. „Elemente des Antiziganismus“. In: Giere (Hg.), *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners*, S. 9-28.
- Mungenast, Romedius (Hg.). *Jenische Reminiszenzen. Geschichte(n), Gedichte. Ein Lesebuch*. 2. Aufl., Landeck 2003.
- Opfermann, Ulrich. „Sinti im frühneuzeitlichen Militär- und Policydienst. Quellen und Überlieferungsbildung“. In: *Frühneuzeit-Info* 30, 2019, 56-78.
- Puchner, Martin. *Die Sprache der Vagabunden. Eine Geschichte des Rotwelsch und das Geheimnis meiner Familie*. München 2021.
- Rogovoy, Seth. *The Essential Klezmer. A Music Lover’s Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-Garde*. Chapel Hill 2000.
- Rüdiger, Johann Christian Christoph. „Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien“. In: Ders. *Neuester Zuwachs der teutschen, fremden und allgemeinen Sprachkunde in eigenen Aufsätzen, Bücheranzeigen und Nachrichten. Erstes Stück*. Leipzig 1782, S. 37-84.

- Schaechter-Viswanath, Gitl/Glasser, Paul/Lapin, Chava (Hgg.). *Comprehensive English-Yiddish Dictionary (based on the lexical research of Mordkhe Schaechter)*. Revised and expanded 2nd ed., Bloomington 2021.
- Schukowitz, Hans. „Bettlerzinken in den österreichischen Alpenländern“. In: *Globus. Illustrierte Zeitschrift für die Länder- und Völkerkunde* 74, 1898, 1-6.
- Sieburg, Heinz. „Spezialsprachen: Fachsprachen, Wissenschaftssprachen etc.“. In: Till Dembeck/Rolf Parr (Hgg.). *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, 97-100.
- Siewert, Klaus. *Grundlagen und Methoden der Sondersprachenforschung. Mit einem Wörterbuch der Masematte aus Sprecherbefragungen und den schriftlichen Quellen*. Wiesbaden 2003.
- Siewert, Klaus. „Sprachliche Tarnung an der Nordsee: Viehhändler und Küstenfischer“. In: Stéphane Hardy/Sandra Herling/Klaus Siewert (Hgg.). *Kontrollierte Kommunikation. Erträge des X. Internationalen Symposions Sondersprachenforschung, Wangerland, 8. bis 10. April 2016*. Hamburg/Münster 2018, S. 33-47.
- Siewert, Klaus. *Wörterbuch deutscher Geheimsprachen. Rotwelsch-Dialekte*. In Zusammenarbeit mit Rudolf Post. Berlin/Boston 2023.
- Spangenberg, Karl. *Baumhauers Stromergespräche in Rotwelsch. Mit soziologischen und sprachlichen Erläuterungen*. Halle a.d.S. 1970.
- Stack, Allyson. „Culture, Cognition and Jean Laplanche’s Enigmatic Signifier“. In: *Theory, Culture & Society* 22/3, 2005, 63-80.
- Stano, Simona. „The corporeal meaning of language: A semiotic approach to musical glossolalia“. In: *Semiotica* 229, 2019, 69-85.
- Tiffany, Daniel. *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, Substance*. Chicago/London 2009.
- Tuhkanen, Mikko. „Monadological Psychoanalysis. Bersani, Laplanche, Beckett“. In: Ders. (Hg.). *Leo Bersani: Queer Theory and Beyond*. Albany, New York 2014, S. 141-165.
- Wilke, Tobias. „Mama – Papa – Dada. Laut- und Artikulationspoetik bei Schwitters“. In: Walter Delabar/Ursula Kocher/Isabel Schulz (Hgg.). *Transgression und Intermedialität. Die Texte von Kurt Schwitters*. Bielefeld 2016, S. 189-205.
- Wilke, Tobias. *Sound Writing. Experimental Modernism and the Poetics of Articulation*. Chicago/London 2022.
- Wolf, Benedikt. „Helfer des Feindes. Von der Häresie der *Athinganoi* zum ‚Stamm‘ der *Atsinganoi*“. In: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma (Hg.). *Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen*. Heidelberg 2015, 18-37.
- Wolf, Benedikt. „Inverted minor literature: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben’s poem ‚Rotwälsch‘ and the naturalization of the German language“. In: *The German Quarterly* 96/1, 2023, 22-38.
- Wolf, Siegmund A. *Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache*. 2. Aufl., Hamburg 1985.
- Young, Robert J.C. „That Which Is Casually Called a Language“. In: *PMLA* 131/5, 2016, 1207-1221.
- Zupančič, Alenka. *Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen*. Zürich/Berlin 2009.

Internetquelle

„Zeena Parkins“. <http://www.zeenaparkins.com/discography-leader-composer.html#mouth-maul-betrayer>; Abruf am 08.02.2019.

***In Likes We Trust* oder die unmögliche Möglichkeit vom *Like als Gabe* zu sprechen**

Christian Schulz

Gekaufte Likes, gekaufte Follower, gekaufte Kommentare. Interessant hierbei ist weniger der Umstand und das vermeintliche Skandalon, dass es gekaufte Likes, Follower und Kommentare zur Artikulation und Steigerung des Populären gibt. Das hat es in gewisser Weise, wie die Geschichte des Spams zeigt, schon immer gegeben. Vielmehr wird mit diesen „Fakes“ einerseits auf ein strukturelles Problem von auf Metriken basierenden Social-Media-Plattformen und ihrer zunehmenden Algorithmisierung aufmerksam gemacht. Andererseits verrät der Umgang der Plattformen mit diesen „Fake-Einheiten“ viel über die dahinterliegenden (ökonomischen) Interessen von ebenjenen. Gerade deshalb sprechen Plattformen in diesem Zusammenhang gerne von „inauthentic activity“ oder „organic growth“.¹ Nahezu alle großen und kommerziell orientierten Social-Media-Plattformen basieren mittlerweile auf den Plattform-Einheiten der Likes, die bestimmte Formen von Sozialität erst ermöglichen. Aber es sind eben auch genau diese Metriken, die maßgeblich zu einem „Schwarzmarkt“² beitragen und damit gleichermaßen Krisensymptome des Symbolischen sowie der Plattformen selbst heraufbeschwören. Zudem wird über diesen mikroperspektivischen Plattformkontext hinaus in zweifacher Hinsicht auf etwas verwiesen, das viele wahrscheinlich als eine Grundkonstituente unserer Gesellschaft bezeichnen würden: Geld.

Zum einen ist Geld ein zentraler Antrieb für alle möglichen Formen von Spam, was im vorliegenden Kontext auch den Kauf von Likes oder Followern miteinschließt. Zum anderen stellen Likes innerhalb der Plattform aber auch selbst eine Form der Währung dar, wie die Geschichte des Like Buttons zeigt. Aber auch dem Like verwandte Praktiken wie z.B. Retweets arbeiten auf diese Weise.³ Damit wird nicht nur die zentrale Grundspannung von Likes adressiert, die sich sowohl für die Nutzer*innen als auch für die Plattformen zwischen (sozialen) Logiken der rituellen Gabe und (ökonomischen) Logiken des Tauschs bewegt und beständig ineinander übergehen.⁴ Auch kommt es im Zuge der zunehmenden Algorithmisierung der

¹ „Reducing Inauthentic Activity on Instagram“. <https://instagram-press.com/blog/2018/11/19/reducing-inauthentic-activity-on-instagram/>; Abruf am 06.10.2023.

² Mihály Héder, *A black market for upvotes and likes*. Arbeitspapier vom 19. März 2018 (=https://arxiv.org/abs/1803.07029; Abruf am 06.10.2023).

³ Vgl. Johannes Paßmann, *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*. Frankfurt a.M. 2018, S. 16.

⁴ Dieser Aspekt ist in der Forschung zur Gabe umstritten. Während Marcel Hénaff in seinem Buch die Trennung zwischen Gabentausch und ökonomischem Tausch stark macht, geht ein großer Teil der Rezeption nicht von einer strikten Trennung von sozialer und ökonomischer Sphäre aus. Ich schließe mich dem letzteren Rezeptionsstrang an, obgleich es mir im vorliegenden Kontext sinnvoll erscheint die Sphären aus analytischen Gründen zu trennen. Hiermit greife ich einen Vorschlag von Anna Tsing auf. Siehe Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin 2018, S. 173; vgl. auch Dirk Quadflieg, *Vom Geist*

Feeds, den Startseiten sozialer Medienplattformen und eines damit einhergehenden Kampfes um Sichtbarkeit von Nutzer*innen zu einer Schlagseite der (aufmerksamkeits-)ökonomisch motivierten Zirkulation von Inhalten. Sozial motivierte Gabe-Praktiken scheinen zugunsten eines damit verbundenen „algorithmisch Imaginären“⁵ in den Hintergrund zu treten.

Nicht zuletzt deshalb ließe sich im Anschluss an Derrida mit Blick auf diese gekauften Einheiten von „Falschgeld“ sprechen, da sich in der algorithmischen Zirkulation von Inhalten nicht nur sämtlicher Gabe-Charakter quasi selbst aufhebt und damit überwiegend einem Sichtbarkeitsparadigma der Nutzer*innen gehorcht.⁶ Auch nivelliert sich durch die untrennbare Verknüpfung mit Likes in gewisser Weise auch die Funktionsweise des Feed selbst, womit gleichsam ein Vertrauensverlust auf Seiten der Nutzer*innen (re-)produziert wird und weshalb von Seiten der Plattformen öffentlichkeitswirksam regelmäßig nachjustiert werden muss. Dies äußert sich dann u.a. im Löschen von Fake-Accounts und (angekündigten) Restriktionen der APIs (Application Programming Interfaces). Um diese These zu entfalten, ist es zunächst notwendig, einen kurzen Blick auf die Geschichte des Like Buttons zu werfen. Insbesondere die Betrachtung der historischen Koevolution von Spam und Suchmaschinenalgorithmen erweist sich in diesem Zusammenhang als essentiell, da sich, durch das sich im Zuge des PageRank-Algorithmus etablierende Prinzip der Reputation, auch neue „Game the System“-Strategien entwickeln. Anschließend sollen am Beispiel der Plattform Instagram zwei kleine Beobachtungen aus einer laufenden Feldforschung mit zentralen theoretischen Überlegungen aus verschiedenen Ansätzen der Gabe-Forschung gekoppelt und hinsichtlich des Verhältnisses von sozialen und ökonomischen Logiken eingeordnet werden.

Eine kurze Geschichte des Likes

Die gesellschaftliche Rolle des Likes ist noch weitgehend ungeklärt. Zwar gibt es erste Arbeiten, die sich sowohl aus dezidiert medienwissenschaftlicher wie auch sozialtheoretischer Perspektive der Thematik angenähert haben.⁷ Eine detaillierte

der Sache. Zur Kritik der Verdinglichung. Frankfurt a.M. 2019, S. 199; Marcel Hénaff, *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie.* Frankfurt a.M. 2009, S. 479.

⁵ Taina Bucher, „The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms“. In: *Information, Communication & Society* 20, 2017, S. 30-44.

⁶ Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I.* München 1993, S. 24.

⁷ Carolin Gerlitz/Anne Helmond, „The like economy: Social Buttons and the data-intensive web“. In: *New Media & Society* 15/8, 2013, S. 1348-1365. Neben dem einflussreichen Paper von Carolin Gerlitz und Anne Helmond sind im deutschsprachigen Raum insbesondere folgende Arbeiten zu nennen: Steffen Mau, *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen.* Berlin 2017, insbes. S. 158-165; Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne.* Berlin 2017, insbes. S. 251 ff.; Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung.* Berlin 2016, insbes. S. 615-630; für eine dezidiert medienwissenschaftliche Perspektive vgl. Paßmann, *Die soziale Logik des Likes* (wie Anm. 3); obgleich Paßmann interessante Beobachtungen macht, die auch für den Like von Relevanz sind, geht es ihm allerdings in erster Linie um eine Geschichte des Retweets und spezifisch für Twitter gültige Praktiken.

Geschichte des Like Buttons ist unterdessen noch zu schreiben. Dies im Rahmen des vorliegenden Texts zu leisten kann nicht der Anspruch sein; jedoch gilt es für den vorliegenden Kontext zumindest zwei wichtige Stränge dieser komplexen Geschichte skizzenhaft zusammenzutragen.⁸

Page Rank und Spam

Im Zuge der zunehmenden Kommerzialisierung des Internets Mitte der 1990er Jahre und den dadurch sich rasant potenzierenden Datenmengen wurden automatisierte Sortiermechanismen notwendig. Mittels sogenannter Crawler⁹ wird seitdem das Web automatisch durchforstet, um Webseiten nach bestimmten Kriterien zu indexieren. Deshalb ist es auf Seiten der Webseitenbetreiber vor allem wichtig, maschinenlesbare Spuren zu erzeugen, um in den Index einer Suchmaschine aufgenommen zu werden und damit Sichtbarkeit zu erlangen, was in erster Linie über Tags und Logfiles funktioniert. Während Tags simple Verschlagwortungen bestimmter Inhalte sind, die gerade für die erste Suchmaschinen-generation essentiell waren, stellen Logfiles Zugriffsprotokolle dar, die entstehen, wenn mittels eines Browsers auf eine Webseite zugegriffen wird. So werden zwar die „Hits“ – also die Seitenaufrufe einer Webseite – protokolliert; der große Nachteil sowohl für Webseitenbetreiber als auch Suchmaschinenanbieter besteht nun aber darin, dass über die kalkulative Praktik des „Hits“ hinaus keinerlei weitere Informationen über die zugreifenden Nutzer*innen anfallen.

Es könnten also auch sogenannte Bots sein, die entsprechende Seitenaufrufe tätigen, um so z.B. den Ranking-Koeffizienten einer Seite künstlich in die Höhe zu treiben. Auf Seiten der Suchmaschinenbetreiber war man deshalb in der Pflicht, die bisherigen, meist auf Hyperlinks basierenden Suchen und hierarchisch organisierten Ergebnisse um ein entsprechend genaueres Ranking zu ergänzen. Das nicht zuletzt, da Webmaster mit Suchoptimierungsstrategien ihre Inhalte zunehmend erfolgreicher an den hierarchischen Ranking-Kriterien ausrichteten und „Schwarze Schafe“ mittels sogenannter Linkfarmen relativ einfach Einfluss auf das Ranking nehmen konnten.

Ein 1998 publiziertes Paper der beiden Google-Gründer Sergej Brin und Lawrence Page läutete mit dem auf Eugene Garfields wissenschaftlichem Zitationsindex basierenden Prinzip des PageRanks schließlich nicht weniger als die Revolution der Internet-Suche ein.¹⁰ Während auf der Linkanalyse beruhende Such-

⁸ Eine ausführliche Geschichte des Like Buttons befindet sich in meiner Dissertation *Infrastrukturen der Anerkennung. Eine Theorie sozialer Medienplattformen*. Frankfurt 2023.

⁹ Ein Crawler (Kurzform von *Webcrawler*) ist eine Art von Bot, also einem Computerprogramm, das automatisch sich wiederholenden Aufgaben nachgeht. Webcrawler durchsuchen automatisch das World Wide Web und analysieren Webseiten und eignen sich gerade daher für eine Indexierung, weshalb sie auch Teil von Suchmaschinen sind. Der Name *Webcrawler* geht hierbei auf die 1994 gestartete erste Volltextsuchmaschine des WWW zurück, die heute eine Internet-Metasuchmaschine darstellt und Google, Yahoo, Bing etc. für ihre Suchanfragen benutzt.

¹⁰ Sergej Brin/Lawrence Page, *The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine*. 1998 (=http://snap.stanford.edu/class/cs224w-readings/Brin98Anatomy.pdf; Abruf am 06.10.2023);

maschinen-Rankings ausschließlich die Anzahl der Links in ihre Bewertung miteinfließen ließen, wird mit dem PageRank erstmals prominent der Status (oder mit Blick auf die Topologie des Netzes: die Zentralität) der jeweiligen verlinkenden Seite in das Ranking miteinbezogen.¹¹ Dabei steht der PageRank einer Seite immer im Verhältnis zum PageRank von anderen Seiten, weshalb die Werte anderer Knoten mittels eines iterativen, also eines sich schrittweise annähernden Verfahrens, errechnet werden müssen. Der PageRank aller Seiten wird hierbei so lange berechnet, bis sich keine relevanten Abweichungen mehr ergeben, was im Prinzip der statistischen Entsprechung eines „random surfers“ entspricht, d.h. eines Nutzers, der ohne inhaltliche Präferenzen durch das Netz surft und sich wahllos von Link zu Link klickt.¹²

Obgleich solche linktopologischen Rankingverfahren sowohl in der Theorie als auch in der Praxis schon vorher existierten (z.B. bei Inktomi),¹³ etabliert Google damit breitenwirksam ein Prinzip, das in ganz ähnlicher Form auch bei den algorithmisierten Feeds populärer Social-Media-Plattformen angewandt wird. In dem Paper von Brin und Page heißt es zudem: „[...] unlike text-only ranking functions, linkage statistics are relatively harder to spam.“¹⁴ Google adressierte mit dem PageRank also explizit jenen Spam, den sogenannte Linkfarmen zur Beeinflussung des Ranking-Koeffizienten produzierten. Damit etablierte sich auf sozialer Ebene auch eine Art „Reputation Economy“, denn wie Finn Brunton in seiner Geschichte des Spams schreibt: „Links, in theory, carry an implicit endorsement – a vote of relevance made by a person, like a recommendation made in a community.“¹⁵ Mit ganz ähnlichen Worten ließe sich auch der Like Button treffend beschreiben, v.a. durch dessen wertende Dimension. Allerdings mit einem entscheidenden Unterschied, der sich insbesondere auf semantischer Ebene vollzieht.

Likes und Feeds

Schaut man sich die alles andere als gut dokumentierte Geschichte von Social Buttons an, werden meist die Social Bookmarking-Dienste Digg und Reddit genannt, die als erste solche Buttons einführten.¹⁶ Nichtsdestotrotz muss auch die Geschichte des Social Bookmarking wieder in Zusammenhang mit der Suchmaschinenentwicklung und im weiteren Verlauf insbesondere mit dem Problem des Spams gedacht werden. Denn beim Social Bookmarking handelt es sich um nichts anderes als ein gemeinsames Indexieren von Online-Content. Insofern beginnt die Geschichte des Social Bookmarking bereits mit der Einführung des NCSA Mosaic-Browsers 1994, der in Form der „hotlist“ schon die Funktion des Lesezeichens

vgl. zum Zitationsindex Eugene Garfield, „*Science Citation Index*“. In: *Science Citation Index 1961*, 1, 1963, V-XVI (=http://garfield.library.upenn.edu/papers/80.pdf; Abruf am 06.10.2023).

¹¹ Ebd., S. 3.

¹² Ebd., S. 5 f.

¹³ Theo Röhle, *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*. Bielefeld 2010, S. 124.

¹⁴ Brin/Page: *The Anatomy* (wie Anm. 10), S. 2

¹⁵ Finn Brunton, *Spam. A Shadow History of the Internet*. Cambridge 2013, S. 122.

¹⁶ Gerlitz/Helmond, *The like economy* (wie Anm. 7).

kannte.¹⁷ Auf die zahlreichen Verzweigungen dieser Geschichte kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Wichtig für den vorliegenden Kontext ist jedoch, dass mit Social Bookmarking-Systemen wie z.B. del.icio.us ab 2003 eine qualitative Ergänzung zu traditionellen Suchmaschinen geboten wurde, um neuen Spam-Techniken, allen voran dem Cloaking, zu begegnen. Bei Cloaking handelt es sich um eine Suchmaschinenoptimierungstechnik, bei der – vereinfacht gesagt – dem Web-Crawler der Suchmaschine eine optimierte Version der jeweiligen Webseite mit entsprechend prestigeträchtigen Hyperlinks und Schlagworten präsentiert wird, was insbesondere bei professionellem IT-Cloaking für die Suchmaschinenbetreiber schwer zu identifizieren ist.¹⁸ Social Bookmarking ist also originär auch mit dem Problem des Spams verknüpft. In ganz ähnlicher Weise funktionierten dann auch die Up- und Downvote-Buttons bei Digg (2004) und Reddit (2005) mit denen Nutzer*innen Content positiv bewerten und mittels des Downvote- bzw. Bury-Buttons (Digg) u.a. Spam melden konnten. Bezeichnenderweise sieht der Bury-Button bei Digg bis Ende August 2007 noch so aus wie der spätere Facebook-Like-Button, nur mit umgedrehten Vorzeichen.¹⁹



Abb. 1: Bury Button von Digg bis zum 22. August 2007 (links); Facebooks Like Button seit 2009), rechts)

Facebook war also wahrscheinlich nicht ganz uninspiriert von diesem Design im Zuge der Planung des Awesome-Buttons (dem Like-Vorläufer), die Mitte 2007 bei einem sogenannten Hackathon begann.²⁰ An der Entwicklung waren, neben Leuten aus dem Marketing und der Anzeigen-Abteilung, insbesondere auch das Newsfeed-Team beteiligt, das hierin zum einen die Möglichkeit sah, schlechte Drittanbieter-Apps zu filtern (Bewertung durch Nutzer*innen). Und zum anderen schien mit diesen Daten auch eine akkuratere Möglichkeit der Filterung des Feeds

¹⁷ Tony Hammond/Timo Hannay/Ben Lund/Joanna Scott, „Social Bookmarking Tools (I). A General Review“. In: *D-Lib Magazine* 11/4, 2005 (=https://www.dlib.org/dlib/april05/hammond/04hammond.html; Abruf am 06.10.2023).

¹⁸ Gernot Graefe/Christian Maß, *Alternative Searching Services: Seven Theses on the Importance of Social Bookmarking*. Paper präsentiert auf der SABRE Conference Leipzig 2007 (=http://www.andreas-hess.info/publications/graefe-sabre07.pdf; Abruf am 06.10.2023).

¹⁹ Die Änderung wurde zwischen dem 22. und 29. August 2007 vollzogen. Recherchen mit dem Internet Archive zeigen für den 22. August 2007 noch das Thumbs Down-Symbol, während der nächste Eintrag am 29. August 2007 bereits ein rotes Kreuz ähnlich dem Windows-Symbol für ‚Schließen‘ aufweist.

²⁰ Als „Hackathon“ bezeichnet man eine Veranstaltung, bei der sich Programmierer*innen treffen und an zwei bis drei Tagen in kleinen Gruppen durchgehend an innovativen und unterhaltsamen Softwareprodukten arbeiten. Facebook veranstaltet solche Hackathons regelmäßig und eine Vielzahl an Plattform-Features wie eben der Like-Button sind hieraus hervorgegangen.

gegeben (algorithmische Rankingfunktion).²¹ Obgleich Facebook im Zuge dieser Entwicklung auch ganz direkt mit einer Art geldähnlichen Währung in Form von „Super-Likes“ (sogenannten „Zeldas“) experimentierte, worauf noch zurückzukommen sein wird, führt man mit der Einführung des Like-Buttons 2009 und des nicht-chronologischen Feeds die zwei zentralen Prinzipien aus der Suchmaschinenentwicklung zusammen: die Einführung eines automatisierten quantitativen Reputations-Systems und dessen qualitative Ergänzung mittels Symbolen. Dadurch wurden Nutzerreaktionen auf semantischer Ebene formalisiert und letztlich algorithmisch prozessierbar gemacht. Die Zusammenstellung des Feeds funktioniert dann maßgeblich durch „edges“, die eben durch Likes, aber auch Kommentare erzeugt werden und so einen Relevanzwert ermitteln.²² Gleichwohl es klar scheint, dass verschiedene Aktionen und bestimmte Inhalte unterschiedlich gewichtet werden (Kommentare vor Likes, Einbezug individueller Seitenaufrufe und gesellschaftlicher Ereignisse sowie die Zeit des Postings), wird damit lediglich eine Vorstellung der genauen Funktionsweise der Feed-Algorithmen transportiert. Deshalb kann man mit Bucher auch von einem „algorithmic imaginary“²³ sprechen. Ebenjenes Imaginäre bestimmt nämlich auch maßgeblich den Umgang der Nutzer*innen mit diesen Plattformfunktionen, wie im Folgenden an Beispielen aus einer laufenden Feldforschung gezeigt werden soll. Insbesondere im Bereich der professionellen Instagram-Nutzer*innen, sogenannter Influencer, entwickeln sich Strategien, die sich zwar auf jene kalkulativen Praktiken stützen, aber durch die zunehmende Algorithmisierung der Feeds und des damit einhergehenden Problems der Sichtbarkeit von Nutzer*innen auch zu neuen Spam-Techniken führen, wie sie auf diesen Plattformen prominent in Form von gekauften Likes oder Followern auftreten.

Instagram und seine Algorithmen

Sowohl Twitter als auch Instagram haben ganz nach dem Vorbild von Facebook 2016 ihren Feed von einem chronologischen zu einem auf Algorithmen basierenden Feed geändert und damit eine Verschiebung zugunsten des oben skizzierten Reputations-Systems vollzogen. Instagram gewährte unlängst einen Einblick in seine Feed-Ranking-Kriterien und von den sechs zentralen Faktoren der Relevanz-Bewertung eines Posts (Interest, Recency, Relationship, Frequency, Following, Usage) sind mindestens vier auf direktem Weg mit den metrifizierten Plattform-

²¹ Vgl. hierzu den Eintrag eines an der Entwicklung beteiligten Facebook-Programmierers im Technologie-Forum Quora: Andrew Bosworth, *What's the history of the Awesome Button (that eventually became the Like Button) on Facebook?* 16. Oktober 2014 (=https://www.quora.com/Whats-the-history-of-the-Awesome-Button-that-eventually-became-the-Like-button-on-Facebook; Abruf am 06.10.2023).

²² Vgl. auch Taina Bucher, „Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook“. In: *New Media & Society* 14/7, 2012, S. 1164-1180.

²³ Bucher, „The Algorithmic Imaginary“ (wie Anm. 5).

Einheiten der Likes und Follower verbunden.²⁴ Am Beispiel von Likes und Kommentaren sieht dies dann so oder so ähnlich aus:

- 1) Aufgrund des bisherigen Like-Verhaltens und der Art der gelikten Bilder wird der Interest-Faktor berechnet.
- 2) Je nachdem, wann das Foto gepostet wurde und wieviele Likes bzw. Kommentare es in einer bestimmten Zeitspanne erhalten hat, wird der Recency-Faktor errechnet.
- 3) Der Relationship-Faktor wird über eine Art Netzwerkanalyse errechnet, indem Leute höher eingestuft werden, wenn man z.B. ihre Posts in der Vergangenheit geliked oder kommentiert hat bzw. selbst Likes erhalten hat (wenn man diesen Accounts auch folgt).
- 4) Die Followeranzahl bestimmt auch, wie groß der Pool der entsprechenden Accounts ist, aus denen Bilder für den Feed ausgewählt werden. D.h. je mehr Leuten ich folge, desto mehr wird logischerweise auch in die Berechnung meines bisherigen Verhaltens miteinbezogen, wohingegen der Feed bei der ersten Anmeldung sich aus den jeweiligen Instagram-Trends, also populärem Content, zusammenstellt.

Die Faktoren der Frequency und Usage sind dagegen nur indirekt mit den Plattform-Einheiten der Likes und Follower verbunden, da hier in erster Linie berechnet wird, wieviel Zeit seit dem letzten Login vergangen ist und wie lange ich die App geöffnet habe. Obgleich bei den vier mit den Plattform-Einheiten verknüpften Faktoren auch die Temporalität eine Rolle spielt, indem z.B. genau analysiert wird, wie lange jemand auf einem bestimmten Post oder Profil verweilt und auch wie viele Likes in den ersten Minuten nach dem Posting eintrudeln. Entscheidend ist aber, dass diese Faktoren von ebenjenem Reputationsprinzip gerahmt werden, das mit dem PageRank gesetzt wurde. Denn obwohl die auf Metriken basierenden Plattform-Einheiten von Anfang an Teil des Konzepts von Instagram waren, ist erst nach der Umstellung des Feeds von chronologisch auf nicht-chronologisch – im Zuge dessen nicht mehr die neuesten Beiträge der Leute angezeigt werden, denen man folgt, sondern eine algorithmisch generierte Auswahl entsprechend den oben dargelegten Relevanzkriterien zusammengestellt wird – auch ein zunehmender Kampf um Sichtbarkeit unter Nutzer*innen entbrannt. Entsprechend wird dieser Kampf auch mit ganz ähnlichen Mitteln geführt wie der Kampf um die Sichtbarkeit von Webseiten für die Google-Suche. Denn ähnlich dem Prinzip des Prestiges von Links (Zahl der eingehenden Links sowie Prestige der verlinkenden Seiten) beim PageRank ist auch im Kontext des Instagram-Feeds nicht nur die Anzahl der erhaltenen Likes entscheidend, sondern auch der Status des Like-Gebers.

Dies geschieht durchaus über Umwege, indem z.B. das Verhältnis, das zu bestimmten Accounts existiert (Relationship-Faktor), analysiert wird, woraufhin ent-

²⁴ Josh Constine, *How Instagram's algorithm works*. 01. Juni 2018 (=https://techcrunch.com/2018/06/01/how-instagram-feed-works/; Abruf am 06.10.2023); vgl. auch Tama Leaver/Tim Highfield/Crystal Abidin, *Instagram. Visual Social Media Cultures*. Cambridge/Medford 2020, S. 18 ff.

sprechend ähnliche Accounts im Feed angezeigt werden, die natürlich aufgrund ihres Status dort auftauchen. Und für diesen Status sowie eine sich daraus speisende Position im Trending-Feed ist ein Like oder Kommentar eines/r gut vernetzten Influencers/in beispielsweise wertvoller, als der Like oder Kommentar eines Followers, der wiederum selbst nur zwölf Follower besitzt oder ein Bot ist. Zudem ist die Zahl der Likes in den ersten Minuten nach einem Posting entscheidend. Dies führt auf Instagram dann zu einer teils paradoxen Intensivierung bestimmter – aus Plattformsicht „unlauterer“ – Praktiken der Sichtbarmachung, die sich aus dem algorithmisch Imaginären der Nutzer*innen speisen.

„Das ist der Algorithmus! Der macht manchmal einfach was er will“

Exemplarisch für die Verunsicherung, welche die Umstellung des Feeds unter manchen (Micro-)Influencern auslöst, steht eine Instagram-Diskussion, die im Oktober 2017 auf dem Account der Food-Bloggerin N1²⁵ beobachtet werden konnte. Diese postete am 07.10.2017 ein mittlerweile gelöscht Selfie mit folgender Bildunterschrift:

Ich bin ein wenig ratlos warum eure Kommentare & Likes im [sic] letzter Zeit so zurückgegangen sind. Seht ihr meine Posts überhaupt noch? [...] Habt ihr ähnliche Probleme?

Was zunächst wie eine persönliche Adressierung der Follower über mangelndes Engagement vonseiten ebenjener anmutet, erweist sich scheinbar als direkte Reaktion auf die in Folge der Umstellung des Feeds ausbleibenden Likes und Kommentare. Dies belegt auch der folgende Kommentar einer Followerin:

Mir geht es genauso. Bin auch sehr traurig. Ich habe das Gefühl Insta [sic] hat wieder etwas geändert. Ich sehe deine Fotos noch, aber zeitlich mega versetzt und nicht immer, habe ich das Gefühl

Das Gefühl, dass die Plattform „irgendetwas“ geändert haben muss, ist also ubiquitär, allerdings zu gleichen Teilen merkwürdig diffus, wie weitere Kommentare bzw. Dialoge unter dem geposteten Selfie verraten: *Würde mich halt interessieren, woran es liegt* heißt es da von N1 in Response auf die Aussage einer anderen Followerin, dass das ganz komisch sei und sie an manchen Tagen das Gefühl habe, keinerlei Posts mehr von ihr zu sehen. Und generell, so eine weitere Followerin, sei das ja ungerecht, da man sich manchmal so viel Mühe für ein Foto gebe, das dann so wenig Likes bekomme.

Eine vierte Followerin bringt es schließlich auf den Punkt: *Das ist der Algorithmus! Der macht manchmal einfach was er will.* 😊👉 Während dieser letzte Kommentar noch Kontrolle über „den“ Algorithmus suggeriert, verrät diese Diskussion neben der von heute auf morgen als eingeschränkt empfundenen

²⁵ Die Namen der beiden Nutzerinnen sind aus datenschutzrechtlichen Gründen anonymisiert.

Sichtbarkeit von vielen Nutzer*innen aber noch mehr. Auf die Frage einer anderen Food-Bloggerin, wie man überhaupt zu so vielen Followern kommt, antwortet N1:

ich poste ja schon lange & auch oft Rezepte, da gingen die Follower eine Zeit schnell hoch...Allerdings denk ich, dass viele Follower Bots sind bzw. haben sich noch nie in irgendeiner Art und Weise bemerkbar gemacht.

Es gibt von Seiten Instagrams keine offiziellen Angaben wie oft man auf eine künstliche Drosselung der Reichweite (sogenanntes „Shadowbanning“) von Posts zurückgreift oder gar ganze Bot-Accounts löscht. Offiziell hat Instagram gar verlauten lassen, dass man sogenanntes „Shadowbanning“ gar nicht einsetze,²⁶ was allerdings stark bezweifelt werden kann. Nicht zuletzt, wenn man an die z.T. hochproblematischen, weil diskriminierenden Moderationsregeln anderer Plattformen wie etwa TikTok denkt, die infolge von Leaks öffentlich wurden.²⁷ Instagram schöpft insbesondere Spam-Verdacht bei Accounts mit vielen Followern, die das Maximum an Likes innerhalb einer Stunde ausreizen (i.d.R. 350 Likes) und solchen, die oft eine Vielzahl von Hashtags einsetzen, die wenig bis nichts mit dem Inhalt des geposteten Fotos zu tun haben. Doch der Schluss liegt nicht allzu fern, dass Instagram mit solchem Shadowbanning auch in Bezug auf Accounts operiert, die zwar echt sind (wie z.B. der Account von N1), deren Follower aber größtenteils sogenannte „mass follower“ sind. D.h., dass die potentiellen Bot-Accounts unter diesen nicht unbedingt gelöscht werden, aber das zusätzlich zu der sowieso schon mangelnden Interaktionsrate mit diesen Followern ein explizites Shadowbanning seitens Instagram für den echten Account vorliegt. Und tatsächlich zeigt eine Suche nach dem ersten Hashtag des Bildes (#problemsofinstagram) einen Tag später (08.10.2017) zwar 34 Bilder an, aber ohne jenes Selfie von N1. Dies stellt natürlich noch keinen Beleg dar, denn der Fehler kann beispielsweise auch in der Software liegen, aber es kann als ein erstes Indiz für ein solches „Shadowbanning“ gewertet werden. Nichtsdestotrotz wird hieraus zunächst nicht ersichtlich, warum Instagram ausgerechnet dieses Selfie von N1 zensiert haben soll, greift sie innerhalb der mit dem Selfie geposteten 23 Hashtags – und auch darüberhinaus – doch auf eher obligatorische Hashtags wie #selfie oder #instamum zurück, womit sie nahe am Bildinhalt bleibt. Einen Hinweis gibt da die Statistik über die Entwicklung der Follower-Zahlen, die sich mit diversen Tools ermitteln lassen.²⁸ Hier zeigt sich zunächst, dass N1 Anfang 2017 in einem Zeitraum von drei Monaten

²⁶ Constine, *How Instagram's algorithm works* (wie Anm. 24).

²⁷ Vgl. Christian Schulz/Tobias Matzner, „Feed the Interface – Social-Media-Feeds als Schwellen“. In: *Navigationen* 20/2, 2020, 147-164.

²⁸ Im vorliegenden Fall wurde auf die kostenlose Version des Tools *HypeAuditor* zurückgegriffen. Hierbei handelt es sich um ein seit 2018 verfügbares Software-Tool, das in erster Linie von Unternehmen im Bereich des Influencer-Marketings genutzt wird und zunächst dezidiert der genauen Analyse von Accounts und hier insbesondere deren Reichweite diene. Dies soll es Unternehmen ermöglichen ohne großen Aufwand Accounts mit gekaufter Reichweite, also in erster Linie gekauften Follower:innen und/oder Likes, zu identifizieren. Darüber hinaus dient es Unternehmen bei der fortlaufenden Kampagnenanalyse mit Influencer:innen. Siehe auch „HypeAuditor“. <https://hypeauditor.com/>; Abruf am 06.10.2023.

ihre Follower-Zahl um mehr als ein Drittel potenziert hat (von 9.901 Followern am 01.02.2017 auf 13.117 Follower am 01.05.2017). Dies ist an sich auch noch kein Beweis für Zukäufe.

Allerdings ist zum einen in einer niedrigen Skalierung die Zahl der Accounts, denen N1 folgt, ständigen Schwankungen unterworfen, was ein Hinweis auf automatisiertes Follow-Unfollow ist. Zum anderen ist in einer hohen Skalierung die Zahl der Accounts, denen N1 folgt, seit Ende März 2017 beständig geschrumpft bzw. pendelt sich bis Anfang 2018 bei 1.034 ein und ist seitdem kaum mehr großen Schwankungen unterworfen. Zudem bekommt ein ganz einfaches Bild vom 01.02.2017, das ein Veggie-Schnitzel mit Bratkartoffeln zeigt, auf einmal 2.421 Likes, wo davor in der Regel durchschnittlich 400-500 Likes vergeben wurden. Zwar wird der Hersteller des Schnitzels in den Hashtags erwähnt und auch vorher haben schon vereinzelte Bilder mal etwas mehr als 1.000 Likes generiert. Allerdings erklärt dies kaum die im Verhältnis zu anderen Posts – mit zumeist ähnlichem Bildinhalt – exorbitant hohen Like-Zahlen. Zudem verzichtet N1 in ihren Beiträgen auf die Anfang August 2016 von Instagram eingeführte Story-Funktion, was bei anderen Influencer*innen mit ähnlichen Zahlen manchmal solche Follower-Zuwächse erklärt. All dies sind viel eher Hinweise darauf, dass hier – neben gezielten Like-Zukäufen – mit Tools wie z.B. „Instamber“ ein sogenanntes „natürliches Wachstum“ erzeugt wurde. Mittels dieser Tools werden über einen längeren Zeitraum (hier wohl bis August 2017) strategisch, z.B. durch automatisiertes Follow-Unfollow, Reposten oder Kommentieren, systematisch Follower generiert, die allerdings auch Bot-Accounts, also sogenannte Fake-Follower, beinhalten. Dies erklärt dann zum einen das im Post von N1 beklagte Wegfallen der Interaktionsraten und eine infolgedessen im Feed zurückgehende Sichtbarkeit. Obgleich diese Raten bei N1 im Vergleich zu anderen Accounts, die mit solchen Tools arbeiten, noch relativ hoch sind. Zum anderen wird dadurch aber auch nachvollziehbar, warum Instagram unter Umständen die Zirkulation mittels Shadowbanning verhindert und die Nutzerin das Selfie im Nachhinein auch gelöscht hat (im Februar 2018 war es beispielsweise noch auffindbar). Auf Nachfrage via Direktnachricht wurde mir zunächst erklärt, dass das Bild wegen der derzeit kursierenden Abmahnwelle in Bezug auf die Kennzeichnungspflicht von Werbung gelöscht wurde.²⁹ Meine verwunderte Entgegnung, dass der Post laut meiner Screenshots aber gar keine Werbung (weder für Produkte noch für andere Nutzer*innen) enthalte, blieb unbeantwortet. So liegt der Schluss nahe, dass dieses Selfie, neben der Verunsicherung über die zurückgegangenen Interaktionsraten, auch als eine Art Authentifizierungsstrategie fungierte.

²⁹ Hintergrund hierfür ist eine im Jahr 2018 kursierende Abmahnwelle in Bezug auf Influencer, die vom Verband sozialer Wettbewerb (VSW) angestoßen wurde und die in einem sehr umstrittenen Gerichtsurteil gegen die Influencerin Vreni Frost im Januar 2019 gipfelte.

„Ich sag’ euch: jeder macht das!“

Ein anderes Beispiel für einen augenscheinlich offenen Umgang mit dem Thema der gekauften Likes konnte ich Anfang August 2018 in einer ganzen Serie von Instagram-Stories der Mode-Bloggerin N2 beobachten. Diese Influencerin postete auf Drängen ihrer damals rund 94.500 Follower am 07.08.18 eine ganze Reihe von Videos, in der sie Stellung nimmt zum Thema gekaufte Reichweite. Los geht es zunächst mit einem Statement zu der Frage, warum viele ihrer Follower aus Brasilien kommen und portugiesisch sprechen würden (laut HypeAuditor mit 32,3% ziemlich genau ein Drittel der Follower. Hierauf gesteht sie, dass Sie vor ein paar Monaten mal Likes gekauft habe, für 50€, jedoch schnell wieder damit aufgehört habe. Die Follower würden höchstwahrscheinlich von Tools kommen (z.B. dem erwähnten Instaber), die sie benutze, um (automatisierte) Kommentare und Likes bei Leuten zu hinterlassen, die ihr noch nicht folgen. Und überhaupt: *Ich glaube nicht, dass es irgendwo Blogger³⁰ gibt, die das noch nie getan haben, denn es gibt mittlerweile einfach zu viele von uns. Ich sag euch: jeder macht das!* so N2 weiter. Insbesondere die Diskrepanz zwischen den hohen Followern und den gleich bleibenden Interaktionsraten stoßen hierbei wohl ein paar ihrer Follower auf, worauf sie entschlossen entgegnet, dass sie sich dies nicht erklären könne. Sie kann nur sagen, dass es jedem selbst überlassen ist, ihr zu glauben: *Jeder von euch weiß wie schwer es ist auf Insta [sic] zu wachsen und ich glaube bei vielen reicht einfach die Geduld nicht aus;* sie versucht, die Thematik von sich wegzulenken. In erster Linie gehe es ihr z.B. um die Person hinter einem Account, *die Zahlen sind mir scheißegal!* Und weiter: *Jeder, der mich kennt, weiß wie hart ich gearbeitet habe,* nur um sodann noch einen Ratschlag für alle Follower zu haben: *„Kämpft einfach weiter! Die Zeit, die ihr auf Instagram verbringt, ist das A und O!“* Diese Aussagen sind auf unterschiedlichen Ebenen höchst interessant: Zum einen zeigt sich hieran sehr schön die Diskrepanz zwischen dem eigenen Anspruch und den Mitteln beim Erreichen dieses Zieles, kurzum das (innere) Grunddilemma aller Influencer*innen zwischen sozial gefärbtem (und von der Plattform eingefordertem) Authentizitätsanspruch und den vermeintlich ökonomischen Zwängen. Hier wird dann schon mal argumentiert, dass der Zweck so ziemlich alle Mittel heilige (*Jeder macht das!*), nur um ein paar Sätze weiter dann zu postulieren, dass die Zahlen doch *scheißegal* seien, was de facto natürlich nicht stimmt. Schaut man sich einmal die Statistiken bzgl. der Anzahl der Follower von N2 an, so kann man schnell erkennen, dass so ziemlich der komplette Status („Instafame“) dieser Influencerin auf gekauften Followern aufgebaut ist. Während sie am 03.07.2016 erst genau 503 Follower hat und dies bis März 2017 ungefähr konstant bleibt (628 Follower am 01.03.2017), gibt es in der Folge einen rasanten Anstieg. Bis Ende April wurden sage und schreibe über 10.000 Follower akquiriert (10.211 am 25.04.2017). Das sind Zuwachsraten, von denen manche Politiker nur träumen können und die ohne die entsprechenden Dienste nicht möglich sind. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass ein Drittel der Follower aus Brasilien ist bzw. portugiesisch spricht. Nicht zuletzt deshalb verliert N2 wohl auch immer wieder

³⁰ Influencer bezeichnen sich selbst in der Regel als „Blogger“.

Follower, da diese Fake-Accounts höchstwahrscheinlich von Instagram gelöscht werden. So gibt es z.B. zwischen dem 11. und 15.07.2018 einen Verlust von mehr als 2.000 Followern, die jedoch zwei Tage später (17.07.2018) auf wundersame Weise wieder da sind. Dies verdeutlicht das Dilemma: Wenn man einmal angefangen hat, Follower und Likes zu kaufen, gerät man sprichwörtlich in eine Art Spirale und von dort – sofern einem die Reichweite nicht egal ist oder man Einbußen bei den Followern hinnehmen möchte – schwerlich wieder heraus. Vielmehr aber noch ist das Geständnis von N2 in ganz ähnlicher Weise Teil einer Authentifizierungsstrategie wie beim Beispiel von N1, mit dem Unterschied, dass N2 quasi von ihren Followern die Pistole auf die Brust gesetzt bekommen hat. Genau in diese Richtung lässt sich dann auch ihre abschließende Bemerkung einordnen: *Ich werde wahrscheinlich zu diesem Thema nie wieder irgendetwas sagen.*

Man muss kein Prophet sein, um zu wissen: Auf die eine oder andere Art und Weise wird sie immer wieder Stellung beziehen müssen. Denn der Clou an der ganzen Geschichte ist, dass Instagram im Fahrwasser des Cambridge Analytica-Skandals seit 2018 beständig Restriktionen an der API (Application Programming Interface), der Programmierschnittstelle für die Entwickler*innen von Drittanbieter-Apps, vornimmt und im Zuge dessen auch immer mal wieder ankündigt, dass hierdurch Bot-Kommentare und gekaufte Likes in dieser Form bald nicht mehr möglich sind.³¹ Ob und wie dieses Unterfangen allerdings nachhaltig von Erfolg gekrönt sein wird bzw. ob es das überhaupt sein soll, darf nicht zuletzt mit Blick auf die lange Geschichte von Strategien im Bereich der Suchmaschinenoptimierung bezweifelt werden. Zumal Instagram ja auch – zumindest kurzfristig – von den durch Bots generierten Interaktionen profitiert, schließlich entsteht hier eine Menge Traffic. So ist es wahrscheinlich, dass dies im Zweifel viel eher Wasser auf die Mühlen einer sogenannten Click-Worker-Industrie ist, also marginalisierter Arbeit, die für nicht wenige Menschen in Südostasien, Südamerika und Osteuropa zum Tagesgeschäft gehört. Und zwar sowohl für die Plattformen in Form von ausgelagerter Content-Moderation,³² als auch für sogenannte Account-Farmen, die entsprechende Fake-Profile (verifiziert via Mobiltelefon) generieren und sie an sogenannte Click-Farmen weiterverkaufen, von wo sie an Influencer in Form von gekauften Likes und Followern gelangen.³³ Damit ist sowohl für die Plattform als auch für die Nutzer*innen auf ein strukturelles Problem hinsichtlich der Algorithmisierung verwiesen, das ich im zweiten Teil des Textes anhand von verschiedenen Ansätzen aus der Gabe-Forschung diskutieren möchte.

³¹ Ravi Gumjadi, *Instagram Graph API Launches and Instagram API Platform Deprecation*. 30. Januar 2018 (=https://developers.facebook.com/blog/post/2018/01/30/instagram-graph-api-updates/; Abruf am 06.10.2023).

³² Vgl. Tarleton Gillespie: *Custodians of the Internet: platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. New Haven/London 2018, S. 111-140.

³³ Doug Block Clark, *The Bot Bubble. How click farms have inflated social media currency*. 21. April 2015 (=https://newrepublic.com/article/121551/bot-bubble-click-farms-have-inflated-social-media-currency; Abruf am 06.10.2023).

Der Like als Währung und Facebooks Projekt „Zelda“

Nach Marcel Mauss vollzog sich in frühen Gesellschaften die Vergesellschaftung durch Gaben in Form von Geschenken, die theoretisch freiwillig sind, denen jedoch ein Zwang zur Erwidern inhärent ist. Nicht zuletzt deshalb bezeichnet Mauss in seinem berühmten Essay die Gabe als eine „totale soziale Tatsache“ und damit als Ursprung von jeglicher Form von Sozialität.³⁴ Wie eingangs betont und bereits in einer zentralen Quelle von Mauss – Malinowskis *Argonauten des westlichen Pazifik* – erwähnt, kommen in der Gabe Logiken des Sozialen und des Ökonomischen zusammen³⁵, weshalb das Konzept auch immer wieder für die Erforschung von Online-Sozialität herangezogen worden ist und selbst Mark Zuckerberg als Vorbild für Facebook eine „Schenkökonomie“ nennt.³⁶

Angefangen bei Howard Rheingold und seinen „virtuellen Gemeinschaften“, der das utopisch konnotierte kommunitaristische Prinzip von Gabe-Praktiken betont,³⁷ über Henry Jenkins et al., die eine Verbindung solcher das Soziale konstituierende Praktiken zu den Kategorien der „Relevanz“ und des „Einflusses“ herstellen,³⁸ bis hin zur Twitter-Ethnografie von Johannes Paßmann, dem das Konzept in erster Linie dazu dient, zwischen sozio-historischer Kontinuität und Medienumbruch zu vermitteln.³⁹ Gleichwohl Paßmanns interessante Beobachtungen hinsichtlich von Retweet-Praktiken auch den Zusammenhang von Anerkennungs- und Distributionsfunktion herausstellen, ist die soziale Logik des Retweets bei Twitter nicht gleichbedeutend mit der sozialen Logik des Likes bei Instagram.⁴⁰ Allein schon deshalb nicht, da es erstens innerhalb von Instagram nur möglich ist, mittels Drittanbieter-Apps Fotos sozusagen zu „regrammen“, und die Praktik nicht zuletzt dadurch längst nicht so verbreitet ist wie auf Twitter.⁴¹ Und zweitens – und das ist viel entscheidender – kommt dem Like auf Instagram durch die zunehmende Algorithmisierung des Feeds eine viel größere Bedeutung zu als dem Like (oder Fav) auf Twitter, wo es ja noch ebenjene durch die Plattform autorisierte Retweet-Funktion gibt.⁴² Zudem spielt die von Paßmann betonte „interpretative

³⁴ Marcel Mauss, *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M. 1968, S. 36 ff.

³⁵ Bronislaw Malinowski, *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt a.M. 1984, S. 217.

³⁶ David Kirkpatrick, *Der Facebook-Effekt. Hinter den Kulissen des Internet-Giganten*. München 2011, S. 315 ff.

³⁷ Howard Rheingold, *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter der Gemeinschaft*. Bonn 1994.

³⁸ Henry Jenkins/Sam Ford/Joshua Green, *Spreadable Media. Creating, Value and Meaning in a Networked Culture*. New York 2013, S. 67 ff.

³⁹ Paßmann: *Die soziale Logik des Likes* (wie Anm. 3), S. 36.

⁴⁰ Ebd., S. 172.

⁴¹ Dies gilt, sofern es sich um einen Repost von einem/r anderen Nutzer*in handelt. Verwaltet jemand beispielsweise parallel mehrere Accounts, so ist es seit Anfang 2019 möglich, einen Beitrag sehr simpel in den verschiedenen Accounts zu reposten.

⁴² Würde man bei Instagram nach etwas Vergleichbarem suchen – neben der „Regram“-Funktion – so ist wohl in erster Linie das Feature in der ephemeren Story-Funktion zu nennen (sofern diese nicht archiviert wird). Bei diesem stellen (meist einflussreiche) Nutzer*innen andere

Flexibilität“ in der semantischen Bedeutung von Likes – d.h. dass ein Like aus ganz unterschiedlichen Gründen vergeben wird (Wertschätzung, Bookmark, Ironie etc.) – auf Instagram längst nicht so eine entscheidende Rolle wie bei Twitter zu Zeiten, als der Twitter-Like noch „Fav“ hieß und ein Stern-Symbol war.⁴³ Insofern scheint es mir zielführender, das Phänomen der gekauften Likes und Follower mit weiteren Interpretationslinien aus der Gabe-Rezeption zu koppeln und ganz konkret an die oben geschilderten Beobachtungen aus dem Feld rückzubinden. Auch und insbesondere um dem Aspekt der algorithmisierten Feeds gerecht zu werden. Hierzu ist es aus drei Gründen von Vorteil, auf die eingangs genannte Grundkonstituente des Geldes zu sprechen zu kommen: Erstens, weil Mauss' Gabe-Essay als „inversive Ethnographie“⁴⁴ gelten kann, die in dieser Lesart aus der Konfrontation mit dem Anderen in Form von frühen Gesellschaften eine kritische Gegenwartsdiagnose liefert.

Insofern ist Mauss, wie Quadflieg zum Verhältnis von Gabe und Geld anmerkt, zumindest von einer „unterschwellig“ Verbindung zwischen der Gabepaxis und dem modernen Warentausch ausgegangen und verwendet auch explizit den Begriff des „Geldes“ in Bezug auf bestimmte Gabepraktiken.⁴⁵ Bezogen auf Influencer*innen ist Geld, zweitens, oft der zentrale Antrieb hinter den Like- und Follower-Zukäufen, was auf die dahinterliegende „primordiale Medienökonomie“ verweist, in der somit via sozialer Medien ganz real Geld zu verdienen ist.⁴⁶ Und drittens, ganz entscheidend: Schließlich erinnern die Plattform-Einheiten der Likes und Follower selbst unweigerlich an Geld und verweisen damit zumindest z.T. auf ganz ähnliche Probleme, die mit Bezug auf die oben gemachten Feldbeobachtun-

Nutzer*innen vor und zwar i.d.R. nicht anhand eines Bildes, sondern meist ist der komplette Account bzw. der Feed mit den entsprechenden Metriken zu sehen, welcher dann nach 24h wieder verschwindet. Insofern spielen also zwar auch hier die „besonderen“ oder prestige-trächtigen Accounts eine Rolle, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass diese Form der Anerkennung nach spätestens 24h wieder weg ist und sich bis dahin idealerweise in der dadurch gesteigerten Follower-Zahl zeigt. Gerade deshalb kann der beziehungsstiftende Aspekt dieser Praktik aber durchaus in Frage gestellt werden, denn es handelt sich in erster Linie um eine kurzfristige und zielgerichtete, ja werbeähnliche und damit ökonomische Maßnahme.

⁴³ Das Konzept der „interpretativen Flexibilität“ geht auf die sozialkonstruktivistische Technikforschung zurück und wurde in erster Linie bekannt durch eine Studie von Trevor Pinch und Wiebe E. Bijker, in der die beiden dieses Konzept am Beispiel der Fahrradentwicklung nutzbar machen; vgl. Trevor Pinch/Wiebe E. Bijker, „*The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other*“. In: *Social Studies of Science* 14/3, 1984, 399-441; Zur Geschichte innerhalb der sozialkonstruktivistischen Technikforschung vgl. Uli Meyer/Ingo Schulz-Schaeffer, *Drei Formen interpretativer Flexibilität*. TUTS – Working Papers, 1-2005, TU Berlin (=https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-11815; Abruf am 06.10.2023). Für die sozialen Medien und hier insbesondere die Twitter-Forschung hat José van Dijck das Konzept zuerst adaptiert; vgl. José van Dijck, „Tracing Twitter: the rise of a microblogging platform“. In: *International Journal of Media and Cultural Politics* 7/3, 2011, 333-348.

⁴⁴ Iris Därmann, *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*. München 2005, S. 14.

⁴⁵ Quadflieg, *Vom Geist der Sache* (wie Anm. 4), S. 235 f.

⁴⁶ Jens Schröter, „Das Geld und die Medientheorie“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10/1, 2018, 59-72, hier S. 67.

gen auch viel über die Struktur von sozialen Medien in Zeiten einer zunehmenden Algorithmisierung sowie der damit verwobenen Plattform-Politiken verraten.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, noch einmal kurz zur Geschichte des Likes zurückzukehren. Im Zuge der Entwicklung des Buttons bei Facebook, die sich von den anfänglichen Planungen im Juli 2007 bis zur flächendeckenden (d.h. globalen) Implementierung im Februar 2009 erstreckt, kommt es in der Endphase vor dem finalen Rollout auch zu Experimenten mit einer virtuellen Währung („Zeldas“).⁴⁷ Wie Tom Whitnah, technischer Manager von 2007-2017 bei Facebook, in einem Statement schreibt, hat man für den Like Button in der zweiten Jahreshälfte 2008 ein neues „Universal Feedback Interface“ (UFI) designt, das den Nutzer*innen direkte, in vermeintlicher Echtzeit erfolgende Reaktionen auf die geposteten Inhalte ermöglicht und weitgehend dem entspricht, was heute der Feed bzw. dessen Interface in Form einer nie endenden Liste ist.⁴⁸ Hat man dieses UFI zunächst im damals noch vorhandenen Mini-Feed⁴⁹ erprobt, wurde es zur Vorbereitung des Like-Rollouts – laut Whitnah – innerhalb einer Woche in sämtlichen Bereichen der grafischen Benutzeroberfläche implementiert (noch ohne den Like Button).⁵⁰

Interessant ist, dass der in der Endphase der Like-Entwicklung maßgeblich beteiligte Designer Soleio Cuervo dieses neue UFI erstmals im Zuge einer internen Präsentation zu den besagten „Zeldas“ vorstellte. Diese Zeldas – benannt wohl nach dem gleichnamigen populären Videospiele von Nintendo – stellten innerhalb der Plattform eine Form der Währung dar, die Nutzer*innen gegen einen realen Geld-Betrag erwerben und als eine Art „Super-Like“ für Postings vergeben konnten. Hierbei oblag es den Nutzer*innen – je nach vorhandenen Zeldas auf dem Konto – einen selbstgewählten Betrag an solchen Zeldas festzulegen, den sie für ein Posting vergeben konnten (siehe Abb. 2). Diese Währung erfuhr in ebenjener Endphase der Like Button-Entwicklung zwar einen Test-Rollout, ist allerdings nie flächendeckend implementiert worden.

⁴⁷ Bosworth, *What's the history of the Awesome Button?* (wie Anm. 21).

⁴⁸ Tom Whitnah, *What does Facebook refer to as „UFI“ and what is the acronym for? Is this the like/comment section or the photo details? Is this term used internally?* 17. April 2013 (=https://www.quora.com/What-does-Facebook-refer-to-as-UFI-and-what-is-the-acronym-for-is-this-the-like-comment-section-or-the-photo-details-Is-this-term-used-internally/answer/Tom-Whitnah; Abruf am 06.10.2023).

⁴⁹ Beim Mini Feed handelte es sich gewissermaßen um einen Feed im Profil über der „Pinnwand“. Mittels diesem wurden die Handlungen von Nutzer*innen, wie etwa neue bestätigte Freundschaften, neuer Beziehungsstatus etc., den anderen Usern quasi in Echtzeit angezeigt. Facebook führte dieses Feature im September 2006 noch vor der weltweiten Öffnung ein und 2008 schließlich mit dem News Feed zusammen. Die Nutzerhandlungen waren für die Community fortan nur noch im News Feed sichtbar.

⁵⁰ Whitnah, *What does Facebook refer to as „UFI“?* (wie Anm. 48).

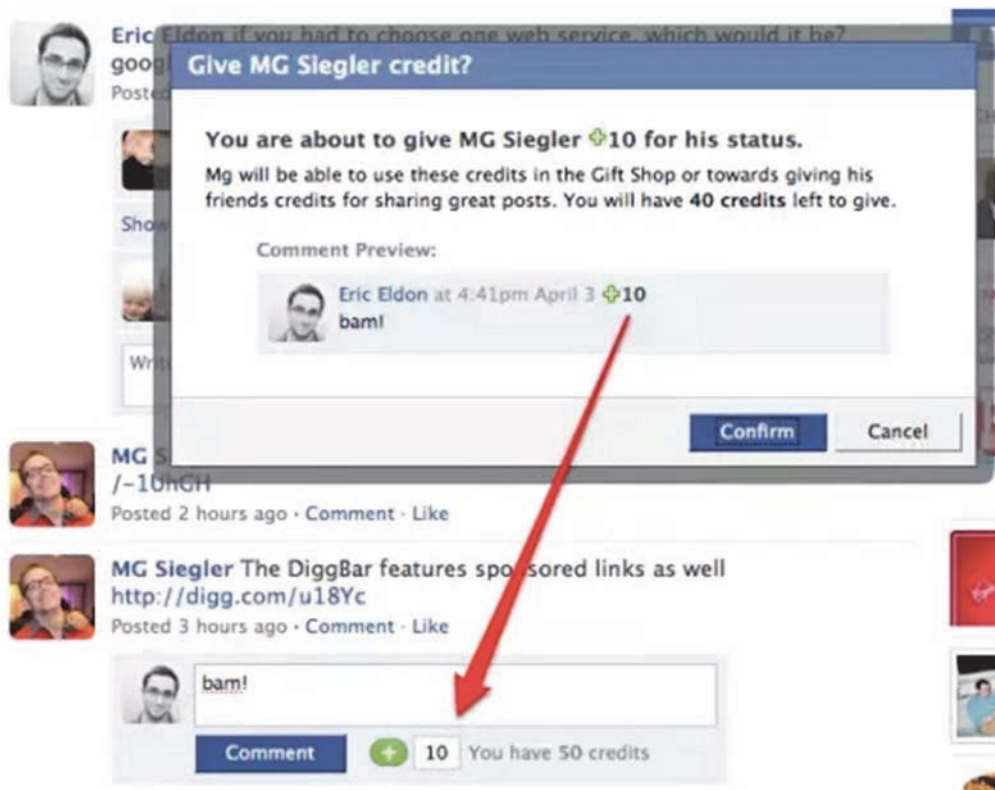


Abb. 2: Facebooks Project Zelda

Nichtsdestotrotz scheint das Projekt dem Wortlaut Whitnachs zufolge viel weiter in die Geschichte Facebooks zurückzureichen, denn er bezeichnet „Zelda“ als „the codename for a long forgotten project“.⁵¹ Zieht man das von Facebook autorisierte Buch von Kirkpatrick heran, so kann man nachlesen, dass Zuckerberg dem Autor in einem abendlichen Gespräch vom Potlatch erzählt, also exakt der von Mauss in seinem Gabe-Essay beschriebenen Extremform einer kämpferischen Tauschpraxis.⁵² Diese Praxis, die Mauss selbst als „monströse Ausgeburt des Geschenksystems“⁵³ bezeichnet, macht im Kontext von archaischen Gesellschaften auch vor ruinöser Verausgabung oder Tötungen nicht halt und stiftet auf diese Weise eine Austauschbeziehung, die durch das rivalisierende Moment noch befeuert wird.⁵⁴ Und auch Kirkpatrick schreibt in seinem Buch Zuckerberg

⁵¹ Ebd.

⁵² Der Potlatch ist ein System ostentativer Geschenkverteilung im Rahmen dessen Geschenke an Gäste gemacht werden, die stets zu einer anderen Gruppe gehören als die Gastgeber. Diese Geschenke werden als Entgelt für eine Leistung der Gäste aufgefasst, die neben einem materiellen Aspekt vor allem eine rechtliche Funktion erfüllt: Sie besteht darin, die Übertragung von Titeln, Namen oder auch Privilegien innerhalb der Gruppe der Gastgeber zu bezeugen und symbolisch zu vermitteln. Diese Funktion ist von entscheidender Bedeutung für die Reproduktion der Gruppe als solcher und damit für Sozialität. Vgl. Klaus Hamberger: „Potlatch und Verwandtschaft“. In: Peter Berz/Marianne Kubaczek/Eva Laquière-Waniek/David Unterholzner (Hgg.), *Spielregeln. 25 Aufstellungen*. Zürich/Berlin 2012, S. 141-150.

⁵³ Mauss, *Die Gabe* (wie Anm. 34), S. 101.

⁵⁴ Quadflieg, *Vom Geist der Sache* (wie Anm. 4), S. 217.

zitierend: „Den höchsten Status erreicht derjenige, der die meisten Dinge verschenkt“.⁵⁵ Exakt diese Schenkungen, die von den Nutzer*innen ja selbst in ihrer Größenordnung hätten festgelegt werden können, wären mit der Währung der Zeldas bei Facebook möglich gewesen und dürften die zentrale Triebfeder hinter diesem Experiment gewesen sein. Denn Zuckerberg schwebte eine auf vollständiger Transparenz basierende Schenkökonomie vor, in der jeder die Beiträge aller anderen sehen kann.⁵⁶ Insofern verwundert es nicht, dass das Projekt im Zuge der Entwicklung des Like Buttons intern erneut zur Diskussion stand, schließlich sollte der Feed auf User-Ebene als ordnungstiftendes System eben das ermöglichen: dass jede*r Nutzer*in alle relevanten Beiträge zu sehen bekommt. In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, warum es Facebook vorzog, die Währung der Zeldas als Super-Likes nie über kleine Testläufe hinaus zu implementieren. Nicht auszublenden in diesem Zusammenhang ist die primordial ökonomische Ebene, v.a. in Anbetracht der Aussagen Zuckerbergs, wonach dieses System für ihn auch eine Alternative zur existierenden Marktwirtschaft darstelle, was nicht zufällig an frühe Netzutopien der 1990er Jahre erinnert. Denn Zuckerberg erblickt in seinem Like-Feed-System nicht weniger als die Möglichkeit, im Plattformkontext zu simulieren, was ihm zufolge auch auf primordial ökonomischer Ebene möglich wäre: eine alternative Form des Wirtschaftens. Er äußert sich hierzu wie folgt:

Wenn es mehr Offenheit gibt und jeder sehr schnell seine Meinung äußern kann, werden immer größere Teile der Wirtschaft anfangen, wie eine Schenkökonomie zu funktionieren. So entsteht für Unternehmen und Organisationen die Verpflichtung, sich besser zu verhalten und vertrauenswürdiger zu werden. Das verändert die Art und Weise wie Regierungen funktionieren. Eine transparentere Welt schafft eine besser regierte und eine gerechtere Welt.⁵⁷

Sieht man von dem naiv-utopischen, aber für das Silicon Valley nicht untypischen Fortschrittsglauben hinsichtlich der positiven Wirkmächtigkeit der eigenen Technologien und den damit verbundenen Problemen einmal ab, lässt sich über das niemals implementierte Zelda-Projekt für den vorliegenden Kontext aber auch der Konnex von Likes und Geld verdeutlichen. Hierzu bedarf es eines weiteren kurzen Rückgriffs auf Mauss bzgl. des Verhältnisses von Gabe und Geld. Hinsichtlich von archaischen Gesellschaften verwendet etwa Malinowski, auf den sich Mauss in seinem Gabe-Essay bezieht, den Geldbegriff in erster Linie als Wertmaßstab zur Bestimmung des Werts.⁵⁸ In seinem *Handbuch der Ethnographie* von 1947 schreibt Mauss: „Wo es keinen Wertbegriff gibt, ist auch kein wirtschaftliches

⁵⁵ Kirkpatrick, *Der Facebook-Effekt* (wie Anm. 36), S. 315.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 315 f.

⁵⁸ Marcel Mauss, „Grundlegende Anmerkung zum Gebrauch des Geldbegriffs“. In: Hans Peter Hahn/Mario Schmidt/Emanuel Seitz (Hgg.), *Marcel Mauss. Schriften zum Geld*. Berlin 2015, S. 48-50, hier S. 48.

Phänomen.⁵⁹ Und einen ebensolchen allgemeinen Wertbegriff setzt nach Mauss – und hier setzt er sich von Malinowski ab – auch der Potlatch als Extremform von Gabe-Praktiken voraus, denn ohne wie eine auch immer geartete vage „Preisvorstellung“ würde auch das Potlatch-System zusammenbrechen, weil eine diesem inhärente Überbietungsstruktur von den beteiligten Parteien gar nicht als solche wahrgenommen werden könnte.⁶⁰ Damit stellt ein solcher Wertbegriff, wie auch Quadflieg anmerkt, schlicht eine logische Voraussetzung dafür dar, dass überhaupt ein Austausch möglich ist, ob nun in Form von Gaben oder Gebrauchsgütern.⁶¹ Ebendiese Verbindung bzw. Vermischung von der totalen sozialen Tatsache der Gabe und der Werteinheit des Geldes, kurzum die Vermischung von sozialer und ökonomischer Logik, muss nun aber auch Zuckerberg voraussetzen, wenn er im Plattformkontext und seinem Like-Feed-System das zu simulieren gedankt, was ihm auch auf primordial ökonomischer Ebene möglich erscheint. Dass dieser Transfer jedoch nicht so ohne weiteres gelingt bzw. eine ganze Reihe von Problemen nicht nur hinsichtlich der Skalierung (die hier nicht weiter Thema sein kann), sondern auch und gerade bzgl. der Algorithmisierung aufwirft (hinter der u.a. wieder Monetarisierung in der primordialen Ökonomie steht), soll im Folgenden deutlich gemacht werden.

Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom *Like als Gabe* zu sprechen

Zunächst ist jedoch zu betonen, dass zwischen Geld und Likes trotz dieses Konnexes natürlich auch entscheidende Unterschiede bestehen. Neben dem banalen Aspekt der nicht zu vergleichenden „realweltlichen“ Auswirkungen beim unmittelbaren Verlust von beiden Währungsformen – es macht schließlich einen gewaltigen Unterschied, ob mir über Nacht zweitausend Euro abhanden kommen oder zweitausend Follower, obgleich dies vielleicht ein*e besonders reichweitenstarke*r Influencer*in anders sehen würde – wird ein entscheidender Unterschied durch das Reputations-Prinzip des PageRanks gesetzt. Denn im Gegensatz zu Geld, wo es für den Wert egal ist, von wem es kommt, spielt beim Like der Geber bzw. dessen Status für den Wert eine entscheidende Rolle.

Ein Prinzip, das trotz aller betonten Vermischung von sozialen und ökonomischen Logiken auch für den Zeldapotlatch gegolten hätte. Durch die Inkorporation dieses Prinzips in das System der algorithmisierten Feeds von Plattformen wird dieser Unterschied zwischen Geld und Likes nun aber gleichermaßen wieder aufgeweicht. Nicht zuletzt deshalb spielt der Status der Likes bzw. der Like-Geber auch in den oben dargelegten Feld-Beispielen nur noch eine untergeordnete Rolle.

Doch gehen wir nochmal einen Schritt zurück. Ähnlich wie der Staat dem Geld, dient die Plattform den Likes als Institution. Wie der Staat für die Stabilisierung der Werteinheit Geld verantwortlich ist, ist auch die Plattform für die Stabilisierung und Glaubwürdigkeit von Likes zuständig. Genau dieser Aspekt ist es dann,

⁵⁹ Marcel Mauss, *Handbuch der Ethnologie*. München 2013 [1947], S. 176.

⁶⁰ Quadflieg, *Vom Geist der Sache* (wie Anm. 4), S. 245.

⁶¹ Ebd.

der die totale soziale Tatsache im Sinne von Mauss genau genommen aber bereits unterminiert, da die Nutzer*innen mit der Zustimmung zu den AGBs und der Eröffnung eines Accounts gewissermaßen einen Vertrag mit der Plattform schließen. D.h. der öffentliche Status der Nutzer*innen ist sowohl abhängig von den Account-Einstellungen und den Plattform-Richtlinien, die gewissermaßen (und heute mitsamt ihren algorithmisierten Feeds) erst die Basis sämtlicher Online-Interaktionen darstellen. Das heißt auch, dass Prinzipien der Reziprozität im Sinne einer sozialen Logik auf der Plattform zwangsläufig von einer ökonomischen Logik flankiert werden, wie man ganz konkret auch an diversen User-Praktiken erkennen kann. So ist eine der gängigsten Praktiken auf Instagram etwa das „*Ich folge dir, folge du doch mir*“- bzw. „*Ich like deinen Post, like du doch meinen Post*“-Prinzip, das aber in erster Linie weniger durch die Reziprozität und den „sanften Zwang“ zur Erwidern charakterisiert ist, als vielmehr durch den Appell nach Sichtbarkeit.⁶² Versinnbildlicht wird dies in den Hashtags #follow4follow und #like4like. Vorerst ungeachtet der oben herausgestellten Automatisierungsproblematik dieser Praktiken durch Bots und anknüpfend an die thematisierte Verbindung von Gabe und Geld, könnte man nun auch das, was Georg Simmel über das Geld schreibt, auf den Like beziehen. Simmel äußert sich in seiner *Philosophie des Geldes* von 1900 wie folgt:

In dem [sic] der Grundzug aller erkennbaren Existenz, das Aufeinander-Angewiesensein und die Wechselwirkung alles Daseienden den ökonomischen Wert aufnimmt und seiner Materie dieses Lebensprinzip erteilt, wird nun erst das innere Wesen des *Geldes* verständlich.⁶³

Bezogen auf Plattformen heißt dies zum einen, dass die standardisierten Plattform-Einheiten als Währungen durch das Reziprozitätsprinzip zwar erst so etwas wie Sozialität ermöglichen. Zum anderen aber auch, dass sich die Gabe und das ihr zugrunde liegende Prinzip der Reziprozität sich unter Plattformbedingungen den ökonomischen Wert gewissermaßen immer schon einverleibt hat und die Beziehungen oder das „Dazwischen“ so zwangsläufig auch einer ökonomischen Logik verpflichtet sind.

Allerdings sind umgekehrt diese über die Plattform ausgehandelten Sozialitäten auch die Geschäftsgrundlage der Plattformen, weshalb sich soziale und ökonomische Logiken im Plattformkontext für beide Seiten – Betreiber*innen und Nutzer*innen – bedingen.⁶⁴ Insofern ist es für die Plattformen essentiell, immer

⁶² Auch in der Gabe-Interpretation von Claude Lévi-Strauss ist der Appell ein entscheidendes Moment, insofern jedem sozialen Kontakt ein Appell vorausgeht, der die Hoffnung auf Antwort birgt. Allerdings ist dieser Appell in der Interpretation von Lévi-Strauss in erster Linie ein Mittel zur Reduktion von gegenseitiger Unsicherheit in der persönlichen Begegnung. Diese Unsicherheit scheint sich aufseiten der Nutzer*innen hier im algorithmisch Imaginären zu kanalisieren. Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt a.M. 1981, S. 117.

⁶³ Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a.M. 1989 [1900], S. 121 (Hervorhebung im Original).

⁶⁴ Vgl. Dave Elder-Vass, *Profit und Gabe in der digitalen Ökonomie*. Hamburg 2018.

beide Logiken zu bespielen. Wenn jedoch, wie im vorliegenden Fall, Instagram mittels eines algorithmisierten Reputationssystems wie dem (Explore-)Feed einen zunehmenden Kampf um Sichtbarkeit unter den Nutzer*innen forciert, so kann man auf dieser Ebene von einer tendenziellen Aushöhlung der sozialen Logiken der Gabe zugunsten einer (aufmerksamkeits-)ökonomisch motivierten Zirkulation von (vermeintlichen) Gaben in Form von Likes sprechen. Diese Aushöhlung der sozialen Logiken der Gabe korrespondiert gewissermaßen mit der semantischen Schließung in der interpretativen Flexibilität, worauf noch genauer einzugehen sein wird. Die „Gaben“ sind also, genau genommen, obgleich man sie an der Oberfläche hin und wieder als solche interpretieren kann, immer schon (ökonomisch) vergiftete Geschenke.⁶⁵ Auf Ebene der Plattform ist es kurzfristig nämlich zunächst einmal egal, ob es sich hierbei um verifizierte Accounts handelt, die an Anschlusskommunikationen teilnehmen, solange nur irgendwie Traffic erzeugt wird. Nichtsdestotrotz ist die (vermeintliche) Gabe in Form des Likes im Plattformkontext das, was den ökonomischen Kreislauf in Gang setzt oder der – mit Derrida gesprochen – „erste Bewegung des Kreises“.⁶⁶ Hierfür stehen dann auch die bereits erwähnten Hashtags des #like4like oder #follow4follow, welche die Intention hinter der Gabe im Sinne eines Tauschhandels bzgl. der aufmerksamkeitsökonomischen Zirkulation auch sofort zu erkennen geben.⁶⁷ Hierdurch begründet sich dann deren Appell nach Sichtbarkeit im Plattformkontext, womit sich die Gabe im Sinne Derridas aber gleichsam annulliert, da diese in ihrer Intention klar erkennbar ist.⁶⁸ Wie die beiden obigen Feldbeispiele verdeutlichen, ist mit dieser Verschiebung eine Eigendynamik in Gang gesetzt, die den Like als Plattform-Einheit bzw. Symbol entwertet und damit im Extremfall auch den Restüberschuss an interpretativer Flexibilität gleichsam mitannulliert, in jedem Fall aber einschränkt.

Denn sowohl die real hinter einem Like stehende Person bzw. dessen Prestige wie auch die damit assoziierte Form der Anerkennung bzw. Wertschätzung (als soziale Logik), die eben beim Herz-Symbol durch die affektiv-emotionale Konno-

⁶⁵ Auf diesen berechtigten Einwand, woran Gaben unter digitalen Bedingungen denn eigentlich als solche identifiziert werden können, hat Thomas Widlok hingewiesen, vgl. Thomas Widlok, *Anthropology and the Economy of Sharing*. London/New York 2017, S. 1 ff.

⁶⁶ Derrida, *Falschgeld* (wie Anm. 6), S. 46.

⁶⁷ Ein Prinzip, das sich auch von professionellen Dienstleistern angeeignet und in Form von Mitgliedschaften in Telegram-Gruppen angeboten wird. Mit einer Mitgliedschaft in solchen erhält man z.B. innerhalb von 24h Klicks, Likes und Views, wenn man im Gegenzug allen anderen Gruppenteilnehmer*innen in diesen 24h ebenfalls Likes zukommen lässt. Dies geschieht dann meist automatisiert durch Browser-Plug Ins. Gegen einen Preis von ca. 75€ lassen sich solche Likes und Views allerdings beständig und ohne das Reziprozitäts-Prinzip vornehmen, was den großen Vorteil hat, dass man nun auch von unterwegs und quasi ganz spontan solche Zukäufe tätigen kann. Dies verdeutlicht, dass auch innerhalb der Ebene des Zukaufs eine ganz konkrete Bewegung von einer (vorgeblich) sozialen Logik der Reziprozität hin zu einer rein auf ökonomischen Prinzipien basierenden Logik auszumachen ist. Vgl. hierzu ein Gespräch mit dem Hacker „Wizard of the Botz“ im t3n-Podcast: Stephan Dörner, *Wie das Bot-Business bei Instagram funktioniert – ein Hacker berichtet*. t3n-Podcast, 06. Oktober 2019 (=https://t3n.de/news/bot-business-instagram-hacker-1198726/; Abruf am 06.10.2023).

⁶⁸ Einen ganz ähnlichen Standpunkt vertritt im Übrigen auch Bourdieu. Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Rede und Antwort*, Frankfurt a.M. 1992, S. 37; vgl. für einen Überblick auch Iris Därmann: *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 101-133.

tation tendenziell stärker gegeben ist als beispielsweise beim Daumen-Hoch-Symbol, spielen praktisch keine Rolle mehr und gehen einher mit einem zunehmenden Vertrauensverlust bei den Followern. Zum einen wird damit die soziale Logik der Gabe – zumindest wenn man Derrida heranzieht – endgültig unmöglich, denn sie ist nun ganz klar als solche in ihrer ökonomischen Intention erkennbar und im Extremfall darauf reduziert, weshalb man auch von „Falschgeld“ sprechen kann.⁶⁹ Und zum anderen wird durch das damit einhergehende algorithmisch Imaginäre auf Seiten der Nutzer*innen gewissermaßen auch das Reputations-Prinzip des Feeds selbst nivelliert, indem die Funktionsweise des Algorithmus entsprechend imaginiert wird und der Anzahl der Follower und den Interaktionsraten in Form von Likes und Kommentaren mehr Wichtigkeit zugesprochen wird. D.h. man geht nicht nur ganz klar strategisch und damit intentional vor, sondern in Bezug auf die Follower geht hier Quantität klar vor Qualität bzw. Reputation. In ganz ähnlicher Weise, wie sich die Gabe im Sinne Derridas also selbst nivelliert – so könnte man sagen –, nivelliert sich damit auch das Prinzip der Reputation im Feed von Plattformen selbst, weshalb es im algorithmisch Imaginären der Akteure auch zunehmend egal ist, wer oder was ein Like vergibt – wie insbesondere der Rückgriff auf automatisierte Tools beim Like-Kauf verdeutlicht.⁷⁰ Das zeigt auch: Den Nutzer*innen ist es in den vorliegenden Fällen, zumindest für einen bestimmten Zeitraum, egal, von wem die Likes und Kommentare kommen, solange deren Quantität stimmt. Zudem ist es sowohl relativ aufwendig als auch nicht immer ganz einfach zu erkennen, ob man es mit realen Personen oder automatisierten Bots hinter jedem Like zu tun hat, was insbesondere für höherwertige Bots gilt, die nicht nur reale Profilbilder besitzen, sondern darüber hinaus u.U. sogar eine Charakterzeichnung erfahren.⁷¹ Hierdurch wird der Bogen zurück zum Geld geschlagen, denn durch diesen Umstand wird ein Problem adressiert, das in verblüffender Weise an den in der postmodernen Theoriebildung immer wieder diskutierten Referenzverlust des Geldes in Bezug auf Derivate, Kreditausfall etc., sprich einen realen Gegenwert, erinnert.⁷²

Baudrillard spitzt dies bekanntermaßen zu und spricht in diesem Zusammenhang gar vom „selbstständigen Simulakrum“, das durch diese Abkoppelung von der Referenz nicht mehr nur ein Mittel zur Zirkulation ist, sondern die Zirkulation selbst.⁷³ Man muss Baudrillard nicht in allen Belangen folgen, aber ein gewisser Like-Fetisch ist gerade durch das algorithmisch Imaginäre des automatisierten

⁶⁹ Derrida, *Falschgeld* (wie Anm. 6), S. 16 f.

⁷⁰ Gleichwohl es unter den Bots wiederum unterschiedliche „Güteklassen“ gibt, die in Hacker-Kreisen in die Kategorien „AAA Bots“, „B-Bots“ und „C-Bots“ eingeordnet werden. Beim günstigen massenhaften Zukauf von Likes kommen in erster Linie die C-Bots zum Einsatz, die Namen wie z.B. „Sandy2653“ tragen, kein Profilbild besitzen und von der Plattform relativ schnell als Bots identifiziert werden. Sie sollen für kurzfristig steigende Engagement-Raten sorgen und so echte Follower anlocken. Für qualitativ hochwertigere Bots sind entsprechend größere Geldbeträge aufzuwenden. Vgl. hierzu ebenfalls das Gespräch mit dem Hacker „Wizard of the Botz“ im t3n-Podcast (wie Anm. 67).

⁷¹ Ebd.

⁷² Jochen Hörisch, „Geld. Spezifika und wichtige Stationen der historischen Entwicklung“. In: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart 2014, S. 239-244, hier S. 243.

⁷³ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin 2011 [1976], S. 49.

Feeds bei Instagram nicht zu leugnen. Infolge dieser Inflation des Likes, der im Zuge dessen quasi die Zirkulation selbst ist, gerät aber auch das gesamte System und damit letztlich die Plattform in eine Krise, die in frappierender Weise der Spekulationsblasenbildung beim Geld ähnelt. Denn auch hier explodieren oder brechen Börsenkurse ein, weil die Akteure im Unwissen darüber sind, welchen „realen“ Wert denn nun ein bestimmter Geldwert hat.⁷⁴ Bezeichnenderweise ist dann in diesem Zusammenhang auch oft von einer „Influencer-Blase“ die Rede, was zur Entwicklung von Tools, wie dem seit Anfang 2018 verfügbaren *HypeAuditor*, geführt hat, die durch einfache Handhabung nun auch für sämtliche Follower relativ einfach einsetzbar sind und damit nicht nur Unternehmen im Bereich Influencer-Marketing dienlich sind. Der Einsatz solcher Tools markiert aber auch ebenjenen Vertrauensverlust der Nutzer*innen in die Währung der Likes, wie am zweiten Beispiel der Mode-Bloggerin N2 zu sehen ist. Obwohl die Plattformen also auf die u.a. via Likes erzeugten Zirkulationen angewiesen sind bzw. davon monetär profitieren, ist es für Instagram unabdingbar, gegen diese Inflation der Plattform-Einheiten, zumindest temporär, vorzugehen, da ähnlich wie beim Geld nur die Glaubwürdigkeit die Stabilität der Währung und damit letztlich der Plattform garantiert.⁷⁵ Demnach ist dies für die Plattform nicht nur eine Gratwanderung. Vielmehr gehört dies seit den algorithmisierten Feeds strukturell zu den inneren Widersprüchen der Plattform, auf der einen Seite – egal wie – möglichst viel (kurzfristiges) Engagement zu produzieren und auf der anderen Seite die Glaubwürdigkeit der Plattform-Einheiten nicht aufs Spiel zu setzen. Genau deshalb geht Instagram auch immer wieder öffentlichkeitswirksam gegen solch automatisierte Bot-Accounts vor. Die Mode-Bloggerin N2 muss sich nicht zuletzt durch solche öffentlichen Löschkampagnen gegenüber ihren Followern rechtfertigen, denn diese setzen ihr nun via *HypeAuditor*-Statistiken quasi die Pistole auf die Brust, worin sie sich wiederum in widersprüchliche Aussagen verstrickt, kurzum um ihre Glaubwürdigkeit kämpft. Diese war bei dieser Influencerin, sofern man es genau nimmt und die Statistiken heranzieht, zwar von Anfang an nicht gegeben, denn hier wurden gezielte Follower-Käufe getätigt, um mit den dadurch ausgelösten kurzfristigen Engagements echte Follower zu erreichen. Jedoch ist Instagram sowohl mittels dem regelmäßigen Löschen von Bots als auch diversen Einschränkungen hinsichtlich der API geradezu gezwungen, gegen dieses Problem der gekauften Likes und Follower immer mal wieder vorzugehen, will man nicht über kurz oder lang ein Abwandern vieler Nutzer*innen zu anderen Plattformen riskieren.⁷⁶

⁷⁴ Axel T. Paul, *Theorie des Geldes zur Einführung*. Hamburg 2017, S. 138.

⁷⁵ Jochen Hörisch, *Man muss dran glauben. Die Theologie der Märkte*. München 2013, insbes. S. 70 f.

⁷⁶ In dieser Hinsicht ist auch der Erfolg der chinesischen Social-Media-App TikTok interessant, wo Metriken wie Likes und Follower durch eine quasi immersive Funktionsweise des Feeds – die Nutzer*innen befinden sich mit dem Öffnen der App direkt im Feed – keinen so großen Stellenwert einzunehmen scheinen wie beispielsweise bei Instagram. Das algorithmisch imaginierte Beobachten des Feeds tritt hier zugunsten eines „Erlebens“ des Feeds in den Hintergrund. Vgl. Schulz/Matzner, „Feed the Interface“ (wie Anm. 27).

Eben deshalb ist es aus der Perspektive der Plattform auch leicht nachvollziehbar, dass nunmehr etwa die Funktion, sich die Anzahl der erhaltenen Likes nicht mehr anzeigen zu lassen, implementiert wurde. Gleichwohl diese allerdings nach wie vor nicht zur Standardeinstellung gehört und umständlich über die Privatsphäre-Einstellungen aufgerufen werden muss.⁷⁷ Dies korrespondiert mit einem von den Plattformen selbst postulierten „Neutralitäts-Narrativ“, sich gezielt als moralisch überlegene Instanz zu gebärden.⁷⁸ So zielt etwa Instagram beim Löschen von Bot-Accounts – sofern die Nutzer*innen eine Benachrichtigung erhalten – etwa ganz konkret auf den Aspekt des Authentischen ab. In dieser Nachricht an die Nutzer*innen heißt es dann: *Wir entfernen nicht authentische „Gefällt mir“-Angaben und Abonnenten [...] um unsere Community vor nicht authentischen Aktivitäten zu schützen.*

Flankiert wird dieses Beharren auf Authentizität häufig mit der Rede von einem „organischen Wachstum“, mit dem selbst die entsprechenden Drittanbieter-Apps mittlerweile für die Qualität ihrer Bots werben.⁷⁹ Damit etabliert Instagram ein Narrativ, das auf der Dichotomie Authentizität vs. Spam bzw. organisch vs. künstlich basiert, womit nicht nur das eigene Geschäftsinteresse verschleiert, sondern vielmehr die eigene kuratorische Rolle im Sinne des „Neutralitäts-Narrativs“ reproduziert wird. Petre et al. bezeichnen dieses Verhalten treffend als „Platform Paternalism“ und stellen ganz ähnliche Strategien auch bei Facebook und Google fest.⁸⁰ Gemäß diesem Narrativ sind also lediglich entsprechende Drittanbieter-Apps und v.a. die Nutzer*innen, die diese Apps für Like- und Follower-Zukäufe nutzen, für die Inflation des Likes (oder genereller: der Metriken) verantwortlich zu machen. Dass damit jedoch mitnichten mehr Vertrauen auf Seiten der Nutzer*innen entsteht, verdeutlichen die Reaktionen von Influencer*innen auf die in regelmäßigen Abständen angekündigten (und in Etappen auch umgesetzten) API-Restriktionen, die eben solche Drittanbieter-Apps funktionslos machen würden. So ist es wohl kein Zufall, dass die Mode-Bloggerin N2 Ende August 2018 – just nach einer weiteren Ankündigung von Instagram, dass bis Dezember 2018 für solche Tools zentrale API-Funktionen beschränkt werden⁸¹ – andere reichweitenstarke Blogger*innen zu einem Treffen nach Düsseldorf eingeladen hat und hierfür in einer ihrer Storys in den Tagen zuvor auch zwei Plätze verlost hat. Neben gutem Essen, Goodie-Bags für die Teilnehmer*innen und informellem Offline-Kennenlernen – die meisten kannten sich vorher Offline nicht – hatte dieses Treffen auch den Zweck, untereinander Synergieeffekte in Bezug auf die Follower zu schaffen, womit man die Abhängigkeit von solchen Tools

⁷⁷ Sarah Perez, *Facebook and Instagram will now allow users to hide 'Like' counts on posts*. 26. Mai 2021 (=https://techcrunch.com/2021/05/26/facebook-and-instagram-will-now-allow-users-to-hide-like-counts-on-posts; Abruf am 06.10.2023).

⁷⁸ Vgl. zum Neutralitäts-Narrativ von Plattformen Tarleton Gillespie, „The Politics of Platforms“. In: *New Media & Society* 12/3, 2010, S. 347-364.

⁷⁹ Vgl. hierzu etwa die Webseite der Drittanbieter-App „Instamber“. https://instamber.com/instagram-bot?i=2174847; Abruf am 06.10.2023.

⁸⁰ Caitlin Petre/Brooke Erin Duffy/Emily Hund: „Gaming the System': Platform Paternalism and the Politics of Algorithmic Visibility“. In: *Social Media & Society* 5/4, 2019, S. 1-12.

⁸¹ Vgl. Gummadi, *Instagram Graph API Launches* (wie Anm. 31).

verringern würde. Zudem gibt es von dieser Influencerin zwei mysteriöse Fanpages, von denen eine seit Juli 2018 existiert (erster sichtbarer Post vom 09.07.2018). Die andere hingegen existiert interessanterweise schon seit April 2017 (erster sichtbarer Post vom 09.04.2017). Zu einem Zeitpunkt also, wo N2 noch keine 1.000 Follower hatte.

Dies legt den Schluss nahe, dass N2 zumindest letztere selbst betreibt, was dazu passt, dass es ihr von Anfang an darum ging, so schnell wie nur irgendwie möglich viele Follower zu akquirieren. Insofern scheint auch der neue Fan-Account Teil dieser Strategie zu sein, eben viel Einfluss zu suggerieren, um so schnellstmöglich an „echte“ Follower zu kommen. Dass das Problem jedoch ein dem System der algorithmisierten Feeds inhärentes ist, was zu einem unter den Nutzer*innen forcierten Popularitätswettbewerb führt, wird schließlich vollends deutlich, wenn man diese Gemengelage vor dem Hintergrund der oben nachgezeichneten Stränge in der Geschichte des Like Buttons und insbesondere vor dem dieser Geschichte eingeschriebenen Verhältnis von sozialen und ökonomischen Logiken betrachtet. Das von Facebook nicht realisierte Projekt „Zelda“, das im Grunde den Nutzer*innen einen Überbietungswettbewerb im Sinne eines Potlatch ermöglichen sollte, wurde wohl im Zeitraum zwischen Dezember 2007 und November 2008 getestet. In Bosworths kleiner Chronologie rund um die Entwicklung des Like Buttons kann man nachlesen, dass just in diesem Zeitraum intern sowohl vom News Feed-Team als auch dem Anzeigen-Team kleinere Implementierungen getestet wurden, die jedoch nur den jeweiligen beteiligten Nutzer*innen angezeigt und nicht öffentlich für alle anderen sichtbar waren, was sich in Anbetracht der Funktionsweise des Feeds jedoch als ineffizient herausgestellt hat.⁸² Geht man nun einmal davon aus, dass eine dieser getesteten Implementierungen die Zeldas waren, was nicht nur auf der zeitlichen Ebene übereinstimmen würde, sondern wofür auch die personellen Überschneidungen der Teams sprechen, die sich um Like Button bzw. News Feed gekümmert haben, so ist eine Äußerung von Bosworth besonders interessant. In ebenjenem Absatz, der den Zeitraum zwischen Dezember 2007 und November 2008 adressiert, schreibt er nämlich: „The ads team implementation [...] helps demonstrate that clicks do not always correlate with a user supplied quality score [...].“ Im Grunde thematisiert Bosworth hier nichts anderes als eine Vagheit in der semantischen Bedeutung von vergebenen Clicks, wie sie eben Likes darstellen. D.h. Nutzer*innen klicken aus den unterschiedlichsten Gründen auf den Like Button (Wertschätzung, Bookmark, Ironie ...). Und diese Vagheit in der semantischen Bedeutung – die u.a. auch Paßmann in seiner Twitter-Ethnographie unter Rückgriff auf die interpretative Flexibilität betont – ist wie oben herausgestellt ganz entscheidend für das Herstellen von Sozialität auf der Plattform.⁸³ Stellt man sich nun kurz die Testläufe vor, die Facebook mit dem Zelda Projekt durchgeführt haben muss und im Rahmen derer man auf geteilte Inhalte via Super-Likes (also den Zeldas) reagieren hat können (siehe Abb. 2), so wird auch klar, dass das an das Potlatch-System erinnernde Konzept dieses Projekts mit seinen an Geld erinnernden Einheiten auch keinerlei Spielraum

⁸² Bosworth, *What's the History of the Awesome Button?* (wie Anm. 21).

⁸³ Paßmann, *Die soziale Logik des Likes* (wie Anm. 3), S. 151 ff.

mehr für ebendiese Vagheit, und damit eine soziale Logik, geboten hat – bzw. den parallel vorhandenen Like Button mit dem Daumen-Hoch-Symbol in seiner Vagheit (und damit sozialen Logik) torpediert hat, gleichwohl er im algorithmischen Backend sicherlich ein genaueres Nutzerprofil ermöglicht hätte.

Schließlich hätten die Nutzer*innen bei der Super-Like-Funktion für ein Posting einen ganz konkreten, selbst gewählten Betrag festlegen können und sich damit einer (wenn auch nicht zur Gänze) ökonomischen Überbietungslogik verschrieben, die, wie oben dargelegt, immer schon einen entsprechenden Wertbegriff voraussetzt. Diese beiden Funktionen, mit dem semantisch eher offen konnotierten Like Button (in Form des Daumen-Hoch-Symbols) und der eindeutig festlegbaren Währung der Zeldas, als Super-Likes, repräsentieren gewissermaßen in der Geschichte des Like Buttons das Aufeinandertreffen von sozialen und ökonomischen Logiken und zeigen, dass dieser Konflikt ein der Entwicklung inhärenter im Kontext des algorithmisierten Feeds ist. Wichtig zu betonen ist, dass diese Logiken keine trennscharfen Bereiche darstellen. In den sozialen Logiken sind immer schon ökonomische Logiken am Werk und umgekehrt. Der Potlatch als Extrembeispiel verdeutlicht dies, da mit diesem Überbietungswettbewerb nichtsdestotrotz auch Sozialität verhandelt wird, obgleich auf sehr aggressive Art und Weise. Allerdings lässt sich mit Bezug auf die Plattform-Einheiten festhalten: Je semantisch geschlossener eine Plattform-Einheit ist, desto höher ist auch der Anteil einer ökonomischen Logik darin. Dies verdeutlicht die Einführung des parallel zum Like Button entstandenen algorithmisierten Feeds auf anderen Plattformen bzw. damit einhergehende beobachtbare Veränderungen in der semantischen Schließung. Das Paradebeispiel in dieser Hinsicht lieferte Twitter 2016 im Zuge der Umstellung von einer chronologischen Timeline zu einer nach Popularität bzw. Wichtigkeit algorithmisch sortierten Timeline, der kurz darauf die Änderung des Twitter-Favs in den Herz-Like folgte, womit auch ebenjene semantische Schließung in der Bedeutung des Likes erfolgte, sehr zum Ärger großer Teile der Twitter-Community. Ironischerweise hat Twitter in einem Video, das die Umstellung auf den Herz-Like begleitete, dann genau diese interpretative Flexibilität hervorgehoben (siehe Abb. 3), was nicht zuletzt zeigt, dass solche Überlegungen eine zentrale Rolle bei den Plattformen spielen.

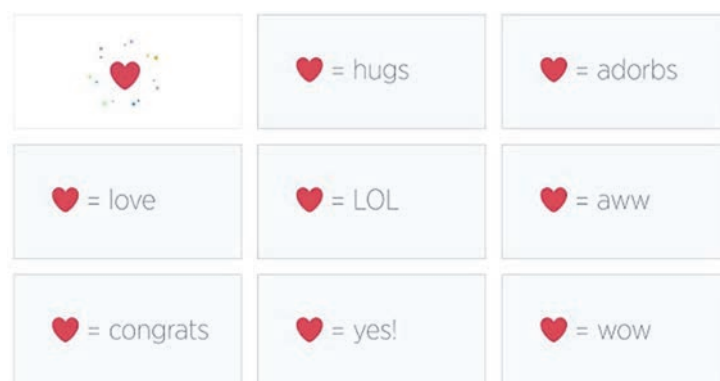


Abb. 3: Mögliche Bedeutungsebenen von Twitter-Herzchen

Facebook hat im Sinne dieser Schließung in der semantischen Bedeutung Anfang 2016 fünf Emoji-Reaktionen eingeführt, die den Standard-Like um fünf weitere emotionale Reaktionen erweitert (Love, Wow, Haha, Sad, Angry) und dabei bei der Reaktion „Love“ auch das Herz-Symbol eingeführt. Im Zuge der Corona-Pandemie gibt es seit April 2020 zudem einen Umarmen-Emoji (siehe Abb. 4).



Abb. 4: Facebook-Reaktionen seit April 2020

Bei Instagram ist seit jeher das Herz-Symbol für den Like der Standard, was wohl auf das mittlerweile nicht mehr existente Tumblr zurückgeht, die dieses Symbol gemeinhin als erstes verwendeten. Allerdings hat auch Instagram, zumindest in der Kommentarspalte, mittlerweile eine breite Palette an Kurz-Emojis im Programm, obgleich der Standard-Like direkt unter einem Bild nach wie vor aus dem Herz-Symbol besteht, das natürlich in seiner semantischen Bedeutung geschlossener ist als etwa der Facebook-Like in Form des Daumen-Hoch-Symbols oder der frühere Twitter-Fav mit dem Stern-Symbol. Kurzum: Was man hier also beobachten kann, ist eine Angleichung in der Symbolik der Likes auf allen großen Plattformen in Form des Herz-Symbols, womit eine tendenzielle Schließung in der semantischen Bedeutung plattformübergreifend vorliegt und die ganz direkt mit der Einführung des algorithmisierten Feeds verbunden ist. Denn diese semantische Schließung kann durchaus als eine Reaktion der Plattformen auf ebene Krise des Symbolischen gelesen werden.

Damit wird die Grundspannung von sozialen und ökonomischen Logiken adressiert, die sich nicht nur durch die Geschichte des Like Buttons zieht, sondern die auf einer tieferen Ebene auch das problematische und komplexe Verhältnis von Gabe und Geld adressiert. Insofern verhält es sich bei den Plattformen genau umgekehrt wie beim Fall der Mode-Bloggerin N2. Diese hat am Anfang mittels Like- und Follower-Käufen versucht möglichst schnell an „echte“ Follower zu kommen. Einer primär ökonomischen Logik folgt hier die soziale Logik. Bei den Plattformen verhält es sich genau umgekehrt, wie das diskutierte Beispiel von Projekt Zelda zeigt. Hier müssen erst einmal genügend Nutzer*innen über eine primär soziale Logik akquiriert werden, bevor nach und nach weitere Bereiche via algorithmischem Tracking einer ökonomischen Logik unterstellt werden können. In Form der Feeds führt dies zu Sichtbarkeitskämpfen bzw. Popularitätswettbewerben unter den Nutzer*innen und einem Vertrauensverlust aufseiten der Follower, wie die beiden Feldbeobachtungen zeigen. Unter diesen Bedingungen ist der Rückgriff auf das Konzept der Gabe, wie es in der Forschung zu sozialen Medien immer wieder thematisiert wird, also nicht mehr und nicht weniger als *eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Like als Gabe zu sprechen*, um einen Vortragstitel von Derrida zu

paraphrasieren.⁸⁴ Aber nichtsdestotrotz auch eine Möglichkeit, die im Like verflochtenen sozialen und ökonomischen Logiken etwas genauer in den Blick zu bekommen.

Fazit und Ausblick

Es wurde zunächst gezeigt, dass das Problem der gekauften Likes und Follower in einer langen Tradition des Spams und der Suchmaschinenoptimierung steht. Dies hängt maßgeblich damit zusammen, dass die algorithmisierten Feeds der großen Plattformen (Facebook, Twitter und Instagram) nun ausnahmslos auf das durch den PageRank bzw. den wissenschaftlichen Zitationsindex gesetzte Prinzip der Reputation aufsatteln. Gerade deshalb – so könnte man gleichermaßen pointiert wie verkürzt sagen – ist seinen eigenen Post zu liken auch strukturell verwandt mit dem sich selbst zitieren in einem wissenschaftlichen Aufsatz. Eben dieser Aspekt führt im Plattformkontext und durch das im Zuge des Reputationsprinzips entstehende Sichtbarkeitsproblem dann zu Nutzer-Praktiken, die zunächst einmal mit dem Begriff des algorithmisch Imaginären beschrieben werden können.

Sowohl N1 als auch N2 wissen augenscheinlich selbst nicht so genau, wie ihnen geschieht, und adressieren in mehr oder weniger offensiver Weise diese Problematik des gefährlichen Halbwissens bzgl. algorithmischer Prozesse direkt an ihre Follower. Bei genauerem Hinsehen wird allerdings auch klar, dass sie zumindest etwas mehr als ihre Follower wissen und mittels des Selfies auf der einen und der Story-Serie auf der anderen Seite auch mehr oder weniger bestimmte Strategien verfolgen. Während N1 sich vermeintlich ohne Hintergedanken darüber wundert, dass ihre Sichtbarkeit zurückgegangen ist und mit ihren Followern darüber kommuniziert, rechtfertigt N2 sich ihren Followern gegenüber in einer ganzen Serie von Storys und stellt in einer eigentümlichen Mischung aus Flucht nach vorne und Zurückrudern gewissermaßen klar: *Don't hate the player, hate the game!* Insofern verweisen die beiden Beispiele dann auch auf das hinter den gekauften Einheiten liegende strukturelle Problem der Plattformen mit ihren algorithmisierten Feeds. Einerseits sind die Plattformen nämlich auf die durch Likes und Follower oder vielmehr die Reputation entstehenden Zirkulationen angewiesen; ja gewissermaßen besteht ihr gesamtes Geschäftsmodell hieraus. Andererseits spiegelt sich hierin das viel tiefer gehende Problem des Referenzverlustes und der Krise des Symbolischen wider, das in frappierender Weise an die Spekulationsblasenbildungen der dahinterliegenden primordialen Ökonomie erinnert, bei denen ebenfalls die Diskrepanz zwischen Real- und Zeichenwert diese Krise markiert. Eben dieser Punkt korrespondiert auf Nutzerebene mit der Aushöhlung der reziproken Gabe-Praktiken im Sinne von Mauss zugunsten einer gewissen Unmöglichkeit der Gabe im Sinne von Derrida. Letztere entspricht der ganz bewusst kalkulierten, im Geiste der Aufmerksamkeitsökonomie vergebenden und sich dadurch selbst nivellierenden Gabe, die sich deshalb in Bezug auf gekaufte Likes und Follower auch treffend als „Falschgeld“ bezeichnen lässt. „Falschgeld“ in Form von

⁸⁴ Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin 2003.

gekauften Likes und Followern ist damit sowohl auf Nutzer*innen- als auch Plattform-Ebene ein zweiseitiges Schwert. Kurzfristig profitieren sowohl die Plattformen (durch das kurzzeitig ausgelöste Engagement) als auch die auf diese Fake-Einheiten setzenden Nutzer*innen (durch den vermeintlichen Reputations-Gewinn). Auf lange Sicht untergräbt aber genau dies die sozialen Elemente und damit die Plattform selbst. Dass dieser Konflikt mit der Grundspannung zwischen sozialen und ökonomischen Logiken ein der Entwicklung der Feeds und des Like Buttons inhärenter ist, wurde an Facebooks Zelda-Projekt deutlich gemacht. Dieses führt zum in der anthropologischen Forschung viel diskutierten Verhältnis von Gabe und Geld zurück. Implizit sind mit dieser hier exemplifizierten Grundspannung zwischen sozialer und ökonomischer Logik aber auch weitreichende Probleme der Plattformen angesprochen, die gerade in Zeiten von „Fake News“ und „Click Baiting“ nicht auf den Plattformkontext beschränkt bleiben und eine enorme gesellschaftliche Relevanz besitzen. Es gälte so z.B. weiterführend zu fragen, inwieweit die aus dieser Spannung resultierende Krise des Symbolischen auch mit einer zunehmenden Affizierung von Nutzer*innen einhergeht. Gerade wenn man an die thematisierten plattformübergreifenden Angleichungsbestrebungen in der semantischen Bedeutung der Likes denkt, kann man hierin tendenziell eine Verschiebung zu einer einheitlichen, plattformübergreifenden Währung auf semantischer Ebene sehen. Ein Herz ist schließlich semantisch emotionaler aufgeladen als beispielsweise der Stern oder das Daumen-Hoch-Symbol. Weiter bliebe zu fragen, inwieweit in diesem Kontext bestimmte genuin netzaffine Praktiken, wie z.B. die Selfie-Fotografie, auch als eine Reaktion auf diesen Referenzverlust gelesen werden können. Diese hätte womöglich weniger mit einer nach Aufmerksamkeit gierenden und im Diskurs oftmals als narzisstisch diffamierten Selbstdarstellung gemein, als mit einer sowohl das Subjekt als auch die Gesellschaft stabilisierenden und orientierenden Funktion in einer zunehmend von Affekten dominierten Gesellschaft, wie sie z.B. von Sara Ahmed beschrieben wird.⁸⁵

Literatur

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004.
- Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin 2011 [1976].
- Bosworth, Andrew. *What's the history of the Awesome Button (that eventually became the Like Button) on Facebook?* 16. Oktober 2014 (=https://www.quora.com/Whats-the-history-of-the-Awesome-Button-that-eventually-became-the-Like-button-on-Facebook; Abruf am 06.10.2023).
- Bourdieu, Pierre. *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main 1992.
- Brin, Sergej/Page, Lawrence. *The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine*. 1998 (=http://snap.stanford.edu/class/cs224w-readings/Brin98Anatomy.pdf; Abruf am 06.10.2023).
- Brunton, Finn. *Spam. A Shadow History of the Internet*. Cambridge 2013.
- Bucher, Taina. „Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook“. In: *New Media & Society* 14/7, 2012, 1164-1180.
- Bucher, Taina. „The algorithmic imaginary: exploring the ordinary affects of Facebook algorithms“. In: *Information, Communication & Society* 20, 2017, 30-44.

⁸⁵ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004, S. 44 ff.

- Clark, Doug Block. *The Bot Bubble. How click farms have inflated social media currency*. 21. April 2015 (=https://newrepublic.com/article/121551/bot-bubble-click-farms-have-inflated-social-media-currency; Abruf am 06.10.2023).
- Constine, Josh. *How Instagram's algorithm works*. 01. Juni 2018 (=https://techcrunch.com/2018/06/01/how-instagram-feed-works/; Abruf am 06.10.2023).
- Därmann, Iris. *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*. München 2005.
- Därmann, Iris. *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg 2010.
- Derrida, Jacques. *Falschgeld. Zeit geben I*. München 1993.
- Derrida, Jacques. *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin 2003.
- Dörner, Stephan. *Wie das Bot-Business bei Instagram funktioniert – ein Hacker berichtet. Gespräch mit dem Hacker „Wizard of the Botz“*. t3n-Podcast, 06. Oktober 2019 (=https://t3n.de/news/bot-business-instagram-hacker-1198726/; Abruf am 06.10.2023).
- Elder-Vass, Dave. *Profit und Gabe in der digitalen Ökonomie*. Hamburg 2018.
- Garfield, Eugene. „Science Citation Index“. In: *Science Citation Index 1961*, 1, 1963, V-XVI (=http://garfield.library.upenn.edu/papers/80.pdf; Abruf am 06.10.2023).
- Gerlitz, Carolin/Helmond, Anne. „The like economy: Social Buttons and the data-intensive web“. In: *New Media & Society* 15/8, 2013, 1348-1365.
- Gillespie, Tarleton. „The Politics of Platforms“. In: *New Media & Society* 12/3, 2010, 347-364.
- Gillespie, Tarleton. *Custodians of the Internet: platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. New Haven/London 2018.
- Graefe, Gernot/Maß, Christian. *Alternative Searching Services: Seven Theses on the Importance of Social Bookmarking*. Paper präsentiert auf der SABRE Conference Leipzig 2007 (=http://www.andreas-hess.info/publications/graeffe-sabre07.pdf; Abruf am 06.10.2023).
- Gumjadi, Ravi. *Instagram Graph API Launches and Instagram API Platform Deprecation*. 30. Januar 2018 (=https://developers.facebook.com/blog/post/2018/01/30/instagram-graph-api-updates/; Abruf am 06.10.2023).
- Hamberger, Klaus. „Potlatsch und Verwandtschaft“. In: Peter Berz/Marianne Kubaczek/Eva Laquière-Waniek/David Unterholzner (Hgg.). *Spielregeln. 25 Aufstellungen*. Zürich/Berlin 2012, S. 141-150.
- Hammond, Tony/Hannay, Timo/Lund, Ben/Scott, Joanna. „Social Bookmarking Tools (I). A General Review“. In: *D-Lib Magazine* 11/4, 2005 (=https://www.dlib.org/dlib/april05/hammond/04hammond.html; Abruf am 06.10.2023).
- Héder, Mihály. *A black market for upvotes and likes*. Arbeitspapier vom 19. März 2018 (=https://arxiv.org/abs/1803.07029; Abruf am 06.10.2023).
- Hénaff, Marcel. *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*. Frankfurt am Main 2009.
- Hörisch, Jochen. *Man muss dran glauben. Die Theologie der Märkte*. München 2013.
- Hörisch, Jochen. „Geld. Spezifika und wichtige Stationen der historischen Entwicklung“. In: Jens Schröter (Hg.). *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart 2014, S. 239-244.
- Jenkins, Henry/Ford, Sam/Green, Joshua. *Spreadable Media. Creating, Value and Meaning in a Networked Culture*. New York 2013.
- Kirkpatrick, David. *Der Facebook-Effekt. Hinter den Giganten des Internet-Riesen*. München 2011.
- Leaver, Tama/Highfield, Tim/Abidin, Crystal. *Instagram. Visual Social Media Cultures*. Cambridge/Medford 2020.
- Lévi-Strauss, Claude. *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt am Main 1981.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin 2018.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt am Main 1984.
- Mau, Steffen. *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin 2017.
- Mauss, Marcel. *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1968.
- Mauss, Marcel. *Handbuch der Ethnographie*. München 2013.

- Mauss, Marcel. „Grundlegende Anmerkung zum Gebrauch des Geldbegriffs“. In: Hans Peter Hahn/Mario Schmidt/Emanuel Seitz (Hgg.). *Marcel Mauss. Schriften zum Geld*. Berlin 2015.
- Meyer, Uli/Schulz-Schaeffer, Ingo. *Drei Formen interpretativer Flexibilität*. TUTS – Working Papers, 1-2005, TU Berlin (=https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-11815; Abruf am 06.10.2023).
- Paßmann, Johannes. *Die soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie*. Frankfurt am Main 2018.
- Paul, Axel T. *Theorie des Geldes zur Einführung*. Hamburg 2017.
- Perez, Sarah. *Facebook and Instagram will now allow users to hide 'Like' counts on posts*. 26. Mai 2021 (=https://techcrunch.com/2021/05/26/facebook-and-instagram-will-now-allow-users-to-hide-like-counts-on-posts; Abruf am 06.10.2023).
- Petre, Caitlin/Duffy, Brooke Erin/Hund, Emily: „Gaming the System‘: Platform Paternalism and the Politics of Algorithmic Visibility“. In: *Social Media & Society* 5/4, 2019, 1-12.
- Pinch, Trevor/Bijker, Wiebe E. „The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other“. In: *Social Studies of Science* 14/3, 1984, 399-441.
- Quadflieg, Dirk. *Vom Geist der Sache. Zur Kritik der Verdinglichung*. Frankfurt am Main 2019.
- Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017.
- Rheingold, Howard. *Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter der Gemeinschaft*. Bonn 1994.
- Röhle, Theo. *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*. Bielefeld 2010.
- Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016.
- Schröter, Jens. „Das Geld und die Medientheorie“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10/1, 2018, 59-72.
- Schulz, Christian/Matzner, Tobias. „Feed the Interface – Social-Media-Feeds als Schwellen“. In: *Navigationen* 20/2, 2020, 147-164.
- Schulz, Christian. *Infrastrukturen der Anerkennung. Eine Theorie sozialer Medienplattformen*. Frankfurt 2023.
- Simmel, Georg. *Philosophie des Geldes*. Frankfurt am Main 1989 [1900].
- van Dijck, José. „Tracing Twitter: the rise of a microblogging platform“. In: *International Journal of Media and Cultural Politics* 7/3, 2011, 333-348.
- Whitnah, Tom. *What does Facebook refer to as „UFI“ and what is the acronym for? Is this the like/comment section or the photo details? Is this term used internally?* 17. April 2013 (=https://www.quora.com/What-does-Facebook-refer-to-as-UFI-and-what-is-the-acronym-for-Is-this-the-like-comment-section-or-the-photo-details-Is-this-term-usedinternally/answer/Tom-Whitnah; Abruf am 06.10.2023).
- Widlok, Thomas. *Anthropology and the Economy of Sharing*. London/New York 2017.

Internetquellen

- „HypeAuditor“. <https://hypeauditor.com/>; Abruf am 06.10.2023.
- „Instamber“. <https://instamber.com/instagram-bot?i=2174847>; Abruf am 06.10.2023.

Bildnachweis

- Abb. 1: Schulz, Christian. *Infrastrukturen der Anerkennung*. Frankfurt/New York 2023, S. 103.
- Abb. 2: <https://www.quora.com/What-does-Facebook-refer-to-as-UFI-and-what-is-the-acronym-for-Is-this-the-like-comment-section-or-the-photo-details-Is-this-term-used-internally/answer/Tom-Whitnah>; Abruf am 06.10.2023.
- Abb. 3 : <https://de.pinterest.com/pin/58054282674429041/>; Abruf am 06.10.2023.
- Abb. 4: <https://www.meedia.de/marken/neue-reactions-auf-facebook-und-im-messenger-verfuegbar-25aa126aao64c853fd6057b89a8d9af>; Abruf am 06.10.2023.

Papst und Populus im Hochmittelalter

Papsturkunden als Artikulationen des päpstlichen Universalprimats

Daniel Berger, André Rottgeri

Was haben Päpste in einem Tagungsband zu Populärkultur zu suchen? Zunächst einmal nicht viel. In der Welt des mittelalterlichen Papsttums nach popkulturellen Phänomenen Ausschau zu halten, wäre nicht nur anachronistisch, sondern aufgrund der Überlieferungslage auch relativ aussichtslos. Selbst wenn man den Begriff *populär* recht weit fasst und ihn wie der Duden im Sinne von „beim Volk, bei der großen Masse, bei sehr vielen bekannt und beliebt“¹ versteht, sind uns aus dem Hochmittelalter im Grunde keine geeigneten Quellen überliefert, um quantifizierende Aussagen über die Beliebtheit einzelner Päpste bei großen Bevölkerungsgruppen zu treffen. Ein modernes Phänomen wie die weltumspannende Popularität Papst Johannes Pauls II. (1978-2005),² befördert durch das Massenmedium Fernsehen und die über einhundert Pastoralreisen, auf denen der ‚(h)eilige Vater‘ 127 Länder in allen Kontinenten besuchte und mit Hunderttausenden von Gläubigen Open-Air-Messen zelebrierte, ist unter den technisch-medialen Gegebenheiten des Mittelalters schlicht nicht vorstellbar.³

Für die jüngste Vergangenheit ist freilich zu konstatieren, dass alle Päpste seit Johannes Paul II. Gegenstand der Populärkultur wurden. Ein Grund hierfür ist neben der rasanten technischen Entwicklung der Wegfall von medialen Monopolen, wodurch es dem „Populus“ heute möglich ist, sich verstärkt zu artikulieren. Auch neue Kunstformen im Internet, wie z.B. Memes, haben den Papst zum Gegenstand und reflektieren als „Populäre Artikulationen / Artikulationen des Populären“ die Bedeutung des Papsttums. Ein Beispiel aus der iberoromanischen Welt ist die Populäre Artikulation: „*El Papa es Pop*“ („*Der Papst ist Pop*“). Dieser spanische Slogan spiegelt sich u.a. im portugiesischsprachigen Song und im Titel des gleichnamigen Albums *O Papa é Pop* (RCA, 1990) der brasilianischen Band Engenheiros

¹ Vgl. „Duden.de“, Stichwort: *populär* (1a). <https://www.duden.de/rechtschreibung/populaer>; Abruf am 05.06.2023. Im Brockhaus findet sich die Definition: „allgemein bekannt, breite Zustimmung findend, volkstümlich, beliebt“ (*Der Brockhaus multimedial*. DVD-ROM, Mannheim 2008, Stichwort: *populär*). Im Kontext dieses Artikels ist vor allem diese Definition interessant, da sich *katholisch* vom griechischen Wort *katholikós* ableitet, was ebenfalls mit *allgemein* übersetzt werden kann.

² Zuletzt wurde Johannes Paul II. in einem Artikel der Neuen Zürcher Zeitung vom 18.05.2020 als „religiöser Pop-Star“ bezeichnet: Stefan Reis Schweizer, „Religiöser Pop-Star mit restriktivem Kurs: Das ambivalente Erbe Johannes Pauls II“. Neue Zürcher Zeitung, 18.05.2020 (= <https://www.nzz.ch/international/papst-johannes-pauls-ii-das-ambivalente-erbe-ld.1556775>; Abruf am 05.06.2023). Im fast traditionell papstkritischen Deutschland stieß dieser Papst zu Lebzeiten allerdings auf vergleichsweise wenig Gegenliebe. Die deutsche Situation blieb im weltweiten Maßstab aber die Ausnahme.

³ Zu den Auslandsreisen Johannes Pauls II. vgl. „viaggi_santo_padre_statistiche_fuori-italia_elenco_cronologico“. http://www.vatican.va/news_services/press/documentazione/documents/viaggi/viaggi_santo_padre_statistiche_fuori-italia_elenco_cronologico_it.html; Abruf am 05.06.2023.

do Hawaii, die in den 1980er Jahren zusammen mit Legião Urbana und Barão Vermelho zu den bekanntesten Gruppen des brasilianischen Rock („Rock Nacional“) gehörte. Auch in der Musikkultur des angloamerikanischen Kulturraums finden sich populäre Ausdrücke, die sich sprachlich auf das Papsttum beziehen. So z.B. der Albumtitel *The Pope smokes Dope* bei David Peel & The Lower East Side (Apple, 1972) oder weitere Variationen, die auf dem Reim der Wörter *Pope* und *Dope* basieren. Populär sind etwa T-Shirts mit Aufdrucken *I like the Pope, the Pope smokes Dope* (unter dem Bild eines rauchenden Johannes Paul II.) oder *I like the new Pope, the new Pope smokes Dope*, das ein Bild des rauchenden „Benedetto“ zeigt.⁴ Diese konstruierten, humoristischen Beispiele belegen die Bekanntheit des Papsttums auch über den Kreis des gläubigen Populus hinaus, sind aber keine eindeutigen Indikatoren für dessen Beliebtheit, auch wenn man – vor allem im iberoromanischen Kulturraum⁵ – von einer großen Beliebtheit der Päpste ausgehen kann.⁶

In Deutschland entstand das berühmte Phrasem⁷ *Wir sind Papst!* (Schlagzeile der Bildzeitung vom 20. April 2005), das als „Populäre Artikulation“ in die deutsche (Sprach-)Geschichte eingegangen ist.⁸ Es bezog sich auf die Wahl des aus Deutschland stammenden Joseph Ratzinger zum Bischof von Rom und repräsentiert eine (sprach)historisch einmalige Gleichsetzung zwischen *Populus* und *Papsttum*, welche die gesamte deutsche Bevölkerung (= *wir*) mit dem höchsten religiösen Amt der katholischen Kirche (= *Papst*) in Verbindung brachte. Die Formulierung erinnert an ähnlich klingende Sätze aus dem Kontext von Sportgroßereignissen, wie der Fußballweltmeisterschaft (*Wir sind Weltmeister*) und suggeriert, dass durch die Wahl Joseph Ratzingers (Benedikt XVI.) alle Deutschen am Papstamt teilgehabt hätten. Trotz der Absurdität dieser Annahme wurde hier sprachlich versucht, eine Verbindung zwischen der Bevölkerung (*Populus*) und dem Kirchenvater (*Papst*) zu etablieren.

Nach der Wahl von Papst Franziskus fokussierte sich die mediale Berichterstattung auch auf dessen Popularität („Beliebtheit“ und „Bekanntheit“), zumal sich dieser Papst – u.a. in seinem Heimatland, aber auch international – stark der Masse der armen Weltbevölkerung zuwendet, was sich ebenfalls mit dem Begriffspaar „Artikulation des Populären“ in Zusammenhang bringen lässt.

Blicken wir wieder auf das Mittelalter, so könnte man argumentieren, dass die Heiligenverehrung einzelner Päpste vielleicht als Anzeichen besonderer Populari-

⁴ Die genaue Entstehungsgeschichte dieser Slogans konnte in diesem Rahmen nicht ermittelt werden. Ihre Herkunft und die zugrundeliegenden Text-Bild-Beziehungen sind jedoch eine interessante Forschungslücke, die man auch historisch im Kontext von verschiedenen „Legalisierungsdebatten“ nachzeichnen könnte.

⁵ Brasilien gilt offiziell als das größte katholische Land der Welt.

⁶ Für Johannes Paul II. trifft dies in der Retrospektive zu und im Zusammenhang mit Papst Franziskus wurde dessen große Beliebtheit – vor allem in seinem Heimatland Argentinien – nach seiner Wahl am 13. März 2013 häufig hervorgehoben.

⁷ Zum linguistischen Terminus Phrasem vgl. Harald Burger, *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin 2015.

⁸ Ein weiteres Phrasem, das sich auf den Papst bezieht, lautet *Päpstlicher als der Papst*, worunter allgemein verstanden wird, dass die Einhaltung eines Normverständnisses übertrieben wird.

tät verstanden werden könnte. Aber auch dieses Kriterium läuft für das Hochmittelalter, worunter hier die Zeit zwischen 1000 und 1250 verstanden werden soll, weitgehend ins Leere, da von den Päpsten dieser Zeit nur Leo IX. (1049-1054) und Gregor VII. (1073-1085) als Heilige gelten, wobei Gregor VII. erst im Jahr 1606 förmlich kanonisiert wurde. Drei weitere Päpste, Viktor III. (1086-1087), Urban II. (1088-1099) und Eugen III. (1145-1153), erklommen immerhin die Vorstufe zur Heiligkeit und wurden selig gesprochen. Aber auch dies erst im späten 19. Jahrhundert, so dass die neuzeitlichen Selig- und Heiligsprechungen vor allem von den Wertungen ihrer Zeit künden und wenig über die Popularität der betreffenden Päpste zu deren Lebzeiten aussagen. Gregor VII. etwa, ein Radikalreformer, der Gegner wie den deutschen Kaiser Heinrich IV. reihenweise exkommunizierte, starb, aus Rom vertrieben, im Exil und dürfte einer der am stärksten angefeindeten Päpste der Kirchengeschichte gewesen sein. Er war zu seiner Zeit sicherlich mehr gefürchtet als beliebt.⁹

Blickt man hingegen auf das Papsttum als Institution, so dürfte es im Mittelalter zwischen Portugal und Polen, Schweden und Sizilien tatsächlich keine andere Einrichtung gegeben haben, die für so viele und so unterschiedliche Menschen eine bekannte und wahrnehmbare Größe war. Dabei blieb der Wirkungskreis der Päpste nicht auf Religion und Kirche beschränkt. Auch weltliche Bereiche wie Recht und Verwaltung, Kunst und Kultur wurden in hohem Maße vom Papsttum geprägt. Vielleicht lässt sich daher dem mittelalterlichen Papsttum insofern eine gewisse Popularität zusprechen, als es ihm offenbar gelang, über alle Reiche und Nationen hinweg ein fester Bezugs- und Orientierungspunkt nicht nur für den Klerus, sondern für alle Gläubigen zu werden.

Seine größte Dynamik entfaltete dieser Vorgang in den rund eineinhalb Jahrhunderten zwischen 1050 und 1200. Zwar hatten die obersten Vertreter der römischen Kirche als der Wirkungsstätte der Apostelfürsten Petrus und Paulus schon früh eine besondere Autorität für sich in Anspruch genommen, und auch die Idee des päpstlichen Primats als universaler Vorrangstellung war bereits im 5. Jahrhundert in der Theorie voll ausgebildet.¹⁰ Doch reichte der Aktionsradius der Päpste anfangs selten über Italien hinaus, so dass die primatiale Stellung des römischen Bischofs im ersten Jahrtausend der Kirchengeschichte nur gelegentlich in Erscheinung trat, nämlich vor allem dann, wenn sie von außen – etwa in strittigen Fragen – nachgefragt wurde. Diese Situation änderte sich ab der Mitte des 11. Jahrhunderts im Zuge der sogenannten ‚Gregorianischen Kirchenreform‘, die für die europäische Geschichte eine überaus folgenreiche Zäsur markiert und auch als ‚ekkle-siologische‘ oder ‚papstgeschichtliche Wende‘ (Yves Congar, Rudolf Schieffer) bezeichnet wird.¹¹ Im Zuge dieser Reformbewegung griffen die Päpste stärker als

⁹ Zu Gregor VII. vgl. allgemein Rudolf Schieffer, *Papst Gregor VII.: Kirchenreform und Investiturstreit*. München 2010; Uta-Renate Blumenthal, *Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform*. Darmstadt 2001.

¹⁰ Vgl. Klaus Schatz, *Der päpstliche Primat. Seine Geschichte von den Ursprüngen bis zur Gegenwart*. Würzburg 1990.

¹¹ Yves Congar, *Die Lehre von der Kirche. Von Augustinus bis zum abendländischen Schisma*. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1971, S. 53-75; Rudolf Schieffer, „Motu proprio. Über die papstgeschichtliche Wende im 11. Jahrhundert“. In: *Historisches Jahrbuch* 122, 2002, 27-41.

zuvor in Belange der anderen Teilkirchen ein und begannen, ihre universale Leitungsgewalt auch gegen lokale Widerstände zur Geltung zu bringen. Vor allem führte die Verbreitung der Vorrangstellung des römischen Bischofs und des römisch-kanonischen Rechts zu einer vergleichsweise großen Homogenisierung des kirchlichen Lebens und damit mittelbar auch zu einer Vereinheitlichung der europäischen Rechtskultur insgesamt.¹² Gleichzeitig wandelte sich das päpstliche Selbstbild. Spätestens seit Innocenz III. (1198-1216) verstanden sich die römischen Bischöfe nicht mehr nur als Nachfolger Petri, sondern auch als Stellvertreter Christi (*vicarius Christi*).¹³ Den Zenit erreichte der päpstliche Machtanspruch zu Beginn des 14. Jahrhunderts, als Papst Bonifaz VIII. in der Bulle *Unam sanctam* amtlich feststellte, dass die Unterordnung unter den römischen Bischof für jeden Menschen heilsnotwendig sei.¹⁴

Die kirchliche Zentrierung auf das Papsttum ging mit der Entstehung eines europäischen Kommunikationsraumes einher, in dem mit der Kirchensprache Latein ein Medium existierte, das einen gelehrten Austausch über alle Sprach- und Ländergrenzen hinweg ermöglichte.¹⁵ Kirchliches Gravitationszentrum und gewissermaßen „Mittelpunkt Europas“¹⁶ war der päpstliche Hof, die Kurie, die sich relativ stark internationalisierte und zur europäischen „Informationsdreh-scheibe schlechthin“¹⁷ wurde. Weithin ausstrahlende Großereignisse, bei denen die integrative und prägende Kraft des Papsttums zum Vorschein kam, waren die päpstlichen Konzilien, besonders das Vierte Laterankonzil¹⁸ des Jahres 1215, zu dem über tausend hohe Kleriker aus allen Ländern Europas und ein Vielfaches an

¹² Vgl. Jochen Johrendt/Harald Müller (Hgg.), *Rom und die Regionen. Studien zur Homogenisierung der lateinischen Kirche im Hochmittelalter*. Berlin/Boston 2012; Orazio Condorelli/Mathias Schmoeckel/Franck Roumy (Hgg.), *Der Einfluss der Kanonistik auf die europäische Rechtskultur*. Band 1-3. Köln 2012.

¹³ Michele Maccarone, *Vicarius Christi. Storia del titolo papale*. Rom 1952, bes. S. 100-118.

¹⁴ Zu dieser berühmten Bulle und ihrer Entstehung vgl. Karl Ubl, „Die Genese der Bulle ‚Unam sanctam‘. Anlass, Vorlagen, Intention“. In: Martin Kaufhold (Hg.), *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters* (= Political thought in the age of scholasticism. Essays in honour of Jürgen Miethke). Leiden 2004, S. 129-149.

¹⁵ Vgl. Thomas Wetzstein, „Wie die *urbs* zum *orbis* wurde. Der Beitrag des Papsttums zur Entstehung neuer Kommunikationsräume im europäischen Hochmittelalter“. In: Jochen Johrendt/Harald Müller (Hgg.), *Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III.* Berlin/New York 2008, S. 47-75. – Zum Latein als Universal- und Weltsprache von der Antike bis heute vgl. Jürgen Leonhardt, *Latein. Geschichte einer Weltsprache*. München 2009.

¹⁶ Werner Maleczek, „Der Mittelpunkt Europas im 13. Jahrhundert. Chronisten, Fürsten und Bischöfe an der Kurie zur Zeit Papst Innozenz' III.“. In: *Römische Historische Mitteilungen* 49, 2007, S. 89-157.

¹⁷ Wetzstein, „Wie die *urbs* zum *orbis* wurde“ (wie Anm. 15), S. 72. Vgl. auch Rudolf Schieffer, „Die päpstliche Kurie als internationaler Treffpunkt des Mittelalters“. In: Claudia Zey/Claudia Märkl (Hgg.), *Aus der Frühzeit europäischer Diplomatie. Zum geistlichen und weltlichen Gesandtschaftswesen*. Zürich 2008, S. 23-39.

¹⁸ Die Laterankirche (San Giovanni in Laterano) ist bis heute die römische Bischofskirche. Der Kirche war früher ein Palast angebaut, der im Früh- und Hochmittelalter die bevorzugte Residenz der Päpste war.

Begleitern zusammenkamen.¹⁹ Vor diesem Hintergrund hat die Geschichtswissenschaft das Papsttum als „stärkste Kraft kultureller Vereinheitlichung des Kontinents“²⁰ und als „zentralen Ordnungsfaktor Europas“²¹ beschrieben.

Nicht um die Popularität einzelner Päpste soll es daher im Folgenden gehen, sondern um die Frage, wie die Institution ‚Papsttum‘ den universalen Leitungsanspruch bis in die hintersten Winkel der abendländischen Christenheit artikuliert, und zwar nicht nur beim Klerus, sondern auch gegenüber ungeweihten Personen, dem *populus*. Dazu soll der Blick beispielhaft auf die Iberische Halbinsel gerichtet werden, genauer gesagt nach Kastilien, das noch bis ins 11. Jahrhundert hinein als eine relativ papstferne Region beschrieben werden kann. Dem vorangestellt seien einige allgemeine Bemerkungen zum Begriff *populus* und zu den Verbreitungswegen des päpstlichen Primats im Allgemeinen.

Populus und päpstlicher Universalprimat

John Storey beginnt sein Standardwerk *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction* mit der Feststellung, dass der Begriff *Populärkultur* gewöhnlich in Abgrenzung zu anderen, zumeist nicht explizit benannten Begriffskategorien benutzt werde, wobei das „abwesende Andere“ die jeweils mitschwingende Konnotation bestimme.²² Wer über das *Populäre* spreche, evoziere so in gewisser Weise immer auch ein Gegenstück. Etwas Ähnliches lässt sich auch über den Begriff des *populus* (Volk) im spezifischen Sprachgebrauch der mittelalterlichen Kirche sagen. Mit diesem wurden die nichtgeweihten Christen (Laien), also die überwiegende Mehrheit der Gläubigen, bezeichnet, die so von den geweihten Personen, dem *clerus*, unterschieden wurden. Beide Begriffe, *clerus et populus*, wurden häufig komplementär gebraucht, um die Gesamtheit der Christen eines Raumes oder eines institutionellen Gebildes zu umschreiben. Beispielsweise war schon im Römischen Reich die kirchenrechtliche Bestimmung verbreitet, wonach ein Bischof gemeinsam von Klerus und Volk (*populus*) der Diözese zu wählen sei.²³ Auch nach dem

¹⁹ Vgl. Thomas Wetzstein, „Zur kommunikationsgeschichtlichen Bedeutung der Kirchenversammlungen des hohen Mittelalters“. In: Gisela Drossbach/Hans-Joachim Schmidt (Hgg.), *Zentrum und Netzwerk. Kirchliche Kommunikationen und Raumstrukturen im Mittelalter*. Berlin/New York 2008, S. 247-297.

²⁰ Michael Borgolte, *Europa entdeckt seine Vielfalt*. Stuttgart 2002, S. 80.

²¹ Klaus Herbers, *Geschichte des Papsttums im Mittelalter*. Darmstadt 2012, S. 169.

²² John Storey, „Was ist Populärkultur“ (Übersetzung von Thomas Kühn). In: Thomas Kühn/Robert Troschitz (Hgg.), *Populärkultur. Perspektiven und Analysen*. Bielefeld 2017, S. 19-40, hier S. 19: „Wie wir sehen werden, wird Populärkultur immer, explizit oder implizit, im Gegensatz zu anderen begrifflichen Kategorien definiert“ (das engl. Original in: John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London 2015, S. 1-17).

²³ Vgl. Anton Landersdorfer, „Die Bestellung der Bischöfe in der Geschichte der katholischen Kirche“. In: *Münchener Theologische Zeitschrift* 41, 1990, 271-290, bes. S. 274; Andreas Thier, „Richtigkeitsgewähr, Teilhabebefugnis und Verfahren: Regelungsmodelle der mittelalterlichen Bischofsbestellung“. In: Nils Jansen/Peter Oestmann (Hgg.), *Rechtsgeschichte heute. Religion und Politik in der Geschichte des Rechts – Schlaglichter einer Ringvorlesung*. Tübingen 2014, S. 49-75.

Untergang Westroms blieb dieser kanonische Grundsatz in den germanischen Nachfolgereichen in Geltung, wenngleich es jetzt vor allem Könige und andere weltliche Große waren, die darüber entschieden, wer Bischof wurde.²⁴ Wenn man in kirchlichen Zusammenhängen nun von *populus* sprach, dachte man weniger an eine amorphe Masse, sondern vor allem an den herausgehobenen Kreis des Adels und der weltlichen Herrschaftsträger.

Dieses exklusive Bedeutungsspektrum scheint der frühmittelalterliche *populus*-Begriff mit seinem römischen Ursprungswort gemein zu haben. In der Antike bezeichnete *populus* das römische Kriegsvolk, d.h. die wehrfähigen Bürger, die wirtschaftlich in der Lage waren, sich selbst zu bewaffnen und Haus und Hof für die Dauer eines Kriegszugs zu verlassen.²⁵ Heer und Volk (im Sinne von Bürgerschaft) waren in der römischen Republik im Grunde eins. Auch im frühen Frankenreich ist eine weitgehende semantische Übereinstimmung von *populus* und *exercitus* (Heer) festzustellen.²⁶ Vom wehrfähigen Bürger der römischen Antike zum waffentragenden Adel des Mittelalters lässt sich durchaus eine Verbindungslinie ziehen. Dem Begriff *populus* hing also ursprünglich alles andere als ein pejorativer Beiklang an, so dass der Weg vom altrömischen *populus* zum *Pöbel* der Neuzeit nur über eine nicht unwesentliche Bedeutungsverschiebung führt.²⁷

Welche Mittel standen aber im Mittelalter in einer Welt ohne Buchdruck oder sonstige Massenmedien zur Verfügung, um den Primatsanspruch der römischen Bischöfe zu verbreiten? Es wurde bereits angedeutet, dass die päpstliche Kurie im Hochmittelalter zu einem weithin ausstrahlenden Kommunikationszentrum wurde, an dem sich geistliche wie weltliche Abgesandte aus allen Teilen der christlichen Welt trafen. Nicht alle Wege führten dabei nach Rom, denn Papst und Kurie

²⁴ Vgl. Dietrich Claude, „Die Bestellung der Bischöfe im merowingischen Reiche“. In: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung* 49, 1963, S. 1-75. – Zur weiteren kirchenrechtlichen Entwicklung der Bischofswahl im Hochmittelalter vgl. Hubert Müller, *Der Anteil der Laien an der Bischofswahl. Ein Beitrag zur Geschichte der Kanonistik von Gratian bis Gregor IX.* Amsterdam 1977.

²⁵ Vgl. Alexander Demandt, *Antike Staatsformen. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte der Alten Welt.* Berlin 1995, S. 395 mit Verweis auf A. G. Juret, „Les étymologies de *basileus*, de *laos* et de *populus*“. In: *Revue des études anciennes* 42, 1940, 198 ff., hier S. 199; sowie Gschnitzer, Fritz. „*Exercitus*. Zur Bezeichnung und Geschichte des Heeres im frühen Rom“. In: Manfred Mayrhofer (Hg.), *Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde. Gedenkschrift für Wilhelm Brandenstein (1898-1967).* Innsbruck 1968, S. 181-190. – Auch die in der späten römischen Republik als *populares* bezeichneten Politiker hießen so, weil sie „ihre Pläne *populariter* mit Hilfe der *Comitien* [Volksversammlungen, DB], deren Recht zur Gesetzgebung anerkannt war, gegen die Senatsmehrheit durchzusetzen suchten. Sie sind Anhänger einer bes. Methode des polit. Handelns, nicht einer Partei, und keine Demokraten in modernem Sinn.“ (Art. „*Populares*“. In: Konrat Ziegler/Walther Sontheimer (Hgg.), *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike.* Bd. 4, München 1972, Sp. 1055.

²⁶ Vgl. Art. „Heerwesen“. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde.* 2. Aufl., 1999, Bd. 14, S. 121. – Zum *populus* im frühen Frankenreich vgl. Matthias Becher, „Herrschaft‘ im Übergang von der Spätantike zum Frühmittelalter. Von Rom zu den Franken“. In: Theo Kölzer/Rudolf Schieffer (Hgg.), *Von der Spätantike zum frühen Mittelalter. Kontinuitäten und Brüche, Konzeptionen und Befunde.* Ostfildern 2009, S. 163-188.

²⁷ Vgl. Art. „Proletariat, Pöbel, Pauperismus“. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland.* Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 27-68, insbes. S. 29-37.

hielten sich nicht selten außerhalb Roms und Italiens auf.²⁸ Was die Mobilität der Päpste angeht, stellt wiederum die ‚papstgeschichtliche Wende‘ zur Mitte des 11. Jahrhunderts einen Wendepunkt dar. Seit Leo IX. (1049-1054) begaben sich die Päpste häufiger als zuvor auf Reisen, wodurch das Papsttum für eine wachsende Zahl von Menschen präsent und erfahrbar wurde.²⁹ Grund für die erhöhte Reisetätigkeit waren nicht zuletzt die Schismen (Kirchenspaltungen) des 12. Jahrhunderts, bei denen Päpste wie Innocenz II. (1130-1143) und Alexander III. (1159-1181) gezwungen waren, Rom zu verlassen und sich für längere Zeit außerhalb des Kirchenstaats, v.a. in Frankreich, aufzuhalten, wo sie von Ort zu Ort bzw. von Kirche zu Kirche zogen.

Wichtig für die Verbreitung des päpstlichen Primats war darüber hinaus der wachsende Kreis von Personen, die mit päpstlichen Vollmachten ausgestattet wurden. Hier sind vor allem die päpstlichen Legaten (Gesandte) zu nennen – seit dem 12. Jahrhundert in der Regel römische Kardinäle –, die in relativ hoher Frequenz in alle Länder Europas entsandt wurden. Die Legaten, die auf ihren Reisen als *alter ego* des Papstes agierten, lassen sich als reichweitenstarke Multiplikatoren des päpstlichen Primatsanspruchs charakterisieren, die den päpstlichen Willen in aller Welt artikulierten.³⁰ Eine Sonderform des päpstlichen Legationswesens stellte die delegierte Gerichtsbarkeit dar, bei der lokale Amtspersonen (zumeist Bischöfe) in bestimmten Streitfällen zu päpstlichen Richtern ernannt wurden. Das Instrument der päpstlich delegierten Gerichtsbarkeit verbreitete sich im Laufe des 12. Jahrhunderts über ganz Europa, so dass es um 1200 tatsächlich kaum einen Ort zu geben schien, der nicht von der päpstlichen Jurisdiktion erfasst wurde.³¹

²⁸ Zu den päpstlichen Reisen im Hochmittelalter, insbes. nach Frankreich, siehe die Beiträge im Sammelband Bernard Barbiche/Rolf Große (Hgg.), *Aspects diplomatiques des voyages pontificaux*. Paris 2009; allgemeiner außerdem Agostino Paravicini Bagliani, „Der Papst auf Reisen im Mittelalter“. In: Detlef Altenburg/Jörg Jarnut/Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.), *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes*. Sigmaringen 1991, S. 501-514.

²⁹ Vgl. Jochen Johrendt, „Die Reisen der frühen Reformpäpste – Ihre Ursachen und Funktionen“. In: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 96, 2001, S. 57-94; Rudolf Schieffer, „Der Papst unterwegs in Lotharingen“. In: Klaus Herbers/Harald Müller (Hgg.), *Lotharingen und das Papsttum im Früh- und Hochmittelalter. Wechselwirkungen im Grenzraum zwischen Germanica und Gallia*. Berlin/Boston 2017, S. 55-67, hier bes. S. 59 ff.

³⁰ Vgl. Claudia Zey, „Die Augen des Papstes. Zu Eigenschaften und Vollmachten päpstlicher Legaten“. In: Johrendt et al. (Hgg.), *Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie* (wie Anm. 15), S. 77-108, hier S. 79; Claudia Zey, „Legaten im 12. und 13. Jahrhundert. Möglichkeiten und Beschränkungen (am Beispiel der Iberischen Halbinsel, des Heiligen Landes und Skandinaviens)“. In: Klaus Herbers/Fernando López Alsina/Frank Engel (Hgg.), *Das begrenzte Papsttum, Spielräume päpstlichen Handelns. Legaten – delegierte Richter – Grenzen*. Berlin/Boston 2013, S. 199-212.

³¹ Vgl. Harald Müller, „The Omnipresent Pope: Legates and Judges Delegate“. In: Keith Sisson/Atria Larson (Hgg.), *A Companion to the Medieval Papacy. Growth of an Ideology and Institution*. Leiden/Boston 2016, S. 199-219; außerdem Andreas Meyer, „Attention, No Pope! New Approaches to Late Medieval Papal ‘litterae’“. In: Joseph Ward Goering/Stephan Dusil/Andreas Thier (Hgg.), *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Medieval Canon Law. Toronto, 5-11 August 2012*. Città del Vaticano 2016, S. 865-874, insbes. S. 867: „The next papal judge-delegate lived just around the corner“.

Bei all dem ist freilich zu beachten, dass das päpstliche Handeln weitgehend reaktiv war. Kein noch so umtriebiger Papst und keine noch so gut organisierte Kurie waren imstande, selbständig regelungsbedürftige Situationen in allen Teilen der Christenheit zu erkennen. Den zahllosen päpstlichen Gnadenerweisen, Mandaten und Urteilen ging in aller Regel eine Petition bzw. Beschwerde voraus, die an den päpstlichen Stuhl von außen herangetragen wurde. Dabei gingen die Päpste in der Sache grundsätzlich von der Richtigkeit der Angaben der Petenten aus und vertrauten auch im Hinblick auf die Exekution ihrer Anweisungen auf die Gewalten vor Ort. Ein pragmatisches Verfahren, zu dem es im Grunde keine Alternative gab, da die päpstliche Kurie wie jedes andere vormoderne Herrschaftsgebilde nicht die erforderlichen Mittel besaß, um die Durchführung ihrer administrativen Akte eigenständig zu kontrollieren.³² Der päpstliche Machtzuwachs stellt sich so als Zusammenspiel des gesteigerten Primatsanspruchs einerseits und der wachsenden Nachfrage nach päpstlichen Entscheidungen und Rechtstiteln andererseits dar.

Auf Ebene der schriftlichen Überlieferung hat dieser Vorgang seinen Niederschlag in der Produktion Zehntausender von Papsturkunden (päpstlicher Artikulationen) gefunden, die bis heute über ganz Europa in den Archiven ihrer Empfänger zu finden sind. Der wachsende Urkundenausstoß der päpstlichen Kanzlei, deren Leistungsfähigkeit diejenige weltlicher Kanzleien bei weitem übertraf, kann gewissermaßen als Gradmesser für die gesamt kirchliche Zentrierung auf das Papsttum verstanden werden. Hat die Forschung für das gesamte erste Jahrtausend der Kirchengeschichte rund 9.000 Papsturkunden ermittelt,³³ so gehen jüngere Schätzungen allein für das 12. Jahrhundert schon von mehr als doppelt so vielen Stücken (ca. 20.000) aus.³⁴ Für das 13. Jahrhundert wird eine nochmalige Steigerung auf etwa 30.000 Urkunden angenommen.³⁵ Die Schätzungen beziehen sich dabei nur auf solche Stücke, die im Original oder als Abschrift (etwa in päpstlichen Registern) überliefert sind. Die wirkliche Gesamtzahl dürfte deutlich höher gelegen haben. Nicht wenige Originale gingen im Laufe der Zeit verloren (Säkularisierungen, Kriegszerstörungen, Naturkatastrophen etc.) und längst nicht jede Urkunde wurde

³² Vgl. z.B. Othmar Hageneder, „Die Rechtskraft spätmittelalterlicher Papst- und Herrscherurkunden“. In: Peter Herde/Hermann Jakobs (Hgg.), *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen. Studien zu ihrer formalen und rechtlichen Kohärenz vom 11. bis 15. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 401-429, hier bes. S. 407; Claudia Märkl, „Zentrum und Peripherie nach Innozenz III. Weiterführende Überlegungen“. In: Johrendt et al. (Hgg.), *Rom und die Regionen* (wie Anm. 12), S. 457-465, hier S. 460.

³³ Vgl. Philippus Jaffé (Hg.), *Regesta pontificum Romanorum. Ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII*. 3. Aufl., hg. v. Klaus Herbers, Göttingen 2016-2020.

³⁴ Vgl. Rudolf Hiestand, „Die Leistungsfähigkeit der päpstlichen Kanzlei im 12. Jahrhundert mit einem Blick auf den lateinischen Osten“. In: Herde et al. (Hgg.), *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen* (wie Anm. 32), S. 1-26, hier S. 4. – Allein aus den Jahren zwischen 1153 und 1187 sind nach Hiestand etwa 9.500 Papsturkunden überliefert und damit mehr als aus den ersten tausend Jahren zusammengenommen, vgl. ebd., S. 6 f.

³⁵ Vgl. Thomas Frenz, „Wie viele Papsturkunden sind jemals expediert worden?“. In: Paolo Cherubini/Giovanna Nicolaj (Hgg.), *Sit liber gratus, quem servulus est operatus. Studi in onore di Alessandro Pratesi per il suo 90° compleanno*. Bd. 1. Città del Vaticano 2012, S. 623-634, hier S. 629 Anm. 22.

in ein päpstliches Register eingetragen.³⁶ Ihren Höhepunkt erreichte die kuriale Urkundenproduktion im frühen 16. Jahrhundert, als allein im Pontifikat Leos X. (1513-1521) mindestens 18.000 Urkunden ausgestellt wurden.³⁷

Dass die Päpste in der Lage waren, eine derart große Masse von kalligraphisch zum Teil sehr aufwendig gestalteten Urkunden³⁸ herzustellen, verdankten sie der vorbildlichen Organisation ihrer Kanzlei. Vieles von dem, was erst sehr viel später moderne Verwaltungen kennzeichnen sollte (standardisierte und arbeitsteilige Verfahren, feststehende Formulare, Gebühren, Registraturen), war in der päpstlichen Kanzlei des Mittelalters bereits vorhanden.³⁹ Die Kanzlei als hochleistungsfähige Beurkundungsstelle bildete so die notwendige Infrastruktur, um die christliche Welt mit päpstlichen Mandaten und Anordnungen, aber auch mit Gnaden-erweisen und Privilegien zu versorgen.

³⁶ Ein Registereintrag erfolgte in der Regel nur auf Wunsch des Empfängers und nur gegen Gebühr.

³⁷ Vgl. Meyer, „Attention, No Pope!“ (wie Anm. 31), S. 866. – Eine noch sehr viel größere Zahl ermittelte Frenz, „Wie viele Papsturkunden“ (wie Anm. 35), S. 632, der den Urkundenausstoß Leos X. auf Basis der Supplikenregister auf monatlich 4.600 Urkunden hochrechnete.

³⁸ Zu den einzelnen Urkundentypen, ihren inneren und äußeren Merkmalen vgl. Thomas Frenz, *Papsturkunden des Mittelalters und der Neuzeit*. 2. Aufl., Stuttgart 2000, S. 19-41.

³⁹ Zur päpstlichen Kanzlei vgl. einfürend Frenz, *Papsturkunden* (wie Anm. 38), S. 72-109; Andreas Meyer, „The Curia: The Apostolic Chancery“. In: Sisson et al. (Hgg.), *A Companion to the Medieval Papacy* (wie Anm. 31), S. 239-258.

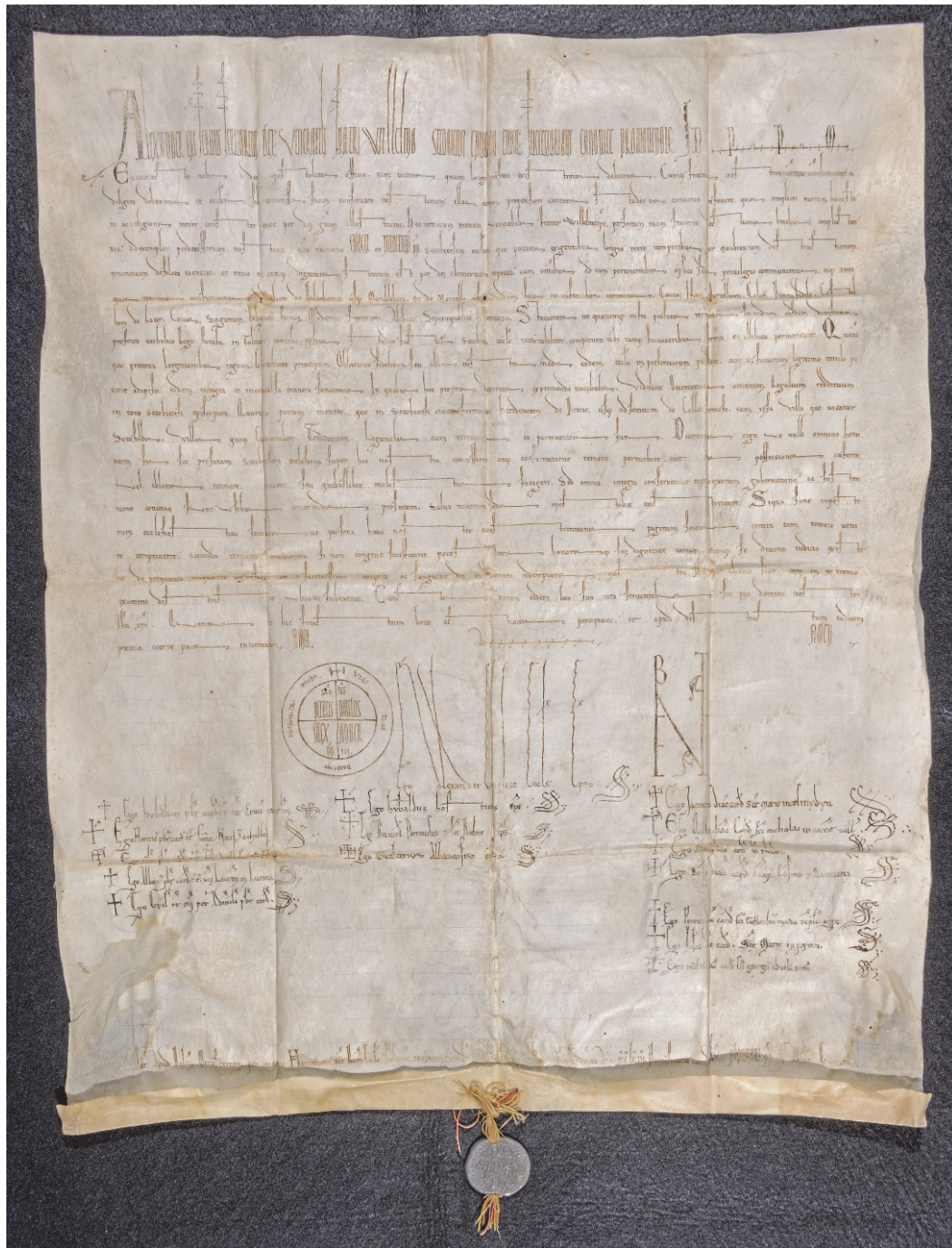


Abb. 1: Feierliches Privileg Papst Alexanders III. für Bischof Wilhelm von Segovia vom 9. Juli 1163 (Segovia, Archivo de la Catedral, Museo n. 1)

Papst und Populus in Urkunden aus dem Königreich Kastilien-León

Wie stellt sich nun das Verhältnis von Papst und *populus* im Spiegel der urkundlichen Überlieferung dar? Die Frage soll am Fallbeispiel des Königreichs Kastilien-León erörtert werden, das sich, wie eingangs erwähnt, erst vergleichsweise spät päpstlichen Einflüssen öffnete.⁴⁰ Als Betrachtungszeitraum sollen die etwas mehr als hundert Jahre zwischen 1085 (Wiedergewinnung der ehemaligen Königsstadt Toledo) und 1198 (Pontifikatsbeginn Innocenz' III.) dienen, da für diesen Zeitraum ein Großteil der papsturkundlichen Überlieferung im Rahmen des Forschungsprojekts *Iberia Pontificia* in Form von Regesten und Editionen aufgearbeitet wurde.⁴¹ Demnach kann für diese Zeit von etwa 600 Papsturkunden für kastilisch-leonesische Empfänger ausgegangen werden, von denen rund 60, also etwa 10%, an weltliche Personen (*populus*) gerichtet waren. Gemessen am Gesamtumfang ist die Zahl der überlieferten Urkunden an bzw. für Angehörige des *populus* somit recht überschaubar, was insofern nicht besonders verwunderlich ist, als Laien anders als Kleriker zunächst keinen unmittelbaren Bezug zum Bischof von Rom hatten. Zudem sind die Überlieferungschancen für Urkunden weltlicher Empfänger im Mittelalter relativ niedrig zu veranschlagen, da weltliche Institutionen anders als kirchliche erst verhältnismäßig spät begannen, eigene Archive zu pflegen.

Die älteste Papsturkunde in Kastilien, die sich an Laien, nämlich den gesamten spanischen *populus* richtete, ist ein Schreiben Urbans II. aus dem Jahr 1093. Darin teilte der Papst mit, dass er dem Toledaner Erzbischof Bernhard die Stellung eines ständigen päpstlichen Legaten verliehen habe. Die vollständige Adresse lautet: *dilectis in Christo fratribus archiepiscopis, episcopis, abbatibus, principibus, clero et populo universo per Hispaniam et Narbonensem provinciam constitutis (an die in Christo geliebten Brüder, die Erzbischöfe, Bischöfe, Äbte, Fürsten, den gesamten Klerus und das ganze Volk in Spanien und der Kirchenprovinz Narbonne)*.⁴² Die

⁴⁰ Deutlichster Ausdruck der Annäherung an das Papsttum unter König Alfons' VI. (1065/1072-1109) war die Annahme des römischen Ritus und die Zurückdrängung der traditionellen altspanischen Liturgie. Vgl. Ludwig Vones, „Päpstliche Gesandtschaften zur Durchsetzung von Reformzielen. Kirchenpolitische Hintergründe der „liturgischen Wende“ in den hispanischen Königreichen während des 11. und 12. Jahrhunderts“. In: Gabriele Annas/Jessika Nowak (Hgg.), *Et l'homme dans tout cela? Von Menschen, Mächten und Motiven. Festschrift für Heribert Müller zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 2017, S. 163-184 mit Nachweis der älteren Literatur. Zur Verbreitung des römischen Ritus in Kastilien grundlegend Juan Pablo Rubio Sadia, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Città del Vaticano 2011. Zur kirchlichen Geographie auf der Iberischen Halbinsel vgl. grundlegend Demetrio Mansilla, *Geografía eclesiástica de España: estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Roma 1994.

⁴¹ Bislang sind in der Reihe *Iberia Pontificia*, einer Unterreihe der von Paul Fridolin Kehr begründeten *Regesta Pontificum Romanorum*, sechs Regestenbände zu 13 Diözesen erschienen. Speziell zu Kastilien außerdem ein Band mit Editionen von 290 Papsturkunden: Daniel Berger/Klaus Herbers/Thorsten Schlauwitz (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien. Vorarbeiten zur Hispania (Iberia) Pontificia III. Kastilien*. Berlin/Boston 2020.

⁴² Neueste Edition der Urkunde in Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 2. Zur Sache vgl. Andreas Holndonner, *Kommunikation – Jurisdiktion – Integration. Das Papsttum und das Erzbistum Toledo im 12. Jahrhundert (ca. 1085 bis ca. 1185)*. Berlin/Boston 2014, S. 143-146.

Urkunde richtete sich also nicht ausschließlich an das Laienvolk (*populus*), sondern – mit Ausnahme der Könige – an sämtliche kirchlichen wie weltlichen Würdenträger dieser Region und deren Untertanen.

Das Schreiben ist denn auch nur als indirekter Kontakt zwischen Papsttum und *populus* zu verstehen. Der Empfänger des in der Kathedrale von Toledo überlieferten Schriftstücks war nämlich gar kein Vertreter des *populus*, sondern der mit der päpstlichen Legatenwürde ausgestattete Toledaner Erzbischof Bernhard, der sich am apostolischen Stuhl um die Ausstellung dieser Urkunde bemüht hatte. Bernhard, der aus Aquitanien stammte und seine kirchliche Karriere als Mönch im burgundischen Kloster Cluny begann, war im Jahr 1080 als Reformabt nach Spanien gekommen, bevor er fünf Jahre später zum ersten Erzbischof des wiederhergestellten Erzbischofssitzes in Toledo ernannt wurde und so zum ranghöchsten Kleriker im kastilisch-leonesischen Reich aufstieg. Aus seiner Heimat brachte Bernhard nicht nur die römische Liturgie mit, die in Spanien den altspanischen bzw. mozarabischen Ritus verdrängte, sondern auch die allgemeine Ausrichtung auf das Papsttum. Jedenfalls war er der erste Geistliche in Kastilien-León, der aktiv die Nähe zum Papsttum suchte und päpstliche Privilegien und Urkunden erwarb.⁴³

Bestätigungen seiner Legatenwürde erhielt Bernhard von Urbans Nachfolgern Paschalis II. und Calixt II.⁴⁴ Auch diese Urkunden waren an alle Kleriker und Laien Spaniens adressiert und auch sie dürften sich wie das Schreiben Urbans II. in erster Linie gegen andere geistliche Würdenträger gerichtet haben, die Bernhards besondere Vollmachten als päpstlicher Legat nicht anerkannten.⁴⁵ Auch wenn Nichtkleriker diese Schriftstücke vermutlich nie zu Gesicht bekamen, so war mit ihnen doch ein erster Schritt getan, um spanische Laien mit der päpstlichen Autorität in Berührung zu bringen. Als Bernhard im Jahr 1114 die Bürger von Sahagún in einem Streit mit dem dortigen Kloster mit Exkommunikation bedrohte, da tat er dies jedenfalls unter ausdrücklichem Verweis auf seine von den römischen Bischöfen verbrieftete Stellung als päpstlicher Legat.⁴⁶

Nach Bernhards Tod (†1125) ging den Toledaner Erzbischöfen zwar die Legatenwürde verloren, nicht aber ihre ebenfalls vom Papsttum bestätigte Stellung als Primas von ganz Spanien. Die Toledaner Beziehungen zum apostolischen Stuhl blieben weiterhin eng, was sich unter anderem daran zeigt, dass für Bernhards Nachfolger nicht nur zahlreiche päpstliche Privilegien überliefert sind, sondern

⁴³ Im Jahr 1083/1084 als Abt von Sahagún (vgl. Santiago Domínguez Sánchez, *Iberia Pontificia II: Dioeceses exemptae. Dioecesis Legionensis*. Göttingen 2013, S. 108 Nr. 7) und im Jahr 1088 als Erzbischof von Toledo (vgl. Holndonner, *Kommunikation*, wie Anm. 42, S. 120-125).

⁴⁴ Vgl. Ulysse Robert, *Bullaire du Pape Calixte II*, Paris 1891 (ND Hildesheim 1979), S. 376 Nr. 260, und Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 28. Zur Urkunde des Jahres 1123 und ihrer umstrittenen Echtheit siehe Holndonner, *Kommunikation* (wie Anm. 42), S. 265 f.

⁴⁵ Vgl. Holndonner, *Kommunikation* (wie Anm. 44), S. 165-172.

⁴⁶ Vgl. Antonio Ubieto Arteta, *Crónicas anónimas de Sahagún*. Zaragoza 1987, S. 88 §60. Insgesamt sind elf Urkunden Bernhards von Toledo bekannt, in denen er sich als päpstlicher Legat titulierte und somit als solcher handelte, vgl. Holndonner, *Kommunikation* (wie Anm. 42), Anhang 4, S. 562-564.

auch mehrere an *clerus et populus* von Toledo adressierte Wahlbestätigungen.⁴⁷ Zweck dieser Bestätigungen war es, die Anerkennung des Gewählten in seiner Diözese zu gewährleisten – ein Vorgang, der sich im Laufe des 12. Jahrhunderts auch andernorts, etwa im Bistum Salamanca, beobachten lässt.⁴⁸

In den Gesichtskreis des Papsttums geriet der kastilische *populus* somit weniger aus eigenem Antrieb, sondern vor allem auf Betreiben der Bischöfe und durch das Bemühen, die bischöfliche Jurisdiktion in den Diözesen zu festigen. Das Papsttum trat dabei vor allem als disziplinierende und rechtswahrende Instanz in Erscheinung, wie schon die Gattung der in diesem Zusammenhang überlieferten Papsturkunden anzeigt. Es handelt sich dabei fast immer um sogenannte Justizbriefe (*litterae iustitiae*), mit denen päpstliche Befehle und Urteile übermittelt wurden, fast nie um Gratialbriefe (*litterae gratiae*), die dem Petenten eine Gnade oder ein Vorrecht verliehen.⁴⁹

Klassische Situationen, die zur Ausstellung solcher Justizbriefe führten, waren Konflikte um Bistumszugehörigkeiten, die in den expandierenden spanischen Königreichen aufgrund der wachsenden Zahl restaurierter Bischofssitze relativ häufig vorkamen. Viele der an *clerus et populus* gerichteten Papsturkunden entstanden im Zuge solcher Streitigkeiten und verpflichteten die Laien unter Androhung schwerer Kirchenstrafen dazu, die Jurisdiktion eines Ortsbischofs gegenüber einem Konkurrenten anzuerkennen. Als Beispiele hierfür lassen sich mehrere päpstliche Mandate aus den 1130er und 1160er Jahren anführen, die im Zusammenhang mit Konflikten zwischen den Bischöfen von Segovia und Palencia und den Bischöfen von Sigüenza und Osma ausgestellt wurden.⁵⁰

Die Tatsache, dass das Papsttum in diese und andere lokale Streitigkeiten involviert wurde, zeigt, dass der höchstrichterliche Anspruch des Papsttums (*iudex ordinarius omnium*) auf fruchtbaren Boden fiel. Wie in anderen Regionen Europas auch ging man in Kastilien im 12. Jahrhundert mehr und mehr dazu über, kirchliche Konflikte mittels juristischer Verfahren zu lösen, die dem römisch-kanonischen Prozessrecht folgten.

Überhaupt wurde das kirchliche Leben in dieser Zeit in verstärktem Maße an den Normen des römisch-kanonischen Rechts ausgerichtet, was sich auch auf die Lebenswirklichkeit der Laien auswirkte. Neben dem Eherecht ist hier vor allem an das kirchliche Abgabewesen (Kirchenzehnt, Oblationen) zu denken, das auf

⁴⁷ Entsprechende Papsturkunden sind für die Erzbischöfe Raimund (1125), Johannes (1153) und Petrus de Cardona (1181) überliefert. Vgl. Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 31, 66, 194.

⁴⁸ Vgl. Frank Engel/José Luis Martín Martín, *Iberia Pontificia IV: Provincia Compostellana. Dioeceses Abulensis, Salmanticensis, Cauriensis, Civitatensis, Placentina*. Göttingen 2016, S. 93 Nr. 55-59 (in Zusammenhang mit der Wahl Bischof Pedros Suárez de Deza im Jahr 1166).

⁴⁹ Zu den unterschiedlichen formalen Merkmalen der Justiz- und Gratialbriefe vgl. Frenz, *Papsturkunden* (wie Anm. 38), S. 23-27; Andrea Birnstiel/Diana Schweitzer, „Nicht nur Seide oder Hanf? Die Entwicklung der äußeren Merkmale der Gattung Litterae im 12. Jahrhundert“. In: Irmgard Fees/Andreas Herwig/Francesco Roberg (Hgg.), *Papsturkunden des frühen und hohen Mittelalters. Äußere Merkmale, Konservierung, Restaurierung*. Leipzig 2011, S. 305-334.

⁵⁰ Vgl. Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 41 f., 101 f., 107, 120.

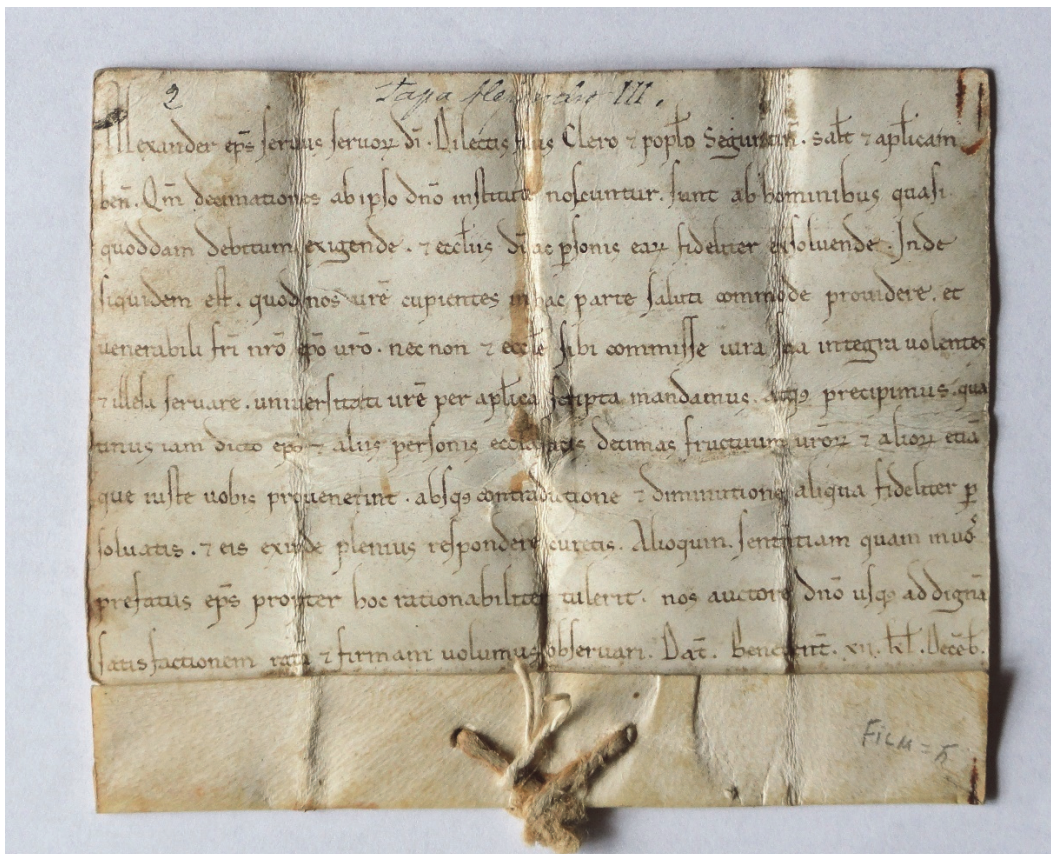


Abb. 2: Mandat Alexanders III. an Klerus und Volk von Sigüenza vom 20. November (1167-1169) (Sigüenza, Archivo de la Catedral, Sala 2, Arm. 3, Pont. 7)

Ebene der Pfarrei grundsätzlich jeden Christen erfasste. Seit den 1160er Jahren sind aus mehreren kastilischen Diözesen päpstliche Mandate an Klerus und Volk überliefert, welche die Zehntpflicht der Laien und ganz allgemein den Gehorsam gegenüber dem Diözesanbischof einschärften.⁵¹ Zudem finden sich päpstliche Aufforderungen an einzelne Bischöfe, Laien mit Kirchenstrafen (Exkommunikation) zu belegen, wenn diese kirchlichen Besitz entfremdeten.⁵² Auch körperliche

⁵¹ Im Bistum Sigüenza sind diesbezüglich mehrere Urkunden aus den 1160er, 1170er und 1190er Jahren überliefert, vgl. Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III*, wie Anm. 41, Nr. 129, 192, 280; desgleichen aus dem Bistum Ávila, nämlich aus der Zeit um 1169 an die Bürger der Bischofsstadt (*universi homines in civitate Abulensi constituti*), aus dem Jahr 1182 an Ritter und Volk (*militēs et populi*) von Ávila, Arévalo und Olmedo sowie aus dem Jahr 1188 an Klerus und Volk von Plasencia (ebd., Nr. 130, 203, 257). Aus Toledo kennen wir päpstliche Mandate zur Zehntverpflichtung aus den Jahren 1183 und 1184 (ebd., Nr. 215 und 224).

⁵² So Alexander III. im Jahr 1162 an den Bf. von Toledo in einem Streit zwischen dem Kloster Sahagún und dem Magnaten Fernando Rodríguez de Castro; ferner Alexander III. im Jahr 1179 an die Bfe. von Ávila und Sigüenza in einem Streit zwischen dem Bf. von Tarazona und den Einwohnern von Soria, vgl. Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III*, wie Anm. 41, Nr. 97 und 187; Lucius III. im Jahr 1185 an den Bf. von Ávila in einem Streit mit Pfarreiangehörigen in Ávila, die den Kirchen testamentarisch verfügte Legate vorenthielten (ebd., Nr. 229), sowie Urban III. im Jahr 1185/1186 an die Bfe. von León und Astorga in einem Streit des Cluniazenserpriorats in Villafranca de Bierzo mit den ortsansässigen Bewohnern, vgl. Santiago

Gewalt gegen Kleriker wurde nun verstärkt geahndet und dem apostolischen Stuhl angezeigt, so zum Beispiel im Jahr 1182/1183 der Fall eines verstümmelten Pfarrers im Bistum Sigüenza und der eines getöteten Diakons im Bistum Salamanca.⁵³

Insgesamt lässt sich so ab der Mitte des 12. Jahrhunderts auch bei den Laien eine Verdichtung der Beziehungen zur Kurie feststellen. Nach dem bisher Gesagten könnte man annehmen, dass der apostolische Stuhl dabei vor allem als Straf- und Disziplinierungsinstanz in Erscheinung trat. Das Verhältnis von Papst und *populus* wäre dann vor allem konfrontativ und konfliktbeladen gewesen. Eine solche Einschätzung könnte sich allerdings nur auf einen Teil der Überlieferung stützen und würde diese zudem recht einseitig interpretieren. Tatsächlich lassen sich seit dem III. Laterankonzil (1179) einzelne Laien bzw. Gruppen nachweisen, die den apostolischen Stuhl auch aus eigenem Antrieb anriefen und um einen päpstlichen Richterspruch nachsuchten. So zum Beispiel ein Toledaner Bürger namens Julian, der im Jahr 1182/1183 bei Papst Lucius III. Klage über den mächtigen Grafen Nuño Pérez de Lara erhob, der sich die Erträge einer Saline, die der Bürger mit Erlaubnis seines Erzbischofs betrieb, widerrechtlich angeeignet hatte;⁵⁴ oder ein gewisser V., der sich im Jahr 1185 ebenfalls an Lucius III. wandte, um gegen eine Exkommunikation vorzugehen, die der Bischof von Sigüenza über ihn in einem Streit mit dem Archidiakon von Segovia verhängt hatte.⁵⁵ Im selben Jahr schickte der *populus* von Ávila Gesandte an die Kurie, die vor dem Papst schwere Beschuldigungen gegen ihren Bischof vorbrachten.⁵⁶ Vor das päpstliche Gericht war dieser Streit gelangt, weil die Laien an den apostolischen Stuhl appelliert hatten. Sie hatten also von sich aus ein römisch-rechtliches Gerichtsverfahren angestoßen, dessen Durchführung Lucius III. verschiedenen Bischöfen übertrug, deren Urteil vom nachfolgenden Papst Urban III. bestätigt wurde.⁵⁷

Diese und andere Fälle verweisen darauf, dass die wachsende Macht des Papsttums nicht allein mit dem kirchlichen Strafregiment bzw. der Angst davor zu erklären ist. Dagegen spricht schon, dass in den allermeisten Fällen die Initiative zur Urkundenausstellung nicht beim Papst lag, sondern von den Empfängern ausging. Mit ihren Petitionen stießen sie den Ausstellungsvorgang an und lieferten die für das Verfahren benötigten Angaben. Zum Teil wurde unter Verwendung von Formelbüchern oder mit Hilfe angeheuerter Spezialisten (Prokuratoren) sogar der Wortlaut der Urkunde vom Empfänger vorformuliert. Über die Bezahlung (oder auch Überbezahlung) einzelner Verfahrensschritte konnte zudem Einfluss auf Art und Dauer des Ausstellungsvorgangs genommen werden.⁵⁸ Kurzum: Wir haben es

Domínguez Sánchez/Daniel Berger, *Iberia Pontificia V: Dioeceses exemptae: Dioecesis Ovetensis – Provincia Bracarensis: Dioecesis Asturicensis*. Göttingen 2019, S. 152, Nr. 2.

⁵³ Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 206; Engel et al., *Iberia Pontificia IV* (wie Anm. 48), S. 107, Nr. 100.

⁵⁴ Berger et al. (Hgg.), *Papsturkunden in Spanien III* (wie Anm. 41), Nr. 218.

⁵⁵ Vgl. ebd., Nr. 230.

⁵⁶ Vgl. ebd., Nr. 232.

⁵⁷ Ebd., Nr. 241.

⁵⁸ Zum Empfängereinfluss schon in der Zeit vor der papstgeschichtlichen Wende vgl. Hans-Henning Kortüm, *Zur päpstlichen Urkundensprache im frühen Mittelalter. Die Päpstlichen Privilegien 896-1046*. Sigmaringen 1996; Jochen Johrendt, „Der Empfängereinfluss auf die Ge-

mit einem System zu tun, das zwar ganz auf das Papsttum zentriert war, das aber in erheblichem Maße von den äußeren Beteiligten getragen und gesteuert wurde. Die große Masse der Papsturkunden zeugt so weniger vom bewussten Gestaltungswillen des Papstes, als von den interessegeleiteten Absichten der Urkundempfänger. In diesem Sinne könnte man sogar die Papsturkunden selbst als populäre Artikulationen deuten.

Gute Voraussetzungen, um sich in diesem System erfolgreich bewegen zu können, waren neben persönlichen Beziehungen zu Papst und Kardinälen juristische Kenntnisse und verfahrenstechnische Fähigkeiten. Eine universitäre Ausbildung und solide Rechtskenntnisse konnten am Papsthof im Zweifel nützlicher sein als eine vornehme Abstammung. Zwei recht gravierende Konflikte innerhalb der iberischen Kirche in dieser Zeit mögen diese Tendenz zur Verrechtlichung verdeutlichen. Der eine – ein Streit zwischen den Erzbischöfen von Braga und Compostela um die Metropolitanzugehörigkeit verschiedener Bistümer – wurde im späten 12. Jahrhundert ausgetragen und dabei mehrmals vor den apostolischen Stuhl gebracht, wobei man auf Seiten der Bragenser Streitpartei umfangreiche juristische Stellungnahmen (*allegaciones*) ausarbeitete, mit deren Hilfe man vor dem päpstlichen Gericht zu seinem Recht zu kommen hoffte.⁵⁹ Auch wenn die Mühe der Bragenser Rechtsexperten damals nicht zum gewünschten Erfolg führte, wäre ein ähnliches Vorgehen 100 Jahre zuvor noch undenkbar gewesen. Als man im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts im Reich Alfons' VI. um den richtigen Ritus stritt, da wurden zur Klärung dieser Frage keine juristischen oder theologischen Argumente ausgetauscht, sondern man ließ im Jahr 1077 zwei bewaffnete Kämpfer aufeinander los und setzte die verschiedenen liturgischen Bücher einer Feuerprobe aus, um diese Streitfrage mit Hilfe von Gottesurteilen zu entscheiden.⁶⁰

In den rund einhundert Jahren, die zwischen diesen Ereignissen liegen, hatte sich in Lateineuropa eine gelehrte Rechtskultur entwickelt, die in vielen Bereichen das Papsttum als zentralen Bezugspunkt ansah und das römisch-kanonische Recht mit wissenschaftlichen Methoden zum universalen Kirchenrecht fortentwickelte. Bevorzugter Ort hierfür waren die Universitäten, die ab dem späten 12. Jahrhundert an verschiedenen Orten Europas und mit Unterstützung bzw. Genehmigung des Papsttums entstanden.⁶¹ Sie können als Pflanzstätten jenes Rationalisierungs-

staltung der *Arenga und Sanctio* in den päpstlichen Privilegien (896-1046)". In: *Archiv für Diplomatik* 50, 2004, 1-12.

⁵⁹ Vgl. Maria João Branco, „An Archbishop and his Claims: the Allegations of Martinho Pires in Rome (1199) on the Quarrels Between Braga and Compostela“. In: Francisco J. Hernández/Rocío Sánchez Ameijeiras/Emma Falque Rey (Hgg.), *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*. Florenz 2018, S. 111-151.

⁶⁰ Vgl. Ludwig Vones, „Liturgische Sonderwege? Der sogenannte Mozarabische Ritus in der hispanischen Gesellschaft im Mittelalter“. In: Matthias Maser/Klaus Herbers (Hgg.), *Von Mozarabern zu Mozarabismen. Zur Vielfalt kultureller Ordnungen auf der mittelalterlichen Iberischen Halbinsel*. Münster 2014, S. 75-104, hier S. 99 f.

⁶¹ Zur Rolle des Papsttums bei der Entstehung der Universitäten vgl. Werner Maleczek, „Das Papsttum und die Anfänge der Universität im Mittelalter“. In: *Römische Historische Mitteilungen* 27, 1985, 85-143; Jürgen Miethke, „Papsttum und Universitäten. Förderung, Lenkungsversuche und Indienstnahme (mit besonderer Rücksicht auf Paris)“. In: Rainer Christoph Schwinges (Hg.), *Universität, Religion und Kirchen*. Basel 2011, S. 9-28.

prozesses gesehen werden, den der Soziologe Max Weber als spezifisches Merkmal der modernen westlichen Zivilisation herausgestellt hat.⁶² Die gesellschaftlichen Verhältnisse, insbesondere die Sphäre des Rechts, wurden nun in gesteigertem Maße den Regeln der Vernunft unterworfen und damit letztlich der christlichen Überzeugung, dass der Gebrauch der Vernunft, zur Erkenntnis Gottes und der Wahrheit befähige.⁶³ Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang, dass der hochmittelalterliche Aufschwung des rationalen Denkens auch ein egalitäres Moment in sich trug, das exkludierende Faktoren wie Abstammung, Herrscher-nähe oder auch das physische Gewaltpotential zwar nicht bedeutungslos werden ließ, aber doch in gewisser Weise einhegte und begrenzte.

Soziologisch betrachtet ist es vielleicht kein Zufall, dass der Durchbruch dieser Entwicklung mit der gesamtkirchlichen Ausrichtung auf das Papsttum zusammenfiel.⁶⁴ Jedenfalls sei hier abschließend die These formuliert, dass erst der päpstliche Primatsanspruch eine Instanz schuf, vor der unterschiedslos jeder, egal ob Laie oder Kleriker, ob Bischof, König oder Stadtbürger, eine prinzipielle Gleichbehandlung erwarten durfte – sofern er die formalen wie informellen Regeln der Kurie beachtete.⁶⁵ Das Papsttum zeichnete sich so durch eine grundsätzliche Offenheit und Zugänglichkeit aus, die es nicht nur beim Klerus, sondern auch beim *populus* zu einer gefragten Entscheidungsinstanz werden ließ. Davon zeugt nicht zuletzt das ‚Jedermannsrecht‘ auf Appellation, also die Möglichkeit, in lokalen Auseinandersetzungen das päpstliche Gericht anzurufen, das schon bald derart ausufernd in Anspruch genommen wurde, dass sich Papst Gregor VIII. im Jahr 1187 gezwungen sah, begrenzende Maßnahmen zu treffen.⁶⁶

Das Papsttum und das auf das Papsttum ausgerichtete Kirchenrecht schufen einen grenzüberschreitenden Raum, in dem ein in der europäischen Geschichte bis dahin unbekanntes Maß an Rechtssicherheit herrschte. Die schriftlichen Produkte dieses Systems, die Papsturkunden, sind daher nicht nur Zeugnisse des universalen päpstlichen Machtanspruches, sondern zugleich immer auch Indikatoren der Verbreitung und Anerkennung dieses Systems, ja vielleicht könnte man sagen: seiner Popularität.

⁶² Vgl. Max Weber, „Vorbemerkung“. In: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Bd. 1. Tübingen 1920, S. 1-16.

⁶³ Zum Verhältnis von Glauben und Vernunft nach christlichem Verständnis vgl. v.a. die Enzyklika *Fides et Ratio* Papst Johannes Pauls II. aus dem Jahr 1998 (=https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html; Abruf am 05.06.2023).

⁶⁴ Vgl. David d’Avray, *Papal Jurisprudence, 385-1234. Social Origins and Medieval Reception of Canon Law*. Cambridge 2022.

⁶⁵ Vgl. Jessika Nowak/Georg Strack (Hgg.), *Stilus – Modus – Usus. Regeln der Konflikt- und Verhandlungsführung am Papsthof des Mittelalters*. Turnhout 2019.

⁶⁶ Vgl. Harald Müller, „Streitwert und Kosten in Prozessen vor dem päpstlichen Gericht – eine Skizze“. In: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 87, 2001, S. 138-164, hier 142-145.

Literatur- und Medienverzeichnis

Literatur

- Barbiche, Bernard/Große, Rolf (Hgg.). *Aspects diplomatiques des voyages pontificaux*. Paris 2009.
- d'Avray, David. *Papal Jurisprudence, 385-1234. Social Origins and Medieval Reception of Canon Law*. Cambridge 2022.
- Becher, Matthias. „Herrschaft‘ im Übergang von der Spätantike zum Frühmittelalter. Von Rom zu den Franken“. In: Theo Kölzer/Rudolf Schieffer (Hgg.). *Von der Spätantike zum frühen Mittelalter. Kontinuitäten und Brüche, Konzeptionen und Befunde*. Ostfildern 2009, S. 163-188.
- Berger, Daniel/Herbers, Klaus/Schlauwitz, Thorsten (Hgg.). *Papsturkunden in Spanien. Vorarbeiten zur Hispania (Iberia) Pontificia. III. Kastilien*. Berlin/Boston 2020.
- Birnstiel, Andrea/Schweitzer, Diana. „Nicht nur Seide oder Hanf? Die Entwicklung der äußeren Merkmale der Gattung Litterae im 12. Jahrhundert“. In: Irmgard Fees/Andreas Herwig/Francesco Roberg (Hgg.). *Papsturkunden des frühen und hohen Mittelalters. Äußere Merkmale, Konservierung, Restaurierung*. Leipzig 2011, S. 305-334.
- Blumenthal, Uta-Renate. *Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform*. Darmstadt 2001.
- Borgolte, Michael. *Europa entdeckt seine Vielfalt*. Stuttgart 2002.
- Branco, Maria João. „An Archbishop and his Claims: the Allegations of Martinho Pires in Rome (1199) on the Quarrels Between Braga and Compostela“. In: Francisco J. Hernández/Rocío Sánchez Ameijeiras/Emma Falque Rey (Hgg.). *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*. Florenz 2018, S. 111-151.
- Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hgg.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 5. Stuttgart 1984.
- Burger, Harald. *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin 2015.
- Claude, Dietrich. „Die Bestellung der Bischöfe im merowingischen Reiche“. In: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung* 49, 1963, S. 1-75.
- Condorelli, Orazio/Schmoeckel, Mathias/Roumy, Franck (Hgg.). *Der Einfluss der Kanonistik auf die europäische Rechtskultur*. Band 1-3. Köln 2012.
- Congar, Yves. *Die Lehre von der Kirche. Von Augustinus bis zum abendländischen Schisma*. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1971, S. 53-75.
- Demandt, Alexander. *Antike Staatsformen. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte der Alten Welt*. Berlin 1995.
- Domínguez Sánchez, Santiago (Hg.). *Iberia Pontificia II: Dioeceses exemptae. Dioecesis Legionensis*. Göttingen 2013.
- Domínguez Sánchez, Santiago/Berger, Daniel (Hgg.). *Iberia Pontificia V: Dioeceses exemptae: Dioecesis Ovetensis – Provincia Bracarenensis: Dioecesis Asturicensis*. Göttingen 2019.
- Frenz, Thomas. *Papsturkunden des Mittelalters und der Neuzeit*. 2. Aufl., Stuttgart 2000.
- Frenz, Thomas: „Wie viele Papsturkunden sind jemals expediert worden?“. In: Paolo Cherubini/Giovanna Nicolaj (Hgg.). *Sit liber gratus, quem servulus est operatus. Studi in onore di Alessandro Pratesi per il suo 90° compleanno*. Bd. 1, Città del Vaticano 2012, S. 623-634.
- Gschnitzer, Fritz. „Exercitus. Zur Bezeichnung und Geschichte des Heeres im frühen Rom“. In: Manfred Mayrhofer (Hg.). *Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde. Gedenkschrift für Wilhelm Brandenstein (1898-1967)*. Innsbruck 1968, S. 181-190, wiederabgedruckt in: Fritz Gschnitzer, *Kleine Schriften zum griechischen und römischen Altertum. Band II: Historische und epigraphische Studien zur Alten Geschichte seit den Perserkriegen*. Hg. v. Catherine Trümpy und Tassilo Schmidt. Stuttgart 2003, S. 312-321.
- Hageneder, Othmar. „Die Rechtskraft spätmittelalterlicher Papst- und Herrscherurkunden“. In: Peter Herde/Hermann Jakobs (Hgg.). *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen. Studien zu ihrer formalen und rechtlichen Kohärenz vom 11. bis 15. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 401-429.
- Herbers, Klaus. *Geschichte des Papsttums im Mittelalter*. Darmstadt 2012.

- Hiestand, Rudolf. „Die Leistungsfähigkeit der päpstlichen Kanzlei im 12. Jahrhundert mit einem Blick auf den lateinischen Osten“. In: Peter Herde/Hermann Jakobs (Hgg.). *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen. Studien zu ihrer formalen und rechtlichen Kohärenz vom 11. bis 15. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 1-26.
- Holndonner, Andreas. *Kommunikation – Jurisdiktion – Integration. Das Papsttum und das Erzbistum Toledo im 12. Jahrhundert (ca. 1085 - ca. 1185)*. Berlin/Boston 2014.
- Engel, Frank/Martín, José Luis Martín (Hgg.). *Iberia Pontificia IV: Provincia Compostellana. Dioeceses Abulensis, Salmanticensis, Cauriensis, Civitatensis, Placentina*. Göttingen 2016.
- Jaffé, Philippus (Hg.). *Regesta pontificum Romanorum. Ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII*. 3. Aufl., hg. v. Klaus Herbers, Göttingen 2016-2020.
- Johrendt, Jochen. „Die Reisen der frühen Reformpäpste – Ihre Ursachen und Funktionen“. In: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 96, 2001, 57-94.
- Johrendt, Jochen. „Der Empfängereinfluß auf die Gestaltung der Arenga und Sanctio in den päpstlichen Privilegien (896-1046)“. In: *Archiv für Diplomatik* 50, 2004, 1-12.
- Kortüm, Hans-Henning. *Zur päpstlichen Urkundensprache im frühen Mittelalter. Die Päpstlichen Privilegien 896-1046*. Sigmaringen 1996.
- Landersdorfer, Anton. „Die Bestellung der Bischöfe in der Geschichte der katholischen Kirche“. In: *Münchener Theologische Zeitschrift* 41, 1990, 271-290.
- Leonhardt, Jürgen. *Latein. Geschichte einer Weltsprache*. München 2009.
- Maccarone, Michele: *Vicarius Christi. Storia del titolo papale*. Rom 1952
- Maleczek, Werner. „Das Papsttum und die Anfänge der Universität im Mittelalter“. In: *Römische Historische Mitteilungen* 27, 1985, 85-143.
- Maleczek, Werner. „Der Mittelpunkt Europas im 13. Jahrhundert. Chronisten, Fürsten und Bischöfe an der Kurie zur Zeit Papst Innocenz' III.“. In: *Römische Historische Mitteilungen* 49, 2007, 89-157.
- Märtl, Claudia. „Zentrum und Peripherie nach Innozenz III. Weiterführende Überlegungen“. In: Jochen Johrendt/Harald Müller (Hgg.). *Rom und die Regionen. Studien zur Homogenisierung der lateinischen Kirche im Hochmittelalter*. Berlin/Boston 2012, S. 457-465.
- Mansilla, Demetrio. *Geografía eclesiástica de España: estudio histórico-geográfico de las diócesis*. Roma 1994.
- Meyer, Andreas. „Attention, No Pope! New Approaches to Late Medieval Papal 'litterae'“. In: Joseph Ward Goering/Stephan Dusil/Andreas Thier (Hgg.). *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Medieval Canon Law. Toronto, 5-11 August 2012*. Città del Vaticano 2016, S. 865-874.
- Meyer, Andreas. „The Curia: The Apostolic Chancery“. In: Keith Sisson/Atria Larson (Hgg.). *A Companion to the Medieval Papacy. Growth of an Ideology and Institution*. Leiden/Boston 2016, S. 239-258.
- Miethke, Jürgen. „Papsttum und Universitäten. Förderung, Lenkungsversuche und Indienstnahme (mit besonderer Rücksicht auf Paris)“. In: Rainer Christoph Schwinges (Hg.). *Universität, Religion und Kirchen*. Basel 2011, S. 9-28.
- Müller, Harald. „Streitwert und Kosten in Prozessen vor dem päpstlichen Gericht – eine Skizze“. In: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung* 87, 2001, S. 138-164.
- Müller, Harald. „The Omnipresent Pope: Legates and Judges Delegate“. In: Keith Sisson/Atria Larson (Hgg.). *A Companion to the Medieval Papacy. Growth of an Ideology and Institution*. Leiden/Boston 2016, S. 199-219.
- Müller, Hubert. *Der Anteil der Laien an der Bischofswahl. Ein Beitrag zur Geschichte der Kanonistik von Gratian bis Gregor IX*. Amsterdam 1977.
- Nowak, Jessika/Strack, Georg (Hgg.). *Stilus – Modus – Usus. Regeln der Konflikt- und Verhandlungsführung am Papsthof des Mittelalters*. Turnhout 2019.
- Paravicini Bagliani, Agostino. „Der Papst auf Reisen im Mittelalter“. In: Detlef Altenburg/Jörg Jarnut/Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.). *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes*. Sigmaringen 1991, S. 501-514.
- Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 14, 2. Aufl., 1999.
- Robert, Ulysse. *Bullaire du Pape Calixte II*. Paris 1891 [ND Hildesheim 1979].

- Johrendt, Jochen/Müller, Harald (Hgg.). *Rom und die Regionen. Studien zur Homogenisierung der lateinischen Kirche im Hochmittelalter*. Berlin/Boston 2012.
- Rubio Sadia, Juan Pablo. *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Città del Vaticano 2011.
- Schatz, Klaus: *Der päpstliche Primat. Seine Geschichte von den Ursprüngen bis zur Gegenwart*. Würzburg 1990.
- Schieffer, Rudolf: „Motu proprio. Über die papstgeschichtliche Wende im 11. Jahrhundert“. In: *Historisches Jahrbuch* 122, 2002, 27-41.
- Schieffer, Rudolf: „Die päpstliche Kurie als internationaler Treffpunkt des Mittelalters“. In: Claudia Zey/Claudia Märkl (Hgg.). *Aus der Frühzeit europäischer Diplomatie. Zum geistlichen und weltlichen Gesandtschaftswesen*. Zürich 2008, S. 23-39.
- Schieffer, Rudolf. *Papst Gregor VII.: Kirchenreform und Investiturstreit*. München 2010.
- Schieffer, Rudolf. „Der Papst unterwegs in Lotharingen“ In: Klaus Herbers/Harald Müller (Hgg.). *Lotharingen und das Papsttum im Früh- und Hochmittelalter. Wechselwirkungen im Grenzraum zwischen Germania und Gallia*. Berlin/Boston 2017, S. 55-67.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London: Routledge, 2015
- Storey, John. „Was ist Populärkultur“ (Übersetzung von Thomas Kühn). In: Thomas Kühn/Robert Troschitz (Hgg.). *Populärkultur. Perspektiven und Analysen*. Bielefeld 2017, S. 19-40.
- Thier, Andreas. „Richtigkeitsgewähr, Teilhabebefugnis und Verfahren: Regelungsmodelle der mittelalterlichen Bischofsbestellung“. In: Nils Jansen/Peter Oestmann (Hgg.). *Rechtsgeschichte heute. Religion und Politik in der Geschichte des Rechts – Schlaglichter einer Ringvorlesung*. Tübingen 2014, S. 49-75.
- Ubieta Arteta, Antonio. *Crónicas anónimas de Sahagún*. Zaragoza 1987.
- Ubl, Karl. „Die Genese der Bulle ‚Unam sanctam‘. Anlass, Vorlagen, Intention“. In: Martin Kaufhold (Hg.). *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters* (= Political thought in the age of scholasticism. Essays in honour of Jürgen Miethke). Leiden 2004, S. 129-149.
- Vones, Ludwig. „Liturgische Sonderwege? Der sogenannte Mozarabische Ritus in der hispanischen Gesellschaft im Mittelalter“. In: Matthias Maser/Klaus Herbers (Hgg.). *Von Mozaraber zu Mozarabismen. Zur Vielfalt kultureller Ordnungen auf der mittelalterlichen Iberischen Halbinsel*. Münster 2014, S. 75-104.
- Vones, Ludwig: „Päpstliche Gesandtschaften zur Durchsetzung von Reformzielen. Kirchenpolitische Hintergründe der ‚liturgischen Wende‘ in den hispanischen Königreichen während des 11. und 12. Jahrhunderts.“ In: Gabriele Annas/Jessika Nowak (Hgg.). *Et l’homme dans tout cela? Von Menschen, Mächten und Motiven. Festschrift für Heribert Müller zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 2017, S. 163-184.
- Weber, Max. „Vorbemerkung“. In: Ders. (Hg.). *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Bd. 1. Tübingen 1920, S. 1-16.
- Wetzstein, Thomas. „Wie die *urbs* zum *orbis* wurde. Der Beitrag des Papsttums zur Entstehung neuer Kommunikationsräume im europäischen Hochmittelalter“. In: Jochen Johrendt/Harald Müller (Hgg.). *Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III.* Berlin/New York 2008, S. 47-75.
- Wetzstein, Thomas. „Zur kommunikationsgeschichtlichen Bedeutung der Kirchenversammlungen des hohen Mittelalters“. In: Gisela Drossbach/Hans-Joachim Schmidt (Hgg.). *Zentrum und Netzwerk. Kirchliche Kommunikationen und Raumstrukturen im Mittelalter*. Berlin/New York 2008, S. 247-297.
- Zey, Claudia. „Die Augen des Papstes. Zu Eigenschaften und Vollmachten päpstlicher Legaten“. In: Jochen Johrendt/Harald Müller (Hgg.). *Römisches Zentrum und kirchliche Peripherie. Das universale Papsttum als Bezugspunkt der Kirchen von den Reformpäpsten bis zu Innozenz III.* Berlin/New York 2008, S. 77-108.
- Zey, Claudia. „Legaten im 12. und 13. Jahrhundert. Möglichkeiten und Beschränkungen (am Beispiel der Iberischen Halbinsel, des Heiligen Landes und Skandinaviens)“. In: Klaus Herbers/Fernando López Alsina/Frank Engel (Hgg.). *Das begrenzte Papsttum, Spielräume päpstlichen Handelns. Legaten – delegierte Richter – Grenzen*. Berlin/Boston 2013, S. 199-212.

Ziegler, Konrat/Sontheimer, Walther (Hgg.). *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Bd. 4. München 1972.

Diskographie

David Peel & The Lower East Side. *The Pope smokes Dope*. Apple 1972.

Engenheiros do Hawäii. *O Papa é Pop*. RCA 1990.

Internetquellen

„Duden.de“. Stichwort: *populär* (1a). <https://www.duden.de/rechtschreibung/populaer>; Abruf am 05.06.2023.

Reis Schweizer, Stefan: „Religiöser Pop-Star mit restriktivem Kurs: Das ambivalente Erbe Johannes Pauls II“. *Neue Zürcher Zeitung*, 18.05.2020 (=https://www.nzz.ch/international/papst-johannes-pauls-ii-das-ambivalente-erbe-ld.1556775; Abruf am 05.06.2023).

„viaggi_santo_padre_statistiche_fuori-italia_elenco_cronologico“. http://www.vatican.va/news_services/press/documentazione/documents/viaggi/viaggi_santo_padre_statistiche_fuori-italia_elenco_cronologico_it.html; Abruf am 05.06.2023.

„Enzyklika Fides Et Ratio“. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html; Abruf am 05.06.2023.

Weitere Medien

Der Brockhaus multimedial. DVD-ROM, Mannheim 2008.

Bildnachweis

Abb. 1: Foto: Bonifacio Bartolomé Herrero, Archivo de la Catedral de Segovia.

Abb. 2: Foto: Daniel Berger.

IV. Sprachliche Artikulationen

—

Sprachwissenschaft

Verhörer in der Popmusik

Franz Josef Bauer

1. Popularität und Verhörer

Eine besonders populäre Form laienhafter Sprachbetrachtung ist gegenwärtig die Beschäftigung mit Verhörern im musikalischen Kontext. Viele Radiosender setzen auf Formate wie das *SWR3-Hör-Malheur*¹ oder die *Agathe-Bauer-Songs* (Hitradio RTL),² in deren Rahmen Hörer*innen ihre persönlichen *Verhörhammer* (Bayern 3)³ artikulieren und einem größeren Publikum vorstellen können. Verhörer in der Popmusik sind mithin auf zweierlei Weise für einen Band, der sich mit „populären Artikulationen“ befasst, relevant: Einerseits beziehen sie sich auf beliebte Musikstücke, die von Rezipient*innen nicht selten aktiv nachgesungen werden. Zum anderen erfährt das Phänomen, wie erwähnt, derzeit selbst verstärkte Aufmerksamkeit in den Unterhaltungsmedien.

Die *Wumbaba*-Trilogie (2004-2009),⁴ für die Autor Axel Hacke sprachliche Missverständnisse zusammengetragen und literarisch verarbeitet hat, zählt zu den bekanntesten Publikationen zum Thema und bildet, angesichts ihres Umfangs von über 400 Stichworten, das Korpus für die nachfolgenden Untersuchungen.⁵ Es ist zu berücksichtigen, dass sich in Hackes Büchern neben Verhörern, die sich als unbewusste, auditive Fehlleistungen definieren lassen, ebenso intentionale Sprachspiele wie *Roy Makaay* zu *Rheuma-Kai* (B 58), sowie artikulatorische Fehlleistungen – Versprecher wie *blüh im Glanze* zu *brüh im Glanze* (C 56) – finden, was eine genaue Durchsicht der Observanzen notwendig macht. Klärungsbedürftig ist außerdem, was unter Popmusik zu verstehen ist. Im Korpus sollten alle Vokalstücke darunterfallen, die einem größeren Publikum als bekannt gelten können. Ein derart weites Verständnis von Populärmusik schließt Tonbandaufnahmen ebenso ein wie die vornehmlich praktizierte Musik klassischer Komponisten und der Volksweise, wogegen es wenig verbreitete und gänzlich private musikalische Schöpfungen ausklammert.

¹ Vgl. SWR3, „SWR3-Hör-Malheur. Diese Songs verstehst du immer falsch“. 2020 (=https://www.swr3.de/musik/SWR3-Hoer-Malheur-Diese-Songs-verstehst-du-immer-falsch/-/id=47316/did=4743342/1lei7o1/index.html; Abruf am 02.03.2020).

² Vgl. Hitradio-RTL, „Agathe Bauer-Songs“. 2020 (=https://www.hitradio-rtl.de/agathe-bauer-songs; Abruf am 02.03.2020).

³ Vgl. Bayern 3, „Bayern 3 Verhörhammer. Die ganze Geschichte“. 2020 (=https://www.bayern3.de/verhoerhammer; Abruf am 04.03.2020).

⁴ Die Trilogie besteht aus Axel Hacke, *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*. München 2004 (= 1. Band); Axel Hacke, *Der weiße Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens*. München 2007 (= 2. Band); Axel Hacke, *Wumbabas Vermächtnis. Drittes Handbuch des Verhörens*. München 2009 (= 3. Band).

⁵ Zitiert wird daraus in einer Kurzform, bei welcher die einzelnen Bände mit den Buchstaben A (2004), B (2007) und C (2009) versehen werden, bevor die Seitenzahl als Ziffernfolge dargestellt wird.

Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, deren Fokus mehrheitlich auf den phonologischen Aspekten von Verhörern gelegen ist,⁶ fasst dieser Artikel vor allem pragmatische und semiotische Eigenschaften ins Auge. So erfolgt nach der Klärung, wie sich auditive Fehlleistungen, die unter den Begriff des Verhörers fallen, kategorisieren lassen, unter Rekurs auf das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson eine Betrachtung von Beschaffenheiten der Ausgangsform, welche das Auftreten auditiver Missverständnisse begünstigen. Daraufhin rücken schließlich die semiotischen Aspekte, welche Verhörers auszeichnen, in den Blick.

In methodischer Hinsicht ist anzumerken, dass Hacke beim Erstellen der *Wumbaba*-Trilogie stark selektiv vorgegangen ist, um den Unterhaltungswert für den Leser möglichst hoch zu halten. Durch den daraus resultierenden Mangel an Repräsentativität verbietet sich eine quantitative Analyse, sodass bestimmte Effekte zwar feststellbar, jedoch nicht auf ihre Häufigkeit überprüfbar sind. Die Auflistung von Verhörern, wie sie ab Punkt 3 praktiziert wird, ist daher als Blütenlese aus Hacke zu verstehen, mit deren Hilfe die Argumente aus dem Fließtext untermauert werden sollten.

2. Typologie auditiver Fehlleistungen

Fasst man Verhörers, wie oben geschehen, als auditive Fehlleistungen auf, subsumiert sich eine Reihe abgrenzbarer Phänomene unter dem Begriff, die aus ätiologischen Gründen unterschieden werden müssen. So scheinen einmalige Verhörers, die umgehend oder zumindest bei der zweiten Konfrontation mit dem Musikstück aufgelöst werden können (z.B. *zwölf oder dreizehn* zu *zwölfhundertdreizehn*, B 68), für eine Untersuchung semiotischer Faktoren weniger verlässlich zu sein als ihre stabileren Gegenstücke, welche erst bei einer genaueren Beschäftigung mit dem Liedtext oder einer Intervention von außen – beispielsweise durch den Hinweis einer anderen Person – als Verhörers erkannt werden und folglich nicht selten für Überraschung und Erheiterung sorgen.⁷ Innerhalb dieser Gruppe stabiler Missverständnisse ist es wiederum günstig, zwischen inter- und intra-individuellen Verhörern zu differenzieren. Die ersteren werden gemeinhin mit dem Terminus Volksetymologie versehen, weil sie gleichsam als kollektiver Verhörers über die Zeit konventionalisiert worden sind und ihre ursprünglich korrekte Ausgangsform mehrheitlich verdrängt haben (norw. *Fjellfräs* zu dt. *Vielfraß*, C 70).⁸ Der Korpusbefund macht deutlich, dass Volksetymologien in der Popmusik eher

⁶ Dazu gehören Israa Abdurrahman, „A Phonological Study of Mondegreens in English“. In: *Tikrit University Journal for Humanities* 19/1, 2018, 1-24, Göran Kjellmer, „Mondegreens and Phonology“. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 48/3, 2000, 197-210, und Elke Ronneberger-Sibold, „... und aus der Isar steigt, der weiße Neger Wumbaba. Lautgestaltprägende Elemente bei der Schöpfung von Mondegreens“. In: Rüdiger Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010, S. 87-106.

⁷ Vgl. Ronneberger-Sibold, „... und aus der Isar steigt“ (wie Anm. 6), S. 87 f.

⁸ Vgl. Heike Olschansky, *Volksetymologie*. Tübingen 1996, S. 106.

selten bis gar nicht auftreten,⁹ sodass der Schwerpunkt der folgenden Ausführungen auf der zweiten Klasse, den sogenannten Mondegreens, zu liegen hat.

Dieser Fachbegriff für stabile, intraindividuelle Verhörer wurde von der US-amerikanischen Kolumnistin Sylvia Wright etabliert, welche 1954 eine eigene Fehlleistung zum Anlass für den Aufsatz *The Death of Lady Mondegreen* nahm. Darin schilderte sie unter anderem, wie sie einen Vers der Ballade *The Bonny Earl O' Moray* als Kind falsch verstanden hatte, indem sie *they have slain the Earl O' Moray and layd him on the green* als *they have slain the Earl O' Moray, and Lady Mondegreen* missinterpretierte.¹⁰ Der prototypische Mondegreen beinhaltet eine Änderung der lautlichen Substanz und unterscheidet sich dadurch von einer rein semantischen Reanalyse (*ohne Gewähr* zu *ohne Gewehr*, B 8f.). Ferner ist zu bedenken, dass Fälle wie Wrights Urmondegreen, wo die Ausgangssprache mit der Verhörersprache identisch ist, von interlingualen Verhörern kausal divergieren. Letztere werden zuweilen mit dem japanischen Wort *Soramimi* bedacht und von den gleichsprachigen Mondegreens abgegrenzt.¹¹ Dieser Artikel behandelt sie als eine Form des Mondegreen-Verhörers, ohne den Terminus, der als Sammelbegriff nützlich sein kann, gänzlich aufzugeben. Eine prinzipielle Gleichstellung beider Varianten wird dadurch gestützt, dass Soramimis in etwa dieselbe Prävalenz aufweisen wie die klassischen Mondegreens Wrightscher Prägung.¹² Die nachstehende Tabelle dient der Veranschaulichung der vorgenommenen Differenzierungen, wobei der Bereich unterhalb der ersten Verdickung die Gruppe der Verhörer repräsentiert und die zweite Verdickung die Trennlinie zwischen Mondegreens (unterhalb) und anderen Verhörern anzeigt.

Typologie von Verhörern und assoziierter Phänomene	unabsichtlich	rezeptiv	stabil	individuell	substanz-different	gleich-sprachlich
Sprachspiel	!nein					
Versprecher	ja	!nein				
einmalige auditive Fehlleistung	ja	ja	!nein			
Volksetymologie	ja	ja	ja	!nein		
rein semantische Reanalyse	ja	ja	ja	ja	!nein	
Soramimi-Mondegreen	ja	ja	ja	ja	ja	nein
klassischer Mondegreen	ja	ja	ja	ja	ja	ja

Abb. 1: Typologie von Verhörern und assoziierter Phänomene

⁹ In Hacke finden sich keine derartigen Belege (0 Fälle).

¹⁰ Vgl. Sylvia Wright, „The Death of Lady Mondegreen“. In: *Harper's Magazine* 209/1254, 1954, S. 48-51, hier S. 48.

¹¹ Vgl. Claudia Beck/Bernd Kardatzki/Thomas Ethofer, „Mondegreens and Soramimi as a Method to Induce Misperceptions of Speech Content. Influence of Familiarity, Wittiness, and Language Competence“. In: *PLoS ONE* 9/1, 2014, 1-5, hier S. 1.

¹² Vgl. ebd., S. 3.

3. Nährböden für stabile Missverständnisse

Möchte man eruieren, weshalb es zu Verhörern kommt, sind zuerst die psycholinguistischen Grundlagen zu klären, welche das Phänomen ermöglichen. Pathologische Ursachen, allen voran Hörschädigungen und kognitive Fehler in der Sprachverarbeitung, sind zwar nicht kategorisch auszuschließen, spielen aber bei den tatsächlich beobachteten Fällen nur eine untergeordnete Rolle. Vielmehr handelt es sich bei Mondegreens um ein gängiges Verfahren der Uminterpretation, das einer Störung im Kommunikationsprozess mit einer mehr oder minder passenden Sinnstiftung begegnet.¹³ Diese Art der Remotivierung fußt auf den Prinzipien der apperzeptiven Ergänzung und der abstraktiven Relevanz, die Karl Bühler in seiner Sprachtheorie von 1934 formuliert hat. Apperzeptive Ergänzung referiert auf die Tatsache, dass bei der Rezeption sprachlicher Zeichen immer auch Informationen abgerufen werden, die nicht in der phonetischen Äußerung enthalten sind.¹⁴ So kann *Ruder* leicht als *Bruder* verhört werden (A 8), ohne dass die Sprachkompetenz des Rezipienten infrage gestellt werden müsste. Als abstraktive Relevanz wird schließlich die Gegenrichtung zur apperzeptiven Ergänzung bezeichnet, d.h. die Weglassung vermeintlich oder tatsächlich irrelevanter Information aus dem Lautstrom wie im Mondegreen *mit leichten Schauern ist zu rechnen* zu *mit Leichenschauen ist zu rechnen* (B 8).¹⁵

Der 1980 experimentell festgestellte Ganong-Effekt ist ein weiteres wichtiges Prinzip der Sprachverarbeitung, das für das Verständnis von Verhörern essentiell ist. Es besagt, dass bei einer auditiven Fehlleistung ein reales Wort einer beliebigen Lautfolge vorgezogen wird, solange ein ebensolches nicht erheblich schwieriger zu rekonstruieren ist.¹⁶ Sonach ist es wahrscheinlicher, *Walzwerk* als *Waldzweg* fehlzudeuten, als ein Verhörer zu **Waltwerk* oder zu **walkswert* (C 10). Erwähnung sollte überdies das Kohortenmodell finden, eine psycholinguistische Theorie, die von einer schrittweisen Verarbeitung des Lautstroms ausgeht, wobei bereits der erste geäußerte Laut sämtliche möglichen Zielwörter abrufen und das wirklich intendierte Wort häufig erst bei der Wahrnehmung des letzten Lauts erkannt werden kann.¹⁷ Wird beispielsweise der Onset [k] gehört, so könnte dieser unwillkürlich die Denotate *Katze*, *kann*, *kämpfen* oder *Kant* ins Bewusstsein rufen, bevor über die Zwischenschritte [ka] (*Katze*, *kann*) und [kan] (*kann*, *Kant*) das korrekte Lexem *Kant* aus dem akustischen Chaos destilliert wird. Nachdem diese grundsätzlichen Voraussetzungen geklärt worden sind, kann der Versuch unternommen werden, Verhörer auf Störungen im Kommunikationsprozess zurückzuführen. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt damit auf Defekten oder Ambiguitäten der Ausgangsform, die eine gelingende Zeichenübertragung erschweren bzw. im Extremfall unmöglich machen. Störungen können, so der Konsens in der

¹³ Vgl. Ronneberger-Sibold, „... und aus der Isar steigt“ (wie Anm. 6), S. 87.

¹⁴ Vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2. Aufl., Stuttgart 1965, S. 28.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. William Ganong, „Phonetic Categorization in Auditory Word Perception“. In: *Journal of Experimental Psychology* 6/1, 1980, 110-125, hier S. 119 ff.

¹⁷ Vgl. Abdurrahman, „A Phonological Study“ (wie Anm. 6), S. 10.

Wissenschaft, sämtliche Teile der Kommunikation betreffen, sodass sich u.a. Sender, Kanal und Empfänger gleichermaßen im Zustand der Gefährdung befinden, ihre Aufgaben nicht adäquat erfüllen zu können.¹⁸ Besonders exponiert sind dabei kommunikative Prozesse, wenn Kinder in ihnen partizipieren. Schließlich fehlt den jüngeren Gesprächsteilnehmern häufig das nötige Sprach- und Weltwissen, um die Sinnübertragung in allen Bereichen sicherzustellen.¹⁹ Für die Untersuchung soll Roman Jakobsons Modell von 1960 zurate gezogen werden, weil es nicht nur alle denkbaren Dimensionen des kommunikativen Akts umfasst, sondern auch die jeweiligen Sprachfunktionen beschreibt, die den Dimensionen zuzuordnen sind.²⁰ Wie in der nachstehenden Graphik ersichtlich, gehören die Dimensionen *Sender*, *Empfänger*, *Text*, *Referent*, *Kanal* und *Code* mit ihren spezifischen Funktionen der Kommunikation an.

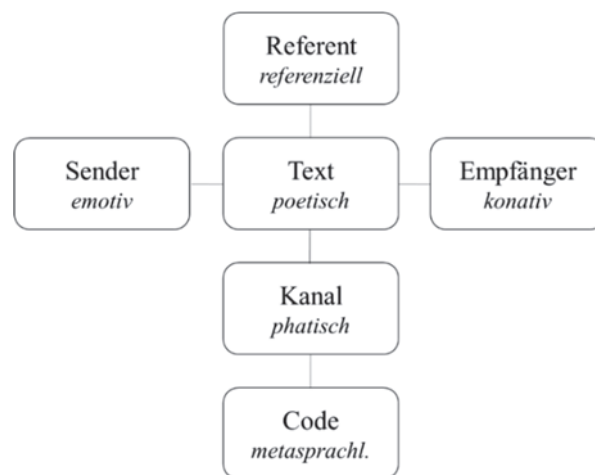


Abb. 2: Kommunikationsmodell (nach Jakobson 1997, wie Anm. 20, S. 72)

An diesem Punkt wäre es nicht zielführend, jede Dimension zur Gänze zu explizieren. Es ist praktikabler, diese Ausführungen in das jeweilige Unterkapitel zu verlagern, wo sie mit der Information aus dem Korpus verknüpft werden können. Vorausgeschickt sei indes, dass der Rezipient ungeachtet möglicher Störquellen in anderen Dimensionen derjenige ist, welchem das Missverständnis unterläuft. Es lässt sich somit kein Automatismus konstatieren, der beispielsweise aufgrund eines Kanal-Defekts einen interindividuell identischen Verhörer veranlassen würde.

¹⁸ Vgl. Reinhard Fiehler, „Verständigungsprobleme und gestörte Kommunikation. Einführung in die Thematik“. In: Reinhard Fiehler (Hg.), *Verständigungsprobleme und gestörte Kommunikation*. Radolfzell 2002, S. 7-16, hier S. 7.

¹⁹ Vgl. Steven Connor, *Earslips. Of Mishearings and Mondegreens*. Konferenzbeitrag zu „Listening In, Feeding Back“ der Columbia University (=http://www.stevenconnor.com/earslips/earslips.pdf; Abruf am 23.10.2023), S. 6 f.

²⁰ Vgl. Roman Jakobson, „Linguistics and Poetics“. In: K. M. Newton (Hg.), *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. 2. Aufl., New York 1997, S. 71-77, hier S. 72.

3.1 Eigenschaften des Kanals

Mediale Eigenschaften haben in der Popmusik großen Einfluss auf das Gelingen der Kommunikation, insbesondere wenn der gesungene Text in konservierter Form, d.h. durch eine Tonband- oder Digitalaufnahme überliefert ist. Störungen gründen dann entweder auf genuin medialen Faktoren, wozu das eventuelle Hintergrundrauschen ebenso zählt wie ganz allgemein die musikalische Spur der Informationsübertragung (Instrumente, Beat, u.Ä.) oder auf der Speicherung an sich. Liegt ein Text stets in identischer Form vor, so können die Fehler anderer Kommunikations-Dimensionen nicht durch die Kraft der Variation ausgebessert werden und ein Verhörer ist imstande, sich zu konsolidieren. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Lieder von Herbert Grönemeyer und Nena, die vom idiosynkratischen Gesangsstil ihrer Interpreten geprägt sind und darum augenscheinlich besonders viele auditive Fehlleistungen evozieren.²¹ Lägen die betroffenen Texte medial in einer diverseren Form vor, so behinderten weniger Aspekte das korrekte Verstehen von Zeilen wie *schwer, nehm's leicht* (Verhörer: *Schwerdienst leicht*, B 49), *hab Flugzeuge im Bauch* (Verhörer: *Fruchtzwerge im Bauch*, C 68) und *wollten Macht* (Verhörer: *Wolkenmacht*, B 48).

Mondegreens konservierter Musikstücke sind momentan die präsenteste Verhörer-Form, zumal die Rundfunkformate vorzugsweise missverstandene Auszüge derjenigen Lieder vorführen, die sie selbst im Repertoire haben.²² Auch im *Wumbaba*-Korpus ist diese Gruppe erwartungsgemäß stark vertreten. Ihre Mitglieder werden im Weiteren, anlässlich der Maßgeblichkeit für die übrigen Dimensionen, mit einem *k* (für konserviert) gekennzeichnet.

3.2 Eigenschaften des Produzenten

Auf Seiten des Senders mindert die prinzipiell unendliche Vielfalt an Aussprachegewohnheiten, von einer etwas undeutlichen Aussprache über schwer segmentierbares Genuschel bis hin zum inakzeptablen Aussprachefehler, das Verständnispotential. Da der Empfänger weiß, dass der Produzent sich gemäß der emotiven Sprachfunktion mitteilen möchte,²³ rekonstruiert er aus der defekten Form mittels Verhörer eine probate.

Bei Hacke finden sich hierzu vornehmlich Abweichungen vom prosodischen Standard, namentlich falsche Betonungen, die offenbar im besonderen Maße ein Reparaturbedürfnis beim Empfänger auslösen. Zu unterscheiden sind dabei (1) falsch gesetzte Hauptakzente, (2) inkorrekte Nebenakzente und (3) ungewöhnliche Satzakzente, denen in der Trilogie die folgenden Evidenzen zuzurechnen sind:

²¹ Die Trilogie führt für Grönemeyer 10 Mondegreens an, für Nena 3.

²² Vgl. dazu SWR, „SWR3-Hör-Malheur“ (wie Anm. 1); Hitradio RTL, „Agathe Bauer-Songs“ (wie Anm. 2); Bayern 3, „Bayern 3 Verhörhammer“ (wie Anm. 3).

²³ Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“ (wie Anm. 20), S. 7.

(1) Hauptakzent

- *Mercedes-Benz* *['mɛrʃɛɪdiz, bɛn'ts] → *mercy dispense* (k, A 51), aus *Mercedes Benz* von Janis Joplin, setzt den Akzent beim im Englischen nicht betonbaren Reduktionsvokal an,²⁴ was einen Mondegreen zum zentralisierten Langvokal [ɜ:] zeitigt.
- *auserkor'n* *[,aʊsʔɛɐ̯'ko:ɐ̯n] → *aus Erkorn* (B 23), aus *vom Himmel hoch, da komm ich her* von Martin Luther, setzt den Hauptakzent wegen des Reims auf *gebör'n* statt auf die Partikel *aus* auf das eigentlich nebenbetonte *-kor'n*. Der Verhörer reagiert auf diese Normabweichung, indem er die korrekte Form durch den imaginären Ort *Erkorn* ersetzt.

(2) Nebenakzent: *das dichteste Geäst* *['dɪçtɛst, ɛ gə'ɛst] → *das Lied ist weggehext* (k, B 47), aus *Und wenn ein Lied* von den Söhnen Mannheims, setzt eine Nebenbetonung auf das nicht betonbare Endschwa von *dichteste*,²⁵ worauf auf Rezipientenseite mit einem kompletten Sinnumbau geantwortet wird.

(3) Satzakzent

- *riefen „Krieg“ und wollten Macht* → *Düsenkrieg und Wolkenmacht* (k, B 48), aus *99 Luftballons* von Nena, akzentuiert unüblicherweise *riefen* anstelle des zu erwartenden *Krieg*. Daraus resultiert der Mondegreen *Düsenkrieg*, der den Charakter eines ad-hoc-Kompositums besitzt und dementsprechend, wie bei Determinativkomposita üblich,²⁶ scheinbar erstgliedbetont ist.
- *la isla bonita* → *Ladislav Bonita* (k, C 33), aus *La Isla Bonita* von Madonna, setzt den Satzakzent auf den Artikel *la*, der als Funktionswort im Spanischen normalerweise unbetont bleibt. Da der Verhörer *la isla* in *Ladislav* umwandelt, umgeht er das Problem der Ausgangsform und akzentuiert den vermeintlichen Eigennamen korrekt auf der ersten Silbe (*Ládislav*).

3.3 Eigenschaften des Codes

Der Code repräsentiert das Sprachsystem, mit dem versucht wird, kommunikative Aufgaben zufriedenstellend zu bewältigen.²⁷ Probleme ergeben sich hierbei, sofern die systemischen Rahmen, die Sender und Empfänger ansetzen, voneinander divergieren. Sprich, wenn unterschiedliche Sprachen (L_1 vs. L_2), Sprachvarietäten oder Spracherwartungen zugrunde liegen. Der erste Fall betrifft die (1) Soramimis, die eingangs als interlinguale Mondegreens definiert worden sind und dementsprechend obligatorisch eine codeseitige Markierung aufweisen. Dieser Effekt ist umso stärker anzunehmen, je geringer die Kompetenz des Rezipienten

²⁴ Vgl. Edward Flemming, *The Phonetics of Schwa Vowels*. Department of Linguistics & Philosophy, MIT 2007 (=http://web.mit.edu/flemming/www/paper/schwaphonetics.pdf; Abruf am 23.10.2023), S. 1 ff.

²⁵ Vgl. Sven Staffeldt, *Zum Phonemstatus von Schwa im Deutschen. Eine Bestandsaufnahme*. Ostrava 2010, S. 88.

²⁶ Vgl. Barbara Schlücker, „Die deutsche Kompositionsfreudigkeit. Übersicht und Einführung“. In: Livio Gaeta/Barbara Schlücker (Hgg.), *Das Deutsche als kompositionsfreudige Sprache*. Berlin 2012, S. 1-25, hier S. 1.

²⁷ Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“ (wie Anm. 20), S. 3.

in der Sendersprache L_1 , die auch ein Dialekt von L_2 sein kann, ausfällt. Eine zweite Möglichkeit der Code-Störung sind ungewöhnliche sprachliche Alternativen wie (2) der Einsatz von diatopisch unüblicher oder veralteter Umgangssprache sowie (3) die Abweichung von der syntaktischen Leitstruktur, die im deutschen Hauptsatz der appositionslosen Grundwortstellung Subjekt-Verb-Objekt (SVO) bzw. SOV im Nebensatz entspricht.²⁸ Im Korpus lassen sich u.a. folgende Verhörer auf defizitäre Eigenschaften des Codes zurückführen:

(1) Soramimis

a. Fremdsprache

- engl. *I shot the sheriff* → *Eichhörnchen-Sheriff* (k, A 51), aus *I Shot The Sheriff* von Bob Marley, wandelt die für den Empfänger nicht dechiffrierbare englische Ausgangsform in ein akzeptables Kompositum um.
- span. *un, dos, tres* → *Ru-dolf-Hess* (k, A 52), aus *María – un, dos, tres* von Ricky Martin, interpretiert die spanische Zahlenfolge für 1, 2, 3 als die Silben der NS-Größe *Rudolf Hess*.
- engl. *I've got the power* → *Agathe Bauer* (k, C 29), aus *The Power* von Snap, und engl. *all the leaves are brown* → *Anneliese Braun* (k, C 29), aus *California Dreaming* von The Mamas and the Papas, kreieren ebenfalls einen Eigennamen aus einer fremdsprachlichen Form.
- isiXhosa *aya sat wuguga sat* → *Arafat im Grugabad* (k, C 71), aus *Pata Pata* von Miriam Makeba, extrahiert die Eigennamen *Arafat* (Palästinenserführer) und *Grugabad* (Freibad in Essen) aus einem Satz in der Deutschsprechern kaum bekannten Bantusprache isiXhosa.
- engl. *I've been looking for freedom* → *Eikki lukki for Fido* (k, C 73) aus *Looking for Freedom* von David Hasselhoff, hat bei einem Rezipienten ohne Englischkenntnisse zu einem Verhörer im Stil einer sinnfreien Lautmalerei geführt.
- hebr. *Halleluja* → *Hallo Julia* (A 62) und gr. *Kyrie Eleison* → *Kühe reden leise* (A 56) werden als integrale Bestandteile christlichen Glaubens in diversen Kirchenliedern verwendet und begünstigen, wie liturgische Sprache im Allgemeinen,²⁹ durch ihren fremdsprachlichen Ursprung das Auftreten von Mondegrens.

b. Dialekt

- *verdamp lang her* → *verdammter Bär* (k, A 49), aus dem gleichnamigen Titel von BAP, und *'ne schöne Jrooß ahn all die, die unfählbar sinn* → *... die auf Elba sind* (k, B 46) vom selben Interpreten, stammen ebenso wie *der Sultan hätt Doosch* → *der Sultan ist tot* (k, B 15) von den Höhnern aus dem Kölnischen und werden mangels Dialektwissen in standardsprachliche Formen transponiert.

²⁸ Vgl. Ulrich Engel, „Regeln zur ‚Satzgliedfolge‘. Zur Stellung der Elemente im einfachen Verbal-satz“. In: *Sprache der Gegenwart* 19, 1972, 17-75, hier S. 22 ff.

²⁹ Dazu finden sich im Korpus weitere Belege wie *Erzbischof* → *Erdbeerschorsch* (A 34) oder *hoc est enim corpus meum* → *Hokus Pokus* (C 70).

c. *L*₁-*L*₂-Hybrid

- *Sailing, Sailing, rund um die ganze Welt* → *Serick, Serick, rund um die Welt* (k, B 43), aus einem Titel der Fernsehserie *Graf Luckner*, integriert das englische Wort für *segeln* in einen deutschen Satz, das im Mondegreen durch einen Eigennamen substituiert wird.
- *es wird Nacht, Señorita* → *Nacht in Johrita* (k, B 28), aus *Es wird Nacht, Señorita* von Udo Jürgens, baut die spanische Anrede für eine Frau in die deutsche Struktur ein. Der Empfänger interpretiert dies als einen Ortsnamen.
- *O pardon, sind Sie der Graf von Luxemburg?* → *Opa Dong* (k, C 17), aus *Sind Sie der Graf von Luxemburg?* von Dorthé, macht aus einer französischen Entschuldigungsformel die Anrede eines Großvaters namens *Dong*.
- *Arrivederci Roma, leb wohl, auf Wiederseh'n* → *Arrivi, der Tschiroma* (k, C 18), aus *Arrivederci Roma* von Gerhard Wendland, reanalysiert die italienische Ausgangsform, die als Verabschiedung von Rom konzipiert ist, als den Eigennamen *Arrivi*, dem das Pseudo-Attribut *Tschiroma* zugeschrieben wird.
- *die Sonne scheint bei Tag und Nacht. Eviva España!* → *Elvira España* (k, C 29), aus *Eviva España* von Roy Black, kombiniert den deutschen Aussagesatz mit einem kastilischen Hoch auf Spanien, was im Mondegreen zur Ersetzung durch den Eigennamen *Elvira* führt.

(2) Umgangssprache

- *und taten singen* → *Mutaten singen* (A 16), aus *Kein schöner Land in dieser Zeit* von Anton von Zuccalmaglio, verwendet eine *tun*-Periphrase, die im größten Teil des deutschen Sprachraums bloß beschränkte Grammatizität besitzt und daher einen Verhörer zum Logatom *Mutaten* auslösen kann.³⁰

(3) Satzbau

a. Umstellung

- *flink und froh sich regen* → *Fink und Frohsichregen* (B 13), aus *Alle Vögel sind schon da* von Hoffmann von Fallersleben, weicht insofern von der Normalform ab, als das Reflexivpronomen im Hauptsatz gewöhnlicherweise auf das Verb, zu dem es gehört, folgt.³¹ Der Mondegreen umgeht diese Anomalie und koordiniert vermeintlich zwei Vogelarten.
- *dass es treu mich leite* → *Träumlein leite* (B 33), aus *Alle Jahre wieder* von Wilhelm Hey, verkehrt die gewöhnliche Rangfolge, indem es das Personalpronomen dem prädikativ verwendeten Adverb nachstellt, was im Verhörer mittels Substitution durch ein Substantiv vermieden wird.
- *[das Affenbaby]₁ [voll Genuss]₂ [hält]₃ [in der Hand]₄ [die Kokosnuss]₅* → *das Affenbaby Folgenus* (B 15), aus *Die Affen rasen durch den Wald* mit ungeklärter Herkunft, repariert die Stellung des Glieds *[voll Genuss]₂*, welches

³⁰ Vgl. Thilo Weber, „Zur *tun*-Periphrase in niederdeutschen Dialekten“. In: Michael Elmentaler/Markus Hundt/Jürgen Erich Schmidt (Hgg.), *Deutsche Dialekte. Konzepte, Probleme, Handlungsfelder. Akten des 4. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD)*. Stuttgart 2015, S. 227-246, hier S. 229 f.

³¹ Vgl. László Valaczkai, „Die Stellung des Reflexivpronomens in den deutschen Sätzen“. In: *Acta Universitatis Szegediensis. Sectio scientiarum philologiae germanicae* 2, 1964, S. 7-22, hier S. 7 f.

bei herkömmlichem Gebrauch an 1. (bei 2-3-1-5-3) oder 3. Position (bei 1-3-2-5-4 sowie bei 1-3-2-5-4) zu erwarten wäre.

- *aus den Wiesen steigt der weiße Nebel wunderbar → der weiße Neger Wumbaba* (A 12), aus *Abendlied* von Matthias Claudius, verbessert die markierte Ausgangsform, wo sich zwischen Prädikativ-Adverb und zugehörigem Verb ein Satzglied befindet, indem es das Subjekt um einen Eigennamen erweitert.
 - *hoch oben schwebt jubelnd der Engelein Chor → der Engel Hein Kohr* (C 13), aus *Ihr Kinderlein kommet* von Christoph von Schmid, und *schlafe, schlafe in der Flaumen Schoße → in der Pflaumensoße* (B 61), aus einem Wiegenlied von Franz Schubert, vermeiden die veraltete Voranstellung des Genitivattributs dadurch, dass sie einen Eigennamen bzw. ein Kompositum ansetzen.
- b. sonstiger abweichender Satzbau
- *neunundneunzig Kriegsminister, Streichholz und Benzinkanister, hielten sich für schlaue Leute → streichelten Benzinkanister* (k, B 48), aus *99 Luftballons* von Nena, substituiert die Apposition im Aussagesatz durch eine akzeptablere SVO-Struktur.
 - *die Freiheit und der Willen: ein Kind, der Wind, die Grillen → erkennt der Wind die Grillen?* (k, A 46), aus *One Night Stand* von Joint Venture, ist aufgrund seiner elliptischen Struktur markiert und kann dementsprechend durch einen vollständigen Fragesatz im Mondegreen ersetzt werden.

3.4 Eigenschaften des Referenten

Als die realweltliche Entsprechung, auf die in einer Gesprächssituation verwiesen wird,³² ist der Referent für eine erfolgreiche Kommunikation von entscheidender Bedeutung. Sind dem Empfänger der Sachverhalt oder die Entität, auf welche der Produzent referiert, nicht bekannt, so wird ein Verstehen der intendierten Botschaft, das über die affektive Ebene hinausgeht, verunmöglicht und der Text muss durch einen Verhörer repariert werden.

Die wichtigsten Störbereiche, die sich anhand des Korpus identifizieren lassen, sind (1) das kulturelle Wissen, das dem Empfänger zur korrekten Entschlüsselung fehlt,³³ (2) die Unkenntnis eines Eigennamens sowie (3) die Absenz eines Lexems im Grundwortschatz, die insbesondere für kindliche Rezipienten anzunehmen ist und häufig in Mondegreens mündet, welche den infantilen Vermutungen über die Welt Ausdruck verleihen.³⁴ Defekte der referenziellen Sprachfunktion können sich aber nicht bloß ergeben, indem das notwendige Weltwissen zur Zeichendecodierung fehlt. (4) Auch eine unbewusste, innere Zensur ist vorstellbar, die einem tabuisierten Denotat qua Verhörer eine Art ‚schützende Unkenntnis‘ entgegen-

³² Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“ (wie Anm. 20), S. 3 f.

³³ Vgl. Z. S. Bond, „Slips of the Ear“. In: David Pisoni/Robert Remez (Hgg.), *The Handbook of Speech Perception*. Malden 2005, S. 290-310, hier S. 299 f.

³⁴ Vgl. Connor, *Earslips* (wie Anm. 19), S. 6 f.

stellt. Nachstehend findet sich eine Auswahl referenziell relevanter Verhörer aufgelistet:

(1) Kulturelles Wissen

- *der Cherub steht nicht mehr dafür* → *Kehrup* (B 32), aus *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich* von Nikolaus Herman, impliziert religiös-mythologisches Wissen, während der Verhörer dieses Problem durch das Ansetzen eines Eigennamens umgeht.
- *this is the dawning of the age of Aquarius* → *the angel Aquarius* (k, C 13), aus „Aquarius“ von 5th Dimension, und *Bilder, die jeder Fischer kennt* → *die jeder Fisch erkennt* (B 43), aus *Capri Fischer* von Rudi Schnuricke, stehen in Verbindung mit astronomischen bzw. astrologischen Vorstellungen, die ohne das notwendige Vorwissen nicht aufzulösen sind. Die Verhörer tauschen dieses Defizit durch erklärlichere Lösungen ein.
- *Glück auf, Glück auf* → *Afrika* (B 49), aus dem Steigerlied mit ungeklärter Herkunft, ist nur korrekt in seinem Sinn zu rekonstruieren, wenn verstanden wird, dass es sich bei *Glück auf* um den deutschen Bergmannsgruß handelt.
- *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* → *Gartenoffizier* (k, B 20), aus dem Operettenfilm *Das Lied ist aus* von Géza von Bolváry, und *Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren* → *Körperfahrt* (C 47), aus *Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren*, einem flämischen Volkslied, verwenden Vokabular aus dem Militärbereich, das die Empfänger durch geläufigere Elemente ersetzt haben.
- *es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann* → *es tanzt ein Biber Butzelmann* (C 38), aus dem gleichnamigen Volkslied, substituiert die Figur aus dem Aberglauben, deren Name obendrein in reduplizierter Form vorliegt, mit einer Kombination aus dem Appellativum *Biber* und einem Personennamen.

(2) Eigenname

- *zur Krippe her kommet in Bethlehems Stall* → *Beethoven* (A 62), aus *Ihr Kinderlein kommet* von Christoph von Schmid, löst den Ortsnamen *Bethlehem* durch den Personennamen *Beethoven* ab.
- *Sankt Martin ritt durch Schnee und Wind* → *Sand-Martin* (C 12), aus der Volksweise *Sankt Martin ritt durch Schnee und Wind*, ersetzt den religiösen Namenszusatz, der einen Heiligen auszeichnet, durch ein vermeintliches Attribut.
- *für uns zwei Delilah* → *die Leila* (k, A 26), aus *Delilah* von Peter Alexander, enthält den in Deutschland seltenen Vornamen *Delilah*, der im Mondegreen zugunsten des häufigeren *Leila* vermieden wird.
- *Mercedes-Benz* → *mercy dispense* (k, A 51), aus *Mercedes Benz* von Janis Joplin, verwendet den Markennamen *Mercedes-Benz*, der vom Empfänger als *mercy dispense* rekonstruiert wurde.

(3) *Grundwortschatz

a. Fremdwort

- *schwer mit den Schätzen des Orients beladen* → *Ohrjens* (A 13), aus dem gleichnamigen Titel von Heino, interpretiert das – dem Rezipienten augenscheinlich unbekannt – Morgenland-Synonym zu einem Eigennamen um.

- ein Prosit der Gemütlichkeit → ein Boot sinkt (A 44), aus dem Trinklied *Ein Prosit*, setzt voraus, dass der Empfänger den Trinkspruch *Prosit*, der aus dem Lateinischen stammt, versteht. *Ein Boot sinkt* ist eine Variante, das Fremdwort im Falle der Unkenntnis zu substituieren.
 - die mit dreizehn schon kokett war → so fett (k, B 46), aus *Du entschuldige I kenn di* von Peter Cornelius, repariert die markierte Form, indem das Lexem *kokett* durch eine Verbindung der verbreiteteren Wörter *so* und *fett* ersetzt wird.
- b. veraltend/veraltet
- all Fehd' hat nun ein Ende → *Alfred* (A 57), aus *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* von Nikolaus Decius, löst das veraltete Konzept der Fehde, das zusätzlich apokopiert gesungen wird, im Verhör durch den Eigennamen *Alfred* ab.
 - wo der Aar noch haust → *Ahrnoch* (C 60), aus dem Dachsteinlied, der steirischen Landeshymne, und *still schweigt Kummer und Harm* → *Darm* (A 63), aus *Leise rieselt der Schnee* von Eduard Ebel, tauschen die Archaismen *Aar* und *Harm* durch für den Rezipienten erklärlichere Strukturen ein.
 - holder Knabe im lockigen Haar → *Holger, Knabe* (A 61), aus *Stille Nacht, heilige Nacht* von Franz Xaver Gruber, beinhaltet das veraltende Wort *hold*, das in seiner flektierten Form dem Empfänger die Möglichkeit bietet, den Vornamen *Holger* herauszuhören.
 - durch das dichteste Geäst → *weggehext* (k, B 47), aus *Und wenn ein Lied* von den Söhnen Mannheims, besitzt angesichts der Verwendung einer antiquiert wirkenden Zirkumfigierung eine gewisse Markiertheit, die im Mondegreen umgangen wird.
- (4) Tabu
- steh'n die Nutten sich die Füße platt → *Minuten* (k, A 46), aus *Skandal im Sperrbezirk* von der Spider Murphy Gang, zensiert die vulgäre Bezeichnung für eine Prostituierte, indem *Nutten* als *Minuten* verhört wird.
 - *where are you from, you sexy thing* → *saxophone* (k, A 8), aus *You Sexy Thing* von Hot Chocolate, vermeidet den Abruf des Themenfelds Sexualität durch einen Verhör zum Musikinstrument *saxophone*.

3.5 Eigenschaften des Texts

Beim Text selbst, also der spezifischen Verfasstheit der zu überbringenden Nachricht,³⁵ findet sich ein ganzer Komplex von Verhörursachen, der auf den Wesenszügen der poetischen Sprachfunktion basiert. Diese weist nämlich als Leitfunktion „sekundäre[r], modellbildende[r ...] Systeme“³⁶ – wozu auch Popmusiktexte zählen – einen Text als ‚literarisch‘ zu verstehendes Modell aus, d.h. sie

³⁵ Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“ (wie Anm. 20), S. 3 f.

³⁶ Martin Nies, „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl., Passau 2011, S. 207-225, hier S. 216, nach Lotman (1994).

fordert dazu auf, nach Hinweisen auf versteckte, hintergründige Bedeutungen zu suchen.³⁷

Der Natur des sprachlichen Zeichens entsprechend können dabei sowohl inhaltliche Aspekte als auch die Charakteristika der Ausdrucksseite für die Textaussage funktionalisiert worden sein. Auf der Inhaltsebene erweisen sich (1) strukturelle und semantische Ambiguitäten ursächlich für Verhörer, da in ihnen bereits mehrere Interpretationsweisen angelegt sind, von denen der Empfänger lediglich die falsche Alternative auswählen muss. Während Punkt (1) generell mehrdeutige sprachliche Strukturen betrifft, sind die übrigen Punkte Spezifika poetischer Texte oder betreffen dieselben wenigstens in besonderem Maße. So beinhalten Popmusik-Lyrics (2) häufig uneigentliche Wendungen, im Korpus hauptsächlich Metaphern und Anthropomorphismen, die bei mangelhafter Übersetzung in die eigentlich gemeinte Struktur zahlreiche Ansatzpunkte für Mondegreens offerieren. (3) Hinzukommt, dass der Text Okkasionalismen, also spontan kreierte Wortbildungen, enthalten kann, was dem adäquaten Verstehen ebenfalls zuwiderläuft. (4) Hinsichtlich des Ausdrucks gelten populäre Lieder allein durch die Zugehörigkeit zur Textsorte Vokalmusik gegenüber der freien Rede als markiert. Schließlich besitzen sie fast durchgängig eine metrische Bindung, die mit einer unnatürlichen Rhythmik und dem allfälligen Hineinzwängen der Sprache in das Formschema einhergeht. Für Verhörer bieten diese Merkmale, wie im Fortgang zu sehen ist, ideale Bedingungen.

(1) Strukturelle Ambiguität

- *gladly, the cross l'd bear → the cross-eyed bear (A 60)*, aus *Gladly the Cross l'd Bear* von Ricky Kurth, resegmentiert die enklitische Struktur der Ausgangsform zum oberflächlich identischen Verhörer, der durch die mehrfache Ersetzung durch homonyme Lexeme eine von der Sprecherintention stark abweichende Proposition ausdrückt.

(2) Uneigentlichkeit

a. Metaphorik

- *ein Bett im Kornfeld ist immer frei → ein Päckchen Cornflakes (k, A 49)*, aus *Ein Bett im Kornfeld* von Jürgen Drews, kann die Metapher, welche eine Stelle in einem Getreideanbaugebiet mit einem Bett – dem Ort, wo gewöhnlicherweise koitiert wird – gleichsetzt, nicht korrekt decodieren und ersetzt es kurzerhand durch *ein Päckchen Cornflakes*.
- *ein feste Burg ist unser Gott → ein fescher Bursch ist unser Gott (C 52)*, aus *Ein feste Burg ist unser Gott* von Martin Luther, stellt eine Verbindung zwischen Burgen und Gott her. Dabei ist als Tertium Comparationis (TC), also als die Schnittmenge zwischen Gesagtem und Gemeintem,³⁸ die Wehrhaftigkeit anzunehmen, die beide Elemente gleichermaßen besitzen. Da der Empfänger

³⁷ Vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“ (wie Anm. 20), S. 6.

³⁸ Vgl. Monika Strietz, „Zur Erklärung der Wirkungsweise von Metaphern in ausgewählten linguistischen Darstellungen“. In: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch DDR-CSSR 1985/86*, 368-377, hier S. 370 f.

das TC nicht gebührend auflösen kann, präferiert er die Prädikation von *fescher Bursch* zu Gott.

- *hab' Flugzeuge im Bauch* → *Fruchtzwerge im Bauch* (k, C 68), aus *Flugzeuge im Bauch*“ von Herbert Grönemeyer, erschwert das Verstehen dadurch, dass die unverdaulichen *Flugzeuge im Bauch* mit einem Gefühl des Unwohlseins in Verbindung gebracht werden müssen und keinesfalls wörtlich zu verstehen sind. Der Verhörer *Fruchtzwerge im Bauch* erleichtert dem Rezipienten die Sinnentnahme durch seine vermeintliche Eigentlichkeit.
- b. Anthropomorphismus
- *aus den Wiesen steigt der weiße Nebel* → *steiget der weiße Neger* (A 12), aus *Abendlied* von Matthias Claudius, tauscht den unbelebtem *Nebel*, der naturgemäß nicht die Tätigkeit des Steigens vollbringen kann, in eine dazu fähige Person ein.
 - *Tochter Zion, freue dich* → *Doktor Simon, freue dich* (B 29), aus *Tochter Zion, freue dich* von Georg Friedrich Händel, verwendet einen Ortsnamen so, als ob er in der Lage sei, Freude zu empfinden. Der Mondegreen beseitigt diesen Widerspruch, indem *Tochter Zion* zu *Doktor Simon* umgewandelt wird.
 - *mir sollten sämtliche Wunder begegnen* → *sämtliche Hunde* (k, C 35), aus *Für mich, soll's rote Rosen regnen* von Hildegard Knef, stellt die Begegnung mit Hunden an die Stelle einer Begegnung mit dem Abstraktum *Wunder*.
- c. sonstige rhetorische Mittel
- *excuse me while I kiss the sky* → *I kiss this guy* (k, A 50), aus *Purple Haze* von Jimi Hendrix, vermeidet die korrekte Rezeption des unküssbaren Himmels durch einen Verhörer, bei dem ein Junge geküsst wird.
 - *Geduld ist ungesund* → *der Tod ist ungesund* (k, C 61), aus *Zeit, dass sich was dreht* von Herbert Grönemeyer, behauptet nicht, dass Geduld gesundheitsschädigend sei, sondern drückt damit die Präferenz aus, entschlossen handeln zu wollen. Für den Tod trifft es dagegen zu, dass er *ungesund* ist.
 - *Gott lass euch selig schlafen, stell euch die güld'nen Waffen um's Bett* → *die güld'nen Waffeln ums Bett* (B 36), aus *Nun ruhen alle Wälder* von Paul Gerhardt, interpretiert die Aussage, dass Gott Waffen um das Bett platziere (eigentlich: Abwehr von Alpträumen) in die Gabe eines ‚Betthupferls‘ in Form von Waffeln um.
- (3) Okkasionalismus
- *Graue B-Film-Helden regieren bald die Welt* → *Büffelherden* (k, A 45), aus *Ein Jahr (Es geht voran)* von Fehlfarben, verweist mit dem ad-hoc-Kompositum *B-Film-Held* auf US-Präsident und Schauspieler Ronald Reagan, was im Verhörer durch das hinreichend lexikalisierte *Büffelherden* substituiert wird.
 - *ein lustiges Rotgardistenblut* → *Rotkraut ist im Blut* (k, 52), aus *Der kleine Trompeter* von Ernst Busch, enthält den Okkasionalismus *Rotgardistenblut*, der vom Empfänger zugunsten gebräuchlicherer Lexeme verhört wurde.
- (4) Ausdruck
- *aber Mutter weinet sehr* → *Mutter Weinezehr* (A 11), aus *Hänschen klein* von Franz Wiedemann; *Gott der Herr hat sie gezählet* → *Gott der Herr hat sieben Zähne* (A 57), aus *Weißt du wieviel Sternlein stehen?* von Wilhelm Hey, und

- dies Kind soll unverletzt sein → *unser letztes sein* (A 58), aus *Nun ruhen alle Wälder* von Paul Gerhardt, beinhalten Formen mit Schwa-Epenthese, die im Mondegreen durch weniger markierte Formen ersetzt sind.
- *all Fehd' hat nun ein Ende* → *Alfred* (A 57), aus *Allein Gott in der Höh sei Ehr* von Nikolaus Decius, und *es ist ein' Ros' entsprungen* → *ein Ross* (B 34), aus *Es ist ein Ros entsprungen* von Michael Praetorius, substituieren die apokopierten Ausdrücke von *Fehde* und *eine Rose*, um an ihre Stelle phonologisch akzeptablere Aussagen zu setzen.
 - *Männer haben's schwer, nehm's leicht* → *Schwerdienst leicht* (k, B 49), aus *Männer* von Herbert Grönemeyer, und *dem Vater grauset's* → *der Vater Krause* (B 64), aus *Der Erlkönig* von Johann Wolfgang von Goethe, machen Gebrauch von Klitika (Vollformen: *haben es, nehmen es, grauset es*), während die jeweiligen Verhörer ohne Kurzformen auskommen.
 - *morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt* → *gewürgt* (A 13), aus *Guten Abend, gut' Nacht* von Johannes Brahms, sowie *dann könnt' ich mit Fürsten mich messen* → *mästen* (A 24), aus *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart, sind insofern ausdrucksseitig markiert, als sie in *geweckt* [gə've:kt] bzw. *messen* ['mɛ:sən] aus rhythmischen Gründen Vokallängungen vornehmen, was das Auftreten von Mondegreens begünstigt.

4. Semiotische Aspekte von Verhörern

Bis hierhin sind vor allem diejenigen Eigenschaften der Ausgangsform, die als maßgeblich für das Entstehen von Verhörern erachtet wurden, im Vordergrund gestanden. Dieses Kapitel fügt der Untersuchung einen neuen Aspekt hinzu, indem die Zeichenbeziehungen, die für die Endprodukte auditiver Fehlleistungen charakteristisch sind, genauer ausgeleuchtet werden sollen. Interessant sind in dieser Hinsicht insbesondere die positiven Eigenschaften der Reparaturen gegenüber ihren Ursprüngen, welche es ermöglichen, dass Mondegreens trotz wiederholter Konfrontation mit der korrekten Form stabil bleiben.

Bei Durchsicht der Trilogie fällt auf, dass verhörte Strukturen neben der nötigen phonologischen Ähnlichkeit zum Original, ohne die eine Verfestigung unplausibel erscheint, auch gewisse semantische Beschränkungen erfüllen müssen, um für den Rezipienten dauerhaft akzeptabel zu sein. Wo der Sinn fehlt, kann sich schlechterdings kein Verhörer entwickeln.³⁹ Dieser Umstand weist den Mondegreen sowie die verwandte Volksetymologie als eine Form der Remotivierung aus. Sie folgen also dem Prinzip der „sprachlichen Verstärkung“⁴⁰ auf der Bedeutungsebene, welches dem Trend zur Grammatikalisierung – der Abwertung sprachlicher Strukturen – entgegensteht und sich überall dort manifestiert, wo die notwendigen lautlichen und inhaltlichen Kontexte vorausgesetzt werden können.⁴¹

³⁹ Vgl. Connor, *Earslips* (wie Anm. 19), S. 7 f.

⁴⁰ Vgl. den Titel von Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung* (wie Anm. 6).

⁴¹ Vgl. Rüdiger Harnisch, „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: Ders. (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung* (wie Anm. 6), S. 3-21, hier S. 3 f.

Dieser Ansatz erfordert freilich die Einführung semiotischer Grundsätze, anhand derer sich die grundlegenden Arten der Verstärkung mittels Verhörern erläutern lassen. Das sprachliche Zeichen ist laut Ferdinand de Saussure bilateral, d.h. es besitzt notwendigerweise eine Ausdrucks- und eine Inhaltsseite, die sich unter keinen Umständen voneinander trennen lassen.⁴² Vertauschungen auf der einen Ebene stellen mithin auch den Abruf der anderen Ebene infrage. Wird *baggern* als *backen* (k, C 68) verhört, wird schließlich eine andere Semantik rekuriert als die vom Sender intendierte. Überdies können Zeichen niemals isoliert betrachtet werden, sondern sind in einen Text eingebunden, wo sie zu anderen Zeicheneinheiten in einer Zusammenhangs- oder Ersetzungsrelation stehen.⁴³ Für das Bestehen eines Mondegreens ist es essentiell, dass die Substitution der Ausgangsform syntagmatisch und paradigmatisch zur semiotischen Umgebung passt. Ein in diesem Sinne inakzeptabler Verhörer wäre nämlich nicht stark genug, sich regelmäßig gegen die korrekte Form durchzusetzen und daher für die Vornahme einer Verstärkung, die zwangsläufig von einer höheren Markiertheit der Ausgangsform ausgehen muss, gänzlich ungeeignet.

4.1 Inhalt-Ausdruck-Beziehung

Die Bilateralität des sprachlichen Zeichens fordert, wie im Vorausgang verdeutlicht, das Vorhandensein einer Inhalts- und einer Ausdrucksseite ein.⁴⁴ Fehlt einer lautlichen Komponente eine dazu aktivierbare Semantik, so ist es wahrscheinlich, dass dieser Missstand durch eine Remotivierung ausgeglichen wird. Am zuverlässigsten greift dieser Mechanismus bei den Soramimis, die für einen Rezipienten ohne die nötigen Kenntnisse in der Ausgangssprache L_1 vollkommen opak sind und deswegen durch einen Verhörer korrigiert werden müssen. In diesem Fall wird also aus einer bloßen Geräuschkulisse ein Zeichen rekonstruiert, welches vom Mondegreen als alleinigem Garanten der Semiose abhängig ist, z.B. *aya sat wuguga sat* zu *Arafat im Grugabad* (k, C 71).⁴⁵

Weniger existenziell sind Verhörern dort, wo intransparente, aber bereits als zeichenhaft erkannte Formen verständlicher gemacht werden. Die relativ schwer zu entziffernde Formel *I kiss the sky* ist in der Variante *I kiss this guy* zum Beispiel vergleichsweise leicht zu durchschauen (k, A 50). Damit können Verhörern dazu beitragen, das Gehörte bezüglich der Inhalt-Ausdruck-Beziehung ein Stück weit natürlicher zu machen.

⁴² Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von Herman Lommel. 2. Aufl., Berlin 1967, S. 78.

⁴³ Vgl. ebd., S. 137 f.

⁴⁴ Vgl. Harnisch, „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“ (wie Anm. 41), S. 5.

⁴⁵ Vgl. Connor, *Earslips* (wie Anm. 19), S. 7 f.

4.2 Zeichen-Zeichen-Beziehung

Die Annahme Bonds,⁴⁶ wonach Plausibilität bei Mondegreens irrelevant sei, ist entschieden zurückzuweisen. Die aus Verhörern entstandenen Formen wie *Eichhörnchen-Sheriff* (k, A 51) oder *Arrivi, der Tschiroma* (k, C 18) muten zwar zuweilen kurios an – verbessern aber dennoch in vielen Fällen die syntagmatischen Beziehungen zwischen den textbeteiligten Sprachzeichen, zumal der musikalische Kontext es erlaubt, selbst offenbar unsinnige Reanalysen als poetische Produkte zu verstehen. Dem uminterpretierten Zeichen wird nicht selten eine uneigentliche, außeralltägliche Sprachverwendung, wie sie typisch für die Gesangskunst ist, unterstellt und deren Opazität als Anlass zur Sinnsuche verstanden. Solcherart Fehlleistungen verstärken damit insofern die Zeichen-Zeichen-Beziehung, als sie die literarische Qualität der Popmusik ausnutzen und die Ausgangsstruktur „metaphorisch verständlich“⁴⁷ machen. In Hacke entspricht die Gruppe (1) *Poetische Sprachfunktion* diesem Remotivierungstyp.

Tatsächlich verstärkt werden die Strukturen hingegen, wenn Rezipienten durch einen Mondegreen (2) Kohärenz und (3) Kohäsion fördern. Zur ersten Gruppe sind Formen zu zählen, welche den inhaltlichen Zusammenhalt eines Textes gedanklich verbessern, sodass das verhörte Zeichen scheinbar dem semantischen Frame entspricht, der ringsum aktiviert worden ist.⁴⁸ (2a) Dabei ist die Veränderung zumeist sinnschaffend, soweit die neue Struktur das ursprüngliche Wortfeld, zu dem die Ausgangsform gehörte, zugunsten der Innovation aufgibt. (2b) Aber auch die Weiterführung desselben und eine zumindest partielle Sinnerhaltung sind möglich. (2c) Ferner bietet sich besonders dort die Gelegenheit zur Modifikation, wo Mondegreens imstande sind, idiomatische Wendungen herzustellen. (3) Auf formaler Ebene sorgen manche Verhörer schließlich für Kohäsion, d.h. sie stützen die äußerliche Verbindung zwischen den Textelementen.⁴⁹ Dafür stehen ihnen mehrere Instrumentarien wie Reime oder Rekurrenzen zur Verfügung, die gemeinsam mit den übrigen Punkten anhand der folgenden Auflistung exemplifiziert werden sollen.

(1) Poetische Sprachfunktion

- *Leben im Schatten, Sterben auf Raten* → *Leben im Schatten, Sterben auf Ratten* (A 57), aus dem christlichen Lied *Gott lädt uns ein zu seinem Fest*, führt den Reim *Schatten* auf *Ratten* herbei, der in der Ausgangsform wider Erwarten des Empfängers nicht realisiert wird.
- engl. *I've been looking for freedom* → *Eikki lukki for Fido* (k, C 73) aus *Looking for Freedom* von David Hasselhoff, repariert die fremdsprachliche Ausgangsform mithilfe einer ‚dadaistischen‘ Interpretation als Lautmalerei.

⁴⁶ Vgl. Bond, „Slips of the Ear“ (wie Anm. 33), S. 307.

⁴⁷ *Metaphorisch* ist hier im Sinne von uneigentlich, bildhaft, zur Sinnsuche anregend, zu verstehen.

⁴⁸ Vgl. Kirsten Adamzik, *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*. 2. Aufl., Berlin 2016, S. 103.

⁴⁹ Vgl. ebd.

- *graue B-Film-Helden regieren bald die Welt* → Büffelherden regieren bald die Welt (k, A 45), aus *Ein Jahr (Es geht voran)* von Fehlfarben, regt gemäß der poetischen Sprachfunktion zu Auslegungen an, weshalb Büffelherden die Welt beherrschen sollten.
- *alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren* → auf Körperfahrt fahren (C 47), aus *Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren*, einem flämischen Volkslied, und *fühl in des Thrones Glanz die hohe Wonne ganz* → die hohe Wonnegans, aus der Kaiserhymne *Heil dir im Siegerkranz*, lassen Spekulationen zu, was unter *Körperfahrt* bzw. *Wonnegans* zu verstehen sei.
- *she's got a ticket to ride* → *she's got a chicken to ride* (k, A 50), aus *Ticket to Ride* von The Beatles, überrascht den Empfänger damit, dass ein Hühnchen zu reiten sei. Dennoch kann sich der Verhörer, im Glauben an einen tieferen Sinn, stabilisieren.

(2) Kohärenz

a. passendes Wortfeld im Verhörer

- *der weiße Nebel wunderbar* → *der weiße : Neger : Wumbaba* (A 12), aus *Abendlied* von Matthias Claudius, konstituiert zwei Wortfelder mit den Mitgliedern *weiß* : *Neger*, einem Oxymoron, sowie *Neger* : *Wumbaba*, wo der mutmaßliche Eigenname durch seine pseudo-afrikanische Lautung eine exotische Assoziation evoziert.
- *Dann schmeckte mir Trinken und Essen, dann könnt' ich mit Fürsten mich messen* → *Essen* : *mästen* (A 24), aus der *Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart; *hat dich beim Wühlen in den Kissen, denn nie dein Gewissen gebissen?* → *denn nie dein Kürbis angebissen* (k, B 50), aus *Was soll das?* von Herbert Grönemeyer, und *hab Flugzeuge im Bauch* → *hab Fruchtzwerge im Bauch* (k, C 68), aus *Flugzeuge im Bauch* von Herbert Grönemeyer, stellen allesamt im Verhörer eine Verbindung zum Wortfeld *Essen* her, die sich durch die jeweiligen Kontexte *Essen* (dazu: *mästen*), *gebissen* (dazu: *Kürbis*) und *Bauch* (dazu: *Fruchtzwerge*) anbietet.
- *witterten schon fette Beute* → *dicker Arsch und fette Beute* (k, B 48), aus *99 Luftballons* von Nena, konstruiert zur in der Ausgangsform angebotenen *fetten Beute* einen *dicken Arsch*, der ihr lexikalisch nahesteht.
- *die redlichen Hirten knien betend davor* → *Rehlein und Hirsche* (B 29), von *Ihr Kinderlein kommet* von Christoph von Schmid, kreierte aus der Ausgangsform die Ausdrücke *Rehle*in und *Hirsche*, die beide Kohyponyme des Lexems *Wild* sind und somit nachvollziehbar nebeneinanderstehen können.
- *kein Auge hat sie kommen seh'n* → *kein Auge hat sie und konnte seh'n* (A 62), aus *Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen* von Hermann Kletke, und *um ihn 'rum schwirren Bienchen* → *in der Brumm der schwirren Bienchen* (k, A 22), aus dem Titellied von *Benjamin Blümchen*, weisen in ihren Resultaten einen Bezug zur Wortgruppe *Sinnesmodalitäten* auf (*sehen* = *Auge* : *sehen*; *hören* = *Brumm* : *schwirren*).
- *wenn es stets zu Schutz und Trutze brüderlich zusammenhält* → *wenn es stets zu Schutt und Trutze brüderlich zusammenfällt* (C 58), aus dem *Deutschland-*

lied von Hoffmann von Fallersleben, begründet das Wortfeld *Zerstörung*, das *Schutt* und *zusammenfällt* umfasst.

b. Wortfeld im Verhörer identisch zu Wortfeld der Ausgangsform

- *Oma badet im Titisee → Pipisee* (k, B 24), aus *Wenn der Sommer kommt* von Rolf Zuckowski, perpetuiert die Vulgarität, die aufgrund der Nähe zu *Titten* mit *Titi* assoziiert wird, indem es *Pipi* ansetzt.
- *killed the Czar and his ministers → killed the Shah and his ministers* (k, B 14), aus *Sympathy for the Devil* von den Rolling Stones, setzt die Bedeutung der Ausgangsform annähernd fort, indem es den Herrschertitel *Czar* durch *Shah* austauscht.
- *sein Pyjama liegt in meinem Bett → sein Schamhaar liegt in meinem Bett* (k, B 50), aus *Was soll das?* von Herbert Grönemeyer, bietet eine plausible Alternative zur ursprünglichen Form, da beide Objekte zu den Dingen gehören, die sich sinnigerweise in einem Bett befinden können.

c. idiomatische Wendung

- *kehrt mit seinem Segen ein in jedes Haus → kehrt mit seinem Besen* (B 37), aus *Alle Jahre wieder* von Wilhelm Hey, verbindet das bereitgestellte *kehrt* mit dem Lexem *Besen*, wie es im Kontext der Reinigung üblich ist.
- *ein feste Burg ist unser Gott → ein fescher Bursch* (C 52), aus *Ein feste Burg ist unser Gott* von Martin Luther, reanalysiert die Ausgangsform als *fescher Bursch*, einer oberdeutschen Kollokation, die auf einen attraktiven jungen Mann referiert.

(3) Kohäsion

- *wie treu sind deine Blätter. Du grünst nicht nur zur Sommerzeit → wie grinsen deine Blätter. Du grinst nicht nur zur Sommerzeit* aus *O Tannenbaum* von Ernst Anschütz, und *auf Mann geeicht...außen hart und innen ganz weich → auf Mann geeicht...außen hart und innen geeicht* (k, B 49), aus *Männer* von Herbert Grönemeyer, enthalten jeweils Rekurrenzen – d.h. die Wiederaufnahme von Lexemen innerhalb eines Textes⁵⁰ – was dabei hilft, dass sich der Verhörer konsolidieren kann.
- *witterten schon fette Beute → dicker Arsch und fette Beute* (k, B 48), aus *99 Luftballons* von Nena, erfüllt neben der inhaltlichen Passung auch ein formales Plausibilitätskriterium. Strukturell sind die beiden koordinierten Glieder des Verhörers nämlich exakt gleich als nominales Syntagma aus Adjektiv und Substantiv realisiert.
- *riefen „Krieg“ und wollten Macht → Düsenkrieg und Wolkenmacht* (k, B 48), aus *99 Luftballons* von Nena, reanalysiert die Aussage der Ausgangsform als Koordination zweier Kompositionen, was als strukturelle Verstärkung gewertet werden kann.

⁵⁰ Vgl. Adamzik, *Textlinguistik* (wie Anm. 48), S. 98.

4.3 Verhörter Inhalt

Bisher wurden die Relationen von Zeichen untereinander sowie diejenigen innerhalb des Sprachsymbols untersucht und mithilfe von Beispielen veranschaulicht. Überprüfenswert ist jedoch ebenso, welche Verhör-Resultate sich in den beiden Hälften des sprachlichen Zeichens jeweils feststellen lassen.

Aufseiten des Inhalts, dem sich dieses Unterkapitel widmet, hat die Analyse gezeigt, (1) dass Outputs in struktureller Hinsicht morphologische Simplizia vorzugsweise in Wortbildungen umwandeln. Diese Beobachtung steht im Einklang mit der bisherigen Forschung zur Volksetymologie, die sich, nach dem Dafürhalten einschlägiger Autoren, ebenfalls durch eine Tendenz zur Wortbildung auszeichnet.⁵¹ (3) Für die Semantik der Mondegreens gilt, was bereits mehrfach angemerkt wurde: Unerklärliches sollte möglichst erklärlich gemacht werden. Selbst, wenn dieser Verstärkungsprozess zum Preis eines Pseudoworts oder Eigennamens ‚erkauft‘ werden muss, ist der Nutzen, der durch die Reanalyse entsteht, schlichtweg gewichtiger. Schließlich ist der Empfänger bereit, sich gemäß der poetischen Sprachfunktion auf die Sinnsuche einzulassen. Nachstehend finden sich einige Beispiele für die Inhaltsseiten von Verhörern:

(1) Morphologisch

- *Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren* → *auf Körperfahrt fahren* (C 47), aus *Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren*, einem flämischen Volkslied; *Santa Maria, den Schritt zu wagen, Santa Maria* → *den Schnitzelwagen, Santa Maria*, aus *Santa Maria* von Roland Kaiser, und *fühl in des Thrones Glanz die hohe Wonne ganz* → *die hohe Wonnegans*, aus der Kaiserhymne *Heil dir im Siegerkranz*, bilden Formen, die morphologisch einer Determinativkomposition entsprechen und daher aus grammatischer Perspektive unmarkiert sind.
- *will der mich entführen oder ist das in zivil die Polizei* → *ist das inzivil die Polizei*, aus *Im Wagen vor mir* von Henry Valentino und Uschi, interpretiert die Verbindung aus Präposition und Adjektiv in eine Derivation mit dem Präfix *in-*, welches im Deutschen zur Antonymbildung verwendet wird (d.h. *in-zivil* ‚nicht zivil‘).⁵²
- *die redlichen Hirten knien betend davor* → *die redlichen Hirtler* (B 29), aus *Ihr Kinderlein kommet* von Christoph von Schmid, enthält mit *Hirtl-er* ein Logatom, das oberflächlich wie eine aus einer Suffigierung mit *-er* entstandene Berufsbezeichnung zum vermeintlichen Verb *hirteln* wirkt.
- *hör auf Dein Herz und folg' nur den Gefühlen* → *folg' nur dem Gelügel* (k, C 36), aus *Junger Adler* von Tom Astor, weist die Pseudo-Zirkumfigierung *Gelüg-el* auf.
- *um ihn 'rum schwirren Bienchen* → *in der Brumm der schwirren Bienchen* (k, A 22), aus dem Titellied von Benjamin Blümchen, behandelt das scheinbare Lexem *die Brumm* als wäre es eine Konversion des Verbs *brummen*.

⁵¹ Vgl. Olschansky, *Volksetymologie* (wie Anm. 7), S. 135 f.

⁵² Vgl. Michael Lohde, *Wortbildung des modernen Deutschen. Ein Lehr- und Übungsbuch*. Tübingen 2006, S. 215.

(2) Semantisch

a. Pseudowort

- *der, die, das. Wer, wie, was? Wieso weshalb warum?* → *der, die, das. Bär, bie, bass* (k, A 20), aus dem Intro der Sesamstraße, bietet eine inhaltlich schwer aufzulösende Lautfolge dar, die in Reihenfolge und Vokalgebung an ein Ablautparadigma erinnert.
- *und taten singen* → *Mutaten singen* (A 16), aus *Kein schöner Land in dieser Zeit* von Anton von Zuccalmaglio; *die Heimat hat sich schön gemacht und Tau blitzt ihr im Haar* → *mit taupliziertem Haar* (B 53), aus *Lied der jungen Naturforscher* von Gerd Natschinski, und *sieben dunkle Jahre überstehen* → *sieben Donkleare überstehen* (k, C 63), aus *Über sieben Brücken musst du gehen* von Peter Maffay, haben in ihren Verhörern die Verwendung von Pseudofremdwörtern gemeinsam, die jeweils phonologische Ähnlichkeiten zu tatsächlichen Entlehnungen (z.B. *Mutaten* : *Piraten*, *taupliziert* : *repliziert*, *Donklear* : *Dromedar*) aufweisen.

b. Eigenname

- *one of us is crying, one of us is lying in her lonely bed* → *Barnabas is crying* (k, C 30), aus *One of us* von ABBA, führt eine Remotivierung von *one of us* zum Heiligennamen *Barnabas* herbei.
- *whisper words of wisdom, let it be* → *Larry B.* (k, C 33), aus *Let it be* von The Beatles; *die Sonne scheint bei Tag und Nacht. Eviva España!* → *Elvira España* (k, C 29), aus *Eviva España* von Roy Black, und *I've got the power* → *Agathe Bauer* (k, C 29), aus *The Power* von Snap, extrahieren aus der Ausgangsform mögliche Echtnamen von Privatpersonen.
- *der weiße Nebel wunderbar* → *der weiße Neger Wumbaba* (A 12), aus *Abendlied* von Matthias Claudius; *aber Mutter weinet sehr* → *Mutter Weinezehr* (A 11), aus *Hänschen klein* von Franz Wiedemann, und *müde bin ich, geh' zur Ruh'* → *müde bin ich, Gezeruh* (C 20), aus *Müde bin ich, geh zur Ruh* von Luise Hensel, enthalten, im Gegensatz zu den obigen Echtnamen, die Pseudonamen *Wumbaba*, *Weinezehr* und *Gezeruh*.
- *es wird Nacht, Señorita* → *Nacht in Johrita* (k, B 28), aus *Es wird Nacht, Señorita* von Udo Jürgens; *ich war noch niemals in New York* → *Majork* (k, B 27), aus *Ich war noch niemals in New York* von Udo Jürgens, und *Schleswig-Holstein, stammverwandt, wanke nicht, mein Vaterland!* → *Schleswig-Holstein, Stampferwand* (C 60), aus dem Schleswig-Holstein-Lied von Carl Gottlieb Bellmann, interpretieren die Ausgangsform als angebliche Ortsnamen.

4.4 Verhörter Ausdruck

Als elementarer Bestandteil des Zeichenmodells kann der Ausdruck in einer semiotischen Betrachtung nicht vollständig ausgeklammert werden. Mithin ist es angezeigt, zumindest diejenigen phonologischen Eigenschaften von Verhörern zu analysieren, die ähnlich wie die Verstärkungsprozesse auf morphosemantischer Ebene Verbesserungen herbeiführen. Der Fokus soll also ebenfalls auf der Beseiti-

gung oder Schaffung von Markiertheit – hier aber bezüglich der Lautgestaltung – liegen. Nichtsdestotrotz ist an dieser Stelle eine Einschränkung zu machen. So fehlt der nötige Raum, um segmentale oder prosodische Fragestellungen zufriedenstellend zu klären. Wer diesbezüglich Antworten sucht, dem seien Ronneberger-Siebold (2010) und Kjellmer (2000) angeraten. Dieses Unterkapitel begnügt sich damit, die Rolle zu beschreiben, die silbische Verstärkungen bei Mondegreens spielen.

Konkret soll untersucht werden, wie sich die Silbengrenzen korrekter und verhöörter Formen unterscheiden, wobei der Annahme Vennemanns gefolgt wird, dass ein Silbenanschluss⁵³ zwischen zwei Lauten *A* und *B* umso natürlicher ist, je größer die Differenz zwischen den konsonantischen Stärken von *A* (möglichst gering) und *B* (möglichst hoch) ausfällt.⁵⁴ Demnach wäre beispielsweise die Grenze in *Dietrich* zwischen <ie> und <t> zu ziehen, während die Segmentierung *Diet-rich* als markiert zu gelten hätte. Bei Durchsicht der *Wumbaba*-Bücher fällt auf, dass Verhörer augenscheinlich keine Richtung bevorzugen, sondern für die Ziehung von Silbengrenzen sowohl optimierend als auch verschlechternd wirken. (1) Wo Verhörer syllabische Kontakte verbessern, ist von dem Wunsch nach Markiertheitsabbau auszugehen, der als universales Prinzip natürlicher Sprachen die Rezeption einer Äußerung entscheidend mitbestimmt.⁵⁵ (2) Dasselbe gilt freilich auch für den Erhalt der Grenzen der Ausgangsform, zumal der Markiertheit dort zumindest kein Zugewinn zugestanden wird. (3) Verschlechternde Formen sind dagegen durch den Einbezug der Inhaltsseite zu erklären, da die Plausibilität, deren Wichtigkeit bereits in Punkt 4.2 illustriert worden ist, einen gegenüber der Ausgangsform lautlich markierten Verhörer tolerierbar macht. Daher ist die Markiertheitssteigerung in diesen Fällen keine exponierende Kraft. Vielmehr wird die Schwäche des Verhörers durch die allgemeine Akzeptanz der poetischen Sprachfunktion als Leitfunktion im Kontext der Popmusik wieder ausgeglichen. Als weiterer Beweis für diese These lässt sich anführen, dass Formen wie *Minuten* [mi'nʊʦt̩] (statt [mi'nu:t̩] aus *die Nuten*, k, A 46) durchaus in stabile Fehlleistungen münden können, solange der Empfänger aus dem Ergebnis Sinn rekonstruiert. Im Weiteren werden Exempel für verbesserte, erhaltene und verschlechterte Silbengrenzen gegeben, die wie alle anderen Beispiele Hacke entnommen sind.

(1) Silbengrenzen verbessert

- *aber Mutter wei.net.sehr → Mutter Wei.ne.zehr (A 11), aus *Hänschen klein* von Franz Wiedemann; *still schweigt Kummer und.Harm → und.Darm (A 63), aus *Leise rieselt der Schnee* von Eduard Ebel, und *what's love but a second hand.e.mo.tion → a second han.dy.mo.tion (k, A 10), aus *What's love got to****

⁵³ Der Silbenanschluss wird oft auch Grenze oder Kontakt genannt.

⁵⁴ Vgl. Theo Vennemann, *Preference Laws for Syllable Structure. And the Explanation of Sound Change*. Berlin 1988, S. 40.

⁵⁵ Vgl. Wolfgang Ullrich Wurzel, „On Markedness“. In: *Theoretical Linguistics* 24/1, 1998, 53-71, hier S. 61.

do with? von Tina Turner, führen jeweils aus identischem Lautmaterial verbesserte Silbengrenzen herbei.

- *Ha ha*, Lachen trägt die Zeit → Kakerlaken trägt die Zeit (k, A 46), aus *Jugendliebe* von Ute Freudenberg; muss.i.denn zum Städtele hinaus → Mu.si.dent, zum Städtele hinaus (A 23), aus *Muss i denn* von Friedrich Silcher, und ver.damp.lang.her → ver.damm.ter.Bär (k, A 49) aus *Verdammt lang her* von BAP, optimieren bei modifizierter Lautsubstanz die Lage der Silbenkontakte.
- (2) erhaltene Silbengrenzen
- *where are you from*, you se.xy.thing → sa.xo.phone (k, A 8), aus *You Sexy Thing* von Hot Chocolate; der weiÙe Ne.bel.wun.der.bar → Ne.ger.Wum.ba.ba (A 12), aus *Abendlied* von Matthias Claudius; wie.so.wes.halb.wa.rum? → die.So.wes.hallt.he.rum (k, A 20), aus dem Intro der Sesamstraße und she's got a ti.cket to ride → she's got a chi.cken to ride (k, A 50), aus *Ticket to Ride* von The Beatles, verändern die lautliche Gestaltung, aber lassen die Silbengrenzen unangetastet.
- (3) Silbengrenzen verschlechtert
- *Bilder, die jeder* Fischer kennt → *die jeder* Fisch erkennt (B 43), aus *Capri Fischer* von Rudi Schnuricke, resegmentiert das ursprüngliche [fɪʃe.kent] ungünstig als [fɪʃ.e.kent], wo das *a*-Schwa von *Fischer* der nackten Anfangssilbe von *erkennt*, anstatt dem Nukleus der zweiten *Fischer*-Silbe zugeschlagen wird.
 - *excuse me while I kiss the.sky* → *I kiss this.guy* (k, A 50), aus *Purple Haze* von Jimi Hendrix, zieht die Silbengrenze in [ðə.skaɪ] zu [ðɪs.gaɪ] vor und verschlechtert dadurch unter dem Gesichtspunkt der Markiertheit die Segmentierung.
 - *Leben im Schatten, Sterben auf Raten* → *Leben im Schatten, Sterben auf Raten* (A 57), aus dem christlichen Lied *Gott lädt uns ein zu seinem Fest*, ambisyllabiert zugunsten des Reims zu *Schatten* [ra:.tɪ] zu [ratɪ].

5. Fazit

Mit dem vorliegenden Artikel wurde der Versuch unternommen, das populäre Phänomen des Verhörens von populärer Musik, mit pragmatischen und semiotischen Mitteln auszuleuchten. Dazu ist zunächst der Gegenstandsbereich auf die auditiven Fehlleistungen eingeschränkt worden, die intraindividuell über einen längeren Zeitraum auftreten und erst durch ein ‚Aha-Erlebnis‘ von ihrer Verfestigung gelöst werden.

Für die Untersuchung der maßgeblichen pragmatischen Faktoren wurde das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson zurate gezogen, womit sich die Defekte der Ausgangsform, welche verhältnismäßig leicht zu Verhörern führen, in geeigneter Weise überprüfen ließen. Dabei wurden auf allen Ebenen der Kommunikation entsprechende Störquellen identifiziert, also für *Sender*, *Empfänger*, *Text*, *Referent*, *Kanal* und *Code* ex aequo.

Nachdem diese Betrachtung abgeschlossen war, rückte die Semiotik enger in das Blickfeld, wobei sich herausstellte, dass sich vornehmlich solche Mondegreens beim Rezipienten bewähren, welche die Zeichenbeziehung durch Herstellung von Plausibilität, verstärken oder zumindest nicht verschlechtern. Ebenfalls untersucht wurden die Endprodukte auf ihren Inhalt sowie auf silbische Aspekte des Ausdrucks. Ausgespart blieben hingegen solche phonologischen Faktoren, die nur mittelbar das Interesse einer semiotischen Analyse streifen.

In weiteren Untersuchungen könnte man diese einzelnen Punkte vertiefen und ihre tatsächliche Bedeutung auf einer größeren, und damit verlässlicheren, Datengrundlage quantitativ ausloten.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärtexte

- Hacke, Axel. *Der weiße Neger Wumbaba. Kleines Handbuch des Verhörens*. München 2004.
 Hacke, Axel. *Der weiße Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens*. München 2007.
 Hacke, Axel. *Wumbabas Vermächtnis. Drittes Handbuch des Verhörens*. München 2009.

Literatur

- Abdurrahman, Israa Burhanuddin. „A Phonological Study of Mondegreens in English“. In: *Tikrit University Journal for Humanities* 19/1, 2018, 1-24.
 Adamzik, Kirsten. *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen. Perspektiven*. 2. Aufl., Berlin 2016.
 Beck, Claudia/Kardatzki, Bernd/Ethofer, Thomas. „Mondegreens and Soramimi as a Method to Induce Misperceptions of Speech Content. Influence of Familiarity, Wittiness, and Language Competence“. In: *PLoS ONE* 9/1, 2014, 1-5.
 Bond, Z. S. „Slips of the Ear“. In: David Pisoni/Robert Remez (Hgg.). *The Handbook of Speech Perception*. Malden 2005, S. 290-310.
 Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2. Aufl., Stuttgart 1995.
 Connor, Steven. *Earlips. Of Mishearings and Mondegreens, Konferenzbeitrag zu „Listening In, Feeding Back“ der Columbia University*. 2009 (=http://www.stevenconnor.com/earlips/earlips.pdf; Abruf am 23.10.2023).
 Engel, Ulrich. „Regeln zur ‚Satzgliedfolge‘. Zur Stellung der Elemente im einfachen Verbalsatz“. In: *Sprache der Gegenwart* 19, 1972, 17-75.
 Fiehler, Reinhard. „Verständigungsprobleme und gestörte Kommunikation. Einführung in die Thematik“. In: Ders. (Hg.). *Verständigungsprobleme und gestörte Kommunikation*. Radolfzell 2002, S. 7-16.
 Flemming, Edward. *The Phonetics of Schwa Vowels*. Department of Linguistics & Philosophy, MIT 2007 (=http://web.mit.edu/flemming/www/paper/schwaphonetics.pdf; Abruf am 23.10.2023).
 Ganong, William. „Phonetic Categorization in Auditory Word Perception“. In: *Journal of Experimental Psychology* 6 /1, 1980, 110-125.
 Harnisch, Rüdiger (Hg.). *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010.
 Harnisch, Rüdiger. „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: Ders. (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, 2010, S. 3-21.
 Jakobson, Roman. „Linguistics and Poetics“. In: K. M. Newton (Hg.). *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*. 2. Aufl., New York 1997, S. 71-77.

- Kjellmer, Göran. „Mondegreens and Phonology“. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 48/3, 2000, 197-210.
- Lohde, Michael. *Wortbildung des modernen Deutschen. Ein Lehr- und Übungsbuch*. Tübingen 2006.
- Nies, Martin. „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl., Passau 2011, S. 207-225.
- Olschansky, Heike. *Volksetymologie*. Tübingen 1996.
- Ronneberger-Sibold, Elke. „... und aus der Isar steigt, der weiße Neger Wumbaba. Lautgestaltprägende Elemente bei der Schöpfung von Mondegreens“. In: Harnisch (Hg), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, 2010, S. 87-106.
- Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von Herman Lommel. 2. Aufl., Berlin 1967.
- Schlücker, Barbara. „Die deutsche Kompositionsfreudigkeit. Übersicht und Einführung“. In: Livio Gaeta/Barbara Schlücker (Hgg.). *Das Deutsche als kompositionsfreudige Sprache*. Berlin 2012, S. 1-25.
- Staffeldt, Sven. *Zum Phonemstatus von Schwa im Deutschen. Eine Bestandsaufnahme*. Ostrava 2010.
- Strietz, Monika. „Zur Erklärung der Wirkungsweise von Metaphern in ausgewählten linguistischen Darstellungen“. In: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch DDR-CSSR 1985/86*, 368-377.
- Valaczkai, László. „Die Stellung des Reflexivpronomens in den deutschen Sätzen“. In: *Acta Universitatis Szegediensis. Sectio scientiarum philologiae germanicae* 2, 1964, 7-22.
- Vennemann, Theo. *Preference Laws for Syllable Structure. And the Explanation of Sound Change*. Berlin 1988.
- Weber, Thilo. „Zur *tun*-Periphrase in niederdeutschen Dialekten“. In: Michael Elementaler/Markus Hundt/Jürgen Erich Schmidt (Hgg.). *Deutsche Dialekte. Konzepte, Probleme, Handlungsfelder. Akten des 4. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD)*. Stuttgart 2015, S. 227-246.
- Wright, Sylvia. „The Death of Lady Mondegreen“. In: *Harper's Magazine* 209/1254, 1954, 48-51.
- Wurzel, Wolfgang Ullrich. „On Markedness“. In: *Theoretical Linguistics* 24/1, 1998, 53-71.

Internetquellen

- Bayern 3. „Bayern 3 Verhörhammer. Die ganze Geschichte“. 2020. <https://www.bayern3.de/verhoerhammer>; Abruf am 04.03.2020.
- Hitradio-RTL. „Agathe Bauer-Songs“. <https://www.hitradio-rtl.de/agathe-bauer-songs>; Abruf am 02.03.2020.
- SWR. „SWR3-Hör-Malheur. Diese Songs verstehst du immer falsch“. 2020. <https://www.swr3.de/musik/SWR3-Hoer-Malheur-Diese-Songs-verstehst-du-immer-falsch/-/id=47316/did=4743342/1ei7o1/index.html>; Abruf am 02.03.2020.

WER WIRD MILLIONÄR?

Das Sprachspiel als populärer Einstieg in den Wissenswettbewerb

Günter Koch

1. Die Quiz-Show WER WIRD MILLIONÄR?

Seit nunmehr 25 Jahren läuft im deutschen Privatfernsehen die Quiz-Show WER WIRD MILLIONÄR? – für den 17. Oktober 2024 war ein „großes Jubiläums-Special“ zum 25. Jahrestag der erstmals am 3. September 1999 auf RTL ausgestrahlten Sendung angesetzt. Dabei handelt es sich um die Adaption des britischen Formats WHO WANTS TO BE A MILLIONAIRE? (1998), das auch im österreichischen (2000) und polnischen Fernsehen (1999) übernommen wurde. Auf RTL wird die Sendung seit Anbeginn von Günther Jauch moderiert – damit hat die Quiz-Show ein prominentes Gesicht bekommen, das für eine qualitativ hochwertige Mischung aus Unterhaltung, Witz und Seriösität steht. Bislang wurden 25 Staffeln produziert, die Jubiläumsfolge zum 25. Jahrestag wird als Folge 1698 (Staffel 25, Folge 74) gezählt.¹

Das Spiel selbst ist schnell erklärt: Ein Kandidat bzw. eine Kandidatin wird vor Publikum vom Moderator mit Fragen konfrontiert, und zwar mit geschlossenen Fragen mit jeweils vier Antwortmöglichkeiten, nummeriert von A bis D. Ist die Antwort gemäß dem Single Choice-Prinzip richtig gewählt, so klettert der Gewinn auf einer Skala von 50 Euro bis zu einer Million eine Stufe höher. Insgesamt sind 15 Fragen zu beantworten; aus dem Spiel kann man jederzeit aussteigen und den erspielten Gewinn mitnehmen, und auch bei einer falschen Antwort ist das Spiel zu Ende und der Kandidat fällt gegebenenfalls auf einen Betrag von 500 Euro auf Stufe 5 oder 16.000 Euro auf Stufe 10 zurück.

Ist sich der Kandidat unsicher, so kann er insgesamt über vier Joker verfügen: den Fifty-fifty-Joker, dabei fallen zwei der vier Antworten weg, den Telefonjoker – hier wird vom Moderator ein vom Kandidaten zuvor benannter Mitspieler angerufen, der dann die Frage beantworten können sollte –, den Publikumsjoker, der auf einer TED-Umfrage im Publikum beruht und schließlich den Zusatzjoker – wird dieser gewählt, so stehen diejenigen Publikumszuschauer auf, die die Antwort zu kennen glauben, der Kandidat wählt dann einen Zuschauer für die Antwort aus.²

Dieser Beitrag wird sich vor allem auf das Frage-Antwort-Spiel bis zur 1.000-Euro-Hürde beziehen, d.h. auf die ersten sechs Fragen. Diese sind so gestaltet, dass sie als lockere Einstiegsfragen eine Akklimatisierung des Kandidaten im Rampenlicht erlauben. In vielen Fällen würde man alltagssprachlich von Scherzfragen

¹ Vgl. „fernsehserien.de“, Eintrag „Wer wird Millionär?“. <https://www.fernsehserien.de/wer-wird-millionaer/episodenguide/0/19455/5>; Abruf am 12.10.2024. Daneben wurden zahlreiche Sondersendungen produziert, etwa „Prominenten-“ oder „Familien-Specials“, insgesamt werden auf „fernsehserien.de“ (Abruf am 01.03.2025) 137 solcher Folgen gezählt.

² Vgl. „Wikipedia.de“, Eintrag „Wer wird Millionär?“. https://de.wikipedia.org/wiki/Wer_wird_Million%C3%A4r%3F; Abruf am 12.10.2024. Dieser ausführliche Eintrag bietet einen Überblick zu zahlreichen Fakten und statistischen Werten.

sprechen, und es ist durchaus anzunehmen, dass die hohe Popularität der Sendung nicht zuletzt auch auf diesen Fragen beruht, und natürlich dem spannungssteigernden Kontrast, der sich dann im weiteren Verlauf der Show zu den echten, seriösen und „nervenaufreibenden“ Wissensfragen ergibt. Dieser Mix bietet Quizmaster Günther Jauch die Möglichkeit, sein Talent als Moderator in vollen Zügen auszuleben: Darin liegt wohl der ungebrochene Erfolg der Sendung, und auch das 215 Personen fassende Publikumsstudio ist bereits für die nächsten vier Jahre ausgebucht. Die Sendung wurde zweimal mit dem Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet, 2000 und 2006, und 2001 erhielt Günther Jauch den Bambi in der Kategorie TV-Moderation. Der Reiz des Spielprinzips liegt natürlich auch im Mitraten zuhause vor dem Fernsehgerät, optimalerweise in geselliger Runde. Da die offiziellen Restriktionen im Privaten nicht gelten, wird gerne auf ansonsten unerlaubte Hilfsmittel, wie etwa die Informationsbeschaffung via Wikipedia-Artikel, zurückgegriffen: Eine statistische Auswertung solcher Zugriffe von Oktober 2018 zeigt, dass die Aufrufe des Artikels *Gewei* im Zeitraum der Sendung signifikant in die Höhe schnellten, danach aber wieder ebenso schnell abflauten – von 267 Aufrufen im Vormonat liegt eine Steigerung auf 20.418 vor, danach fällt dann im Folgemonat die Zahl auf 774 zurück.³ Es verwundert deshalb nicht, dass es einige Umsetzungen des Spiels für PC, Spielekonsolen, als Smartphone-App und als Brettspiel gibt, um im privaten Bereich dieses „Medienereignis“ selbst nachempfinden zu können.⁴

Eine Betrachtung der Quiz-Show auf „populäre Artikulationen“ ist, sprachwissenschaftlich perspektiviert, wohl in zweierlei Hinsicht besonders lohnenswert – zum einen ist es die Moderationstechnik Günther Jauchs, die einer pragmatischen Gesprächsanalyse unterzogen werden könnte, insbesondere Techniken, die den Kandidaten zur richtigen Antwort verhelfen sollen oder auch Skeptik bei allzu schnell gegebener Antwort vermitteln; zum anderen sind es die populären Einstiegsfragen, die für kurzweiligen Zeitvertreib sorgen. Dem zweiten Themenbereich sollen sich die nachfolgenden Ausführungen zuwenden.

2. Die Einstiegsfragen

Eine genauere Betrachtung der Einstiegsfragen ergibt, dass diese vor allem als Sprachspiele gestaltet werden: Die sechs Fragen bis zur 1.000-Euro-Marke, die im Folgenden der Einfachheit halber als „Einstiegsfragen“ bezeichnet werden sollen, werden deshalb einer genaueren linguistischen Analyse unterzogen, um aufzuzeigen, wie diese Sprachspiele ‚funktionieren‘.

³ Vgl. ebd., Abschnitt „Weitere Zahlen und Fakten“, Abb. „Abrufstatistik des Wikipediaartikels ‚Gewei‘, nachdem der Kandidat nach dem am schnellsten wachsenden Organ gefragt wurde“; Abruf am 12.10.2024.

⁴ Vgl. dazu ebd., Abschnitt „Software“.

Aus dem bei RTLspiele online verfügbaren „Trainingslager“⁵ wurden die Fragen der Jahre 2015–2018 zu einem Frage-Korpus zusammengetragen, bestehend aus 151 Spielrunden mit insgesamt 906 geschlossenen Fragen und jeweils vier Antwortmöglichkeiten. Eine Sichtung aller Fragen ergibt, dass das Sprachspiel deutlich überwiegt und die Wissensfragen im ersten Teil der Raterunden nur eine marginale Rolle spielen. Eine statistische Auswertung der Fragen aus dem Jahr 2015 bestätigt das: 39 Spiele ergeben 234 Einstiegsfragen, von denen lediglich elf als echte Allgemeinwissensfrage zu klassifizieren sind – zwei davon übrigens zu sprachlichem Wissen. Damit wäre der Wikipedia-Eintrag zu spezifizieren, in dem es undifferenziert heißt, der Kandidat „erhält nacheinander bis zu 15 Allgemeinwissensfragen steigenden Schwierigkeitsgrads vorgelegt“⁶. In der Stichprobe sind das gerade einmal knapp 5 Prozent, über 95 Prozent entfallen auf die hier zu untersuchenden Sprachspiele. Solche Sprachspiele können dann aber auch noch immer jenseits der 1.000-Euro-Frage auftreten.

Aus der Dominanz der Sprachspiele ist zu schließen, dass sich die Kandidaten auf diese Fragen gar nicht durch klassischen, enzyklopädischen Wissenserwerb vorbereiten können; allenfalls der spielerische Umgang mit Sprache kann geschult werden, die Kandidat*innen können die entsprechenden Grundtypen selbst intuitiv erfassen und sich strategische Denkweisen aneignen. Gerade die erste Frage aber wird so transparent gehalten, dass sie in der Regel immer beantwortet werden kann. Erst nach über 15 Jahren ist es einer Kandidatin (am 15.06.2015) nicht gelungen, die Einstiegsfrage zu beantworten, als die Reihenbildung zu *Riesenschneider* nicht durchschaut wurde⁷ – zur Ehrenrettung der Kandidatin sei hier angemerkt, dass es sich dabei schon um eine komplexere Variante aus dem Spektrum der hier zu betrachtenden Sprachspiele handelt.

3. Typisierung der Einstiegsfragen

Die auf den ersten Blick schier unerschöpfliche Vielfalt der Fragen lässt sich tatsächlich auf einige Grundtypen zurückführen, die einen unterschiedlichen Komplexitätsgrad aufweisen. Neben einfacheren Ersetzungen transparenten Wortmaterials sind vor allem diejenigen Sprachrätsel reizvoll, die über die Wortgrenze hinausreichen oder wortinterne Segmentierungen zulassen. Eine erste Typisierung könnte deshalb so vorgenommen werden, dass in einfachere Substitution

⁵ Vgl. „Trainingslager“. Wer wird Millionär? Trainingslager. Ein Denkspiel von RTLspiele. <https://spiele.rtl.de/denk-spiele/wer-wird-millionaer-trainingslager-online.html>; Abruf am 12.10.2024. Aktuell sind unter der Rubrik „Bibliothek“ > „Frühere Sendungen“ die Jahre 2015 bis 2024 nachzuspielen. Zum Nachspielen wird unter „Spielmodi“ mit folgender Passage motiviert: „Greifen Sie auf unser umfangreiches Archiv an originalen Wer Wird Millionär-Fragen zurück und spielen Sie echte Spielrunden aus dem Fernsehen nach.“

⁶ „Wikipedia“, Eintrag „Wer wird Millionär?“ (wie Anm. 2), Abschnitt „Konzept“.

⁷ Laura Gaida, *Totalabsturz! So flog Studentin Tanja schon nach der ersten Frage vom Stuhl*. FOCUS online, 15.06.2015 (= https://www.focus.de/kultur/kino_tv/wer-wird-millionaer-live-ticker-noch-3-joker-und-3-fragen-wird-diese-kandidatin-jetzt-millionaerin_id_4751091.html; Abruf am 12.10.2024).

und komplexere Reanalyse unterschieden wird. Gerade die komplexeren Verästelungen sind es, die über verschiedenste sprachliche Ebenen das Spiel mit Form und Inhalt – gedacht im Sinne des bilateralen Zeichenmodells von Ferdinand de Saussure – ermöglichen, denn die Reanalyse bietet stets die Möglichkeit der Remotivierung sprachlicher Segmente. Die Remotivierung wiederum zielt auf die inhaltliche Seite eines Wortes ab, es werden Mehrdeutigkeiten und damit auch völlig andere Wortfelder aktiviert. Die nachfolgende Analyse orientiert sich deshalb an den Grundbegriffen der Theorie der Remotivierung, wie sie Rüdiger Harnisch (2004) skizziert und in den Folgejahren in zahlreichen Beiträgen ausgearbeitet hat.⁸

3.1 Einstiegsfragen mit Substitutionsprinzip

An einigen aussagekräftigen Beispielen sollen die Grundmuster der Fragestellungen und Antwortmöglichkeiten vorgestellt werden, beginnend mit den einfacheren Formen, den Substitutionen (S). Diese treten in vier unterschiedlichen Variationen auf (wobei die ersten drei auf lexikalischer Ersetzung beruhen),

- S-a) als Substitution eines Wortbildungsglieds,
- S-b) als Substitution eines oder mehrerer Kollokationsglieder,
- S-c) als Substitution eines oder mehrerer Phraseologismglieder oder
- S-d) als graphematische Substitution.⁹

Am Substitutionstyp (S-a) Wortbildung wird wohl am ehesten deutlich, welches Prinzip mit Substitution gemeint ist: Eine transparente Struktur wird dreifach mit einer an einer strukturellen Position alternierenden Wortbildungskomponente repliziert und als Antwortmöglichkeit angeboten. Durch die Fragestellung kann eine eindeutige Selektion aus den vier Möglichkeiten erfolgen. Am Beispiel der Wortbildung *Altkleidersammlung* (Tab. 1) sei diese Vorgehensweise verdeutlicht: Da das Grundwort des Determinativkompositums *Sammlung* die allgemeine Bedeutung angibt, kann durch das Bestimmungswort die semantische Spezifizierung variiert werden, hier mit *Wein*, *Gemälde* und *Münze*:

⁸ Einen Überblick geben: Rüdiger Harnisch, „Verstärkungsprozesse. Zu einer Theorie der ‚Sekretion‘ und des ‚Re-konstruktionellen Ikonismus““. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 32, 2004, 210-232; Rüdiger Harnisch, „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: ders. (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010, S. 3-23; Rüdiger Harnisch/Manuela Krieger, „Prozesse up and down the cline und die Frage der (De-)Grammatikalisierung“. In: *JournaLIPP* 5, 2017, 85-97; Lars Bülow/Günter Koch/Ulrike Krieg-Holz/Igor Trost, „Remotivierung in der Sprache. Eine kurze Einführung“. In: dies. (Hgg.), *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023, S. 1-12; Igor Trost, „Einleitung“. In: ders. (Hg.), *Remotivierung. Von der Morphologie bis zur Pragmatik*. Berlin/Boston 2023, S. 1-6.

⁹ Zu einer vergleichbaren Typisierung der kabarettistischen Sprachspiele Karl Valentins siehe Günter Koch, „Karl Valentins *Illobrasekolidation* – ‚Gleichlaut‘ als sprachlicher Verstärkungsprozess“. In: Bülow et al. (Hgg.), *Remotivierung in der Sprache* (wie Anm. 8), S. 325-348, hier S. 328.

Wo gibt es in der Regel nichts zu bestaunen?	
A: Weinsammlung	B: Altkleidersammlung
C: Gemäldesammlung	D: Münzsammlung

Tab. 1: Typ S-a, Substitution eines Wortbildungsglieds
(12.01.2015, Alena S., F3)¹⁰

Die Schöpfer des Sprachspiels machen sich die sogenannte Reihenbildung zunutze, d.h., dass mehrere Wortbildungen nach demselben Muster und mit teilweise identischem Sprachmaterial gebildet werden können. Diese Reihenbildung trägt wesentlich dazu bei, dass Wortbildungen intuitiv erfasst werden können und im Sprachgebrauch auch selbst stets neue Wörter nach diesen reihenbildenden Mustern gebildet werden können – diese mögliche Fortsetzung von Wortbildungsreihen wird auch als Produktivität bezeichnet.¹¹

Nun können die Erstglieder der Komposita miteinander verglichen und auf den semantischen Gehalt hin überprüft werden. Der Witz an dieser Reihenbildung besteht darin, dass trotz der gleichen Struktur ein Gegensatz entsteht, und zwar zwischen den Bedeutungsmerkmalen 'wertvoll' und 'wertlos'. Aus der Fragestellung kann dieser semantische Gegensatz durch das Lexem *bestaunen* hergeleitet werden, denn nur Wertvolles ist es auch wert, bestaunt zu werden, Wertloses dagegen kann nur in ironischem Sinne mit dem Verb verbunden werden. Daraus ergibt sich ein signifikantes Spannungsverhältnis,¹² das nicht nur dabei hilft, die korrekte Antwort zu finden, sondern durch die unerwartete Verkehrung der Semantik den für die Popularität der Quizshow notwendigen Humor ‚artikuliert‘.

Ganz ähnlich funktioniert dieses Muster mit Kollokationen (S-b), d.h. mit konventionellen Wortschatzverbindungen: Als Beispiel (Tab. 2) kann *gute Stube* genommen werden; die zweigliedrige Wortverbindung *gute Stube* wird substituiert, indem ein Lexem aus dem entsprechenden Wortfeld des Substantivs mit einem dazupassenden Adjektiv versehen wird; auch bei *kalte Küche* handelt es sich um eine Kollokation, bei *dunkle Kammer* und *noble Herberge* dagegen liegen mit Adjektivattribut paraphrasierte Wortbildungen von *Dunkelkammer* und *Nobelherberge* vor, die in dieser Form dann strukturell zu Antwort A, durch die das Muster

¹⁰ Die Korpussigle ist aufgebaut aus Sendungsdatum, Vor- und abgekürztem Nachnamen von Kandidat*in, Fragenummer (F = Frage).

¹¹ Vgl. hierzu Wolfgang Fleischer/Irmhild Barz, *Wortbildung der Deutschen Gegenwartssprache*. 4., völlig neu bearb. Aufl., Berlin/Boston 2012, S. 55, 74-77.

¹² Vgl. Alwin Fill, *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen 2003. Das „Prinzip Spannung“ wird von Alwin Fill auch konkret im Rahmen der Remotivierungstheorie angewandt, vgl. Alwin Fill, „De-Idiomatisierung und Neu-Idiomatisierung als spannende Sprachstrategien“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung* (wie Anm. 8), S. 199-211.

der Reihe vorgegeben wird, passen, semantisch aber zumindest bei *dunkle Kammer* nicht unmittelbar die *Dunkelkammer* eines Fotografen assoziieren lässt.

Gastfreundlichkeit demonstriert man gerne mit der Floskel "Immer rein in die ...!"?	
A: kalte Küche	B: dunkle Kammer
C: gute Stube	D: noble Herberge

Tab. 2: Typ S-b, Substitution eines oder mehrerer Kollokationsglieder (19.10.2015, Oliver S., F2)

Eine Gesamtbedeutung als Kollokation liegt aber durch das vorgegebene Muster in Antwortmöglichkeit A nahe, das nun jedoch nicht erkannt werden kann. Durch die Nummerierung A–D wird eine Lesereihenfolge nahegelegt:¹³ Antwort B durchbricht damit die unter A initiierte Lesart als Kollokation, die dann mit C wieder aufgegriffen, dann mit D abermals nach Muster B durchbrochen wird. Diese Variation der Antwortmöglichkeiten irritiert bei der Auflösung auch einfach erscheinender Sprachspiele nicht unerheblich, erfordert einen kognitiven Mehraufwand bei der Entschlüsselung des Substitutionstyps und ist wohl für das längere Zögern und die manchmal tatsächlich falsch gegebene Antwort maßgeblich. In diesem Beispiel (Tab. 2) werden beide Lexeme der Kollokation gewechselt, sodass nur die grammatische Grundstruktur erhalten bleibt; möglich ist auch, dass nur ein Element der zweigliedrigen Phrase getauscht wird.

Das Kollokationsmuster (S-b) kann auch als Spielart des Wortbildungsmusters (S-a) gesehen werden: Kompositionen können in der Regel in Wortbildungsparaphrasen aufgelöst werden, und bei adjektivischem Erstglied wird dabei das Adjektiv in Form eines Adjektivattributs syntaktisch realisiert. Dieses syntaktische Muster liegt aber auch bei Kollokationen vor, sodass prinzipiell eine Reversibilität vorläge – aufgrund von Lexikalisierung ist aber keine semantische Identität gegeben. Daher sind durchaus auch, in Analogie zu obigem Beispiel, Komposita wie **Gutstube* und **Kaltküche* denkbar, aber nicht gebräuchlich. Im Wesentlichen liegt also das Durchschauen der Sprachrätsel darin, den konventionellen Sprachgebrauch vom unkonventionellen zu scheiden.

Kommt es zum Streit, dann kriegt man sich redensartlich "in ..."?	
A: den Speck	B: das Leder
C: die Wolle	D: die Federn

Tab. 3: Typ S-c, Substitution eines oder mehrerer Phraseologismglieder (20.02.2015, Jonathan H., F4)

¹³ Es sei angemerkt, dass der Moderator die Antworten immer in der Reihenfolge A–D vorliest.

Der Substitutionstyp mit Phraseologismen (S-c), d.h. mit stark fixierten Redewendungen, funktioniert ganz ähnlich. Auch hier kann ein Element des Syntagmas getauscht werden (Tab. 3), oder auch zwei (Tab. 4). Der Phraseologismus *sich in die Wolle kriegen* (Tab. 3) könnte allenfalls durch *sich in die Haare kriegen* synonym substituiert werden, um einen bedeutungsgleichen Phraseologismus zu erzeugen, die anderen Varianten sind nicht lexikalisiert. Alle Substantive weisen über ihre Semantik (Beschaffenheit der Körperoberfläche von Lebewesen) ein Archisemem auf, sodass die falschen Verbindungen mehr oder weniger Sinn ergeben, bei Federn mehr, bei Leder und Speck weniger (Leder und Speck können sich nicht ineinander verzahnen wie Wolle, Haare oder auch Federn).

Bei den Antwortmöglichkeiten zu *Wem beim Reden immer noch was einfällt, der kommt vom ...?* (Tab. 4) entsprechen sowohl die erste als auch die zweite Komponente der Wortart Substantiv, zudem liegt immer auch Diminuiierung zur Angleichung der Auswahl vor. Zur richtigen Beantwortung muss man die Redensart kennen, sonst kann auch ein Trugschluss entstehen durch die Adaption anderer Redensarten wie *Steter Tropfen höhlt den Stein* zu *Tropfchen auf Steinchen*.

Wem beim Reden immer noch was einfällt, der kommt vom ...?	
A: Hölzchen aufs Stöckchen	B: Bienchen aufs Blümchen
C: Tröpfchen aufs Steinchen	D: Hälmchen aufs Blättchen

Tab. 4: Typ S-c, Substitution eines oder mehrerer Phraseologismuglieder (22.06.2015, Julia N., F5)

Auch *Bienchen auf Blümchen* ist metaphorisch motiviert, *Hälmchen auf Blättchen* dagegen orientiert sich an der wörtlichen Lesart von *Hölzchen aufs Stöckchen*, übertragen auf anderes, aber ähnliches organisches Material mit gleichem relationalen Bezug. Durch Antwort D liegt also ein Lesartwechsel vor, der auch eine Einordnung dieser Frage unter den Typ R-c erlauben würde (siehe unten, Tab. 11). Das ist bei den Alternativen zu *in die Wolle kriegen* (Tab. 3) nicht der Fall, hier bleibt die Metaphorik erhalten.

Was ist für den Engländer eine Sternschnuppe?	
A: empor kömmling	B: nachwuchs talent
C: senkrecht starter	D: shooting star

Tab. 5: Typ S-d, graphematische Substitution (13.02.2015, Tim T., F4)

Zuletzt sei noch der graphische Typ angesprochen, indem das Beispiel *shooting star* (Tab. 5) analysiert wird: Als Antwortalternanten werden deutsche Übersetzungsäquivalente mit binärer Struktur angeboten, die aber wie die englische

Version klein und getrennt geschrieben werden, also allesamt falsch und damit als Antwortmöglichkeiten prinzipiell ausscheiden. Angemerkt sei, dass hier bereits eine semantische Spielart auf Grundlage von Polysemie vorliegt, denn die Übersetzungsäquivalente beziehen sich nicht auf die in der Frage vorgegebene Bedeutungslesart 'Sternschnuppe', sondern auf die Lesart 'sehr erfolgreiche Person, die rasch eine Spitzenposition erreicht'.¹⁴ Außerdem werden hier verschiedene Wortbildungsarten gemischt: Der englischen Kollokation, also formal einem Syntagma, werden ein Kompositum (*Nachwuchstalent*) und zwei Zusammenbildungen (*Senkrechtstarter* und *Emporkömmling*) zur Seite gestellt. Das ist zwar nur bei sprachwissenschaftlicher Betrachtungsweise erkennbar, aber zumindest wird dadurch die augenscheinliche (da graphische) Transparenz der gegenübergestellten Antwortmöglichkeiten verdunkelt und die Auswahl der korrekten Antwort erschwert. Zudem könnte, was die grundsätzlich falschen Segmentierungen anbelangt, ein ‚Falschheitsgrad‘ differenziert werden – so wäre die Getrenntschreibung von *nachwuchs talent* eher tolerierbar als die von *empor kömmling*, denn *Nachwuchs* und *Talent* kommen als freie Wortformen selbstständig vor, ein **Kömmling* aber existiert in dieser Form nicht in der deutschen Sprache. Insofern kann die eine falsche Form doch als richtiger als eine andere falsche Form intuitiv erfasst werden, was dann zu einer entsprechenden Antwortauswahl verleiten kann.

Eine Variante des graphischen Sprachspiels ist der Abgleich eines Wortes mit einem schriftsprachlich fast gleichem Wort, der Unterschied wird analog auf Lexeme des Wortfelds übertragen. Bedingung für das Funktionieren des Sprachspiels in Tab. 6 ist, dass zum gefragten Lexem *Nabe* ein sehr ähnliches Wort vorliegt, wie *Narbe*, und dass sich dieser Unterschied – im ersten Wort kommt kein ⟨r⟩ vor, im zweiten schon, auf andere Lexeme des Wortfelds übertragen lässt. Erst wenn die Systematik der orthographischen Verfremdung durchschaut wird, kann das dazupassende Wort *Narbe* konstruiert werden und das Sprachspiel löst sich auf.¹⁵

Was findet man meist auch an intakten Fahrrädern?	
A: Veletzung	B: Katzer
C: Schamme	D: Nabe

Tab. 6: Typ S-d, graphematische Substitution
(06.07.2015, Christopher P., F3)

Im Prinzip handelt es sich um ein Sprachspiel mit Beteiligung der semantischen Ebene, sodass an eine Einordnung unter dem zweiten Typ, dem der Remotivie-

¹⁴ Insofern wäre zu überlegen, dieses Beispiel unter Typ R-a einzuordnen. Allerdings erfolgt hier der Reanalyse-Prozess zwischen Frage und Antwort, sodass die vier Antwortmöglichkeiten semantisch kompatibel sind. Bei den unter R analysierten Typen müssen die Antwortmöglichkeiten einer Remotivierung unterzogen werden, um die korrekte Antwort herauszufiltern.

¹⁵ Angemerkt sei, dass regional bzw. auch umgangssprachlich das /r/ in *Narbe* vokalisiert und damit unhörbar werden kann, sodass in diesen Fällen von Homophonie zu *Nabe* ausgegangen werden kann.

nung, zu denken ist. Allerdings kann dieses Sprachspiel dahingehend aufgelöst werden, dass *Nabe* das einzige Wort ist, das korrekt ohne <r> geschrieben ist, während alle anderen Formen durch das fehlende <r> orthographisch falsch sind. Insofern spielt es eigentlich keine Rolle, ob die falsch geschriebenen Wörter semantisch mit der zu konstruierenden Wortform *Narbe* zusammenhängen, oder überhaupt den Wortfeldern 'Fahrrad' oder 'Verletzung' zugehörig sind, um die richtige Lösung zu finden. Die Beteiligung der semantischen Seite aber verleiht dem Sprachspiel einen besonderen Reiz und erschwert womöglich auch das Finden der richtigen Lösung.

In einer weiteren Frage wird explizit nach einem Rechtschreibfehler gefragt, der aber zum Markenzeichen wurde: Bei den Alternativen zu *Blu-ray* (Tab. 7) handelt es sich um Anglizismen, die – zumindest scheinbar – nach deutschen Orthographieprinzipien eingedeutscht werden.

Wobei wurde der Schreibfehler zum Markenzeichen?	
A: Grienpeace	B: Bläckbox
C: Whitboard	D: Blu-ray

Tab. 7: S-d, graphematische Substitution
(13.04.2015, Jasmin A., F6)

Dass dieses letzte Muster als Frageprinzip nur gering ausgebaut ist, soll aber nicht bedeuten, dass die Graphemik so gut wie keine Rolle spielt – ganz im Gegenteil, die graphische Verfremdung wird insbesondere bei semantischen Remotivierungen angewandt, die nun im nächsten Abschnitt besprochen werden sollen.

3.2 Einstiegsfragen mit Reanalyse-Prinzip

Die unter dem Substitutionsprinzip besprochenen Typen des Sprachspiels treten alle auch als Sprachspiele mit Reanalyse-Prozess (R) auf. Eine daran anschließende Remotivierung ist nicht immer gleich erkennbar, aber doch in den meisten Fällen vorhanden. Darüber hinaus sind noch weitere Spielvarianten zu verzeichnen. Eine erste Typisierung kann wie folgt aussehen:

- R-a) Reanalyse polysemer Lesarten
- R-b) Reanalyse eines Wortbildungsglieds
- R-c) Reanalyse von Kollokations- und Redensartglied(ern)
- R-d) Reanalyse graphischer Varianten
- R-e) Reanalyse homonymer Wortformen
- R-f) Reanalyse als Zerlegung von Wortbildungen
- R-g) Reanalyse als Sekretion

Zunächst sei auf die Reanalyse-Prozesse mit unterschiedlichen semantischen Lesarten eingegangen. Hier liegen zwar auch Substitutionen vor, jedoch nicht auf der gleichen Bedeutungsebene bzw. im gleichen semantischen Feld.

Michael Groß wurde 1988 Olympiasieger über ...?	
A: 50 Meter Heuschrecke	B: 100 Meter Hornisse
C: 200 Meter Schmetterling	D: 400 Meter Küchenschabe

Tab. 8: R-a, polyseme Lesart eines Lexems
(02.05.2016, Serdar B., F5)

Das Lexem *Schmetterling* (Tab. 8) hat zwei Lesarten, einmal – zoologisch – als 'Insektenordnung', zum anderen als 'Schwimmstil'. Im Kontext der Fragestellung kommt nur die zweite Lesart infrage. Das bedeutet, dass mit der ersten Antwortmöglichkeit die Erwartungshaltung (semantisches Feld 'Sport') durch ein semantisch nicht kompatibles Lexem gebrochen wird und ein neues semantisches Feld aktiviert wird, dem sich dann die anderen Lexeme *Hornisse*, *Schmetterling* und *Küchenschabe* angliedern. Dass eines dieser Lexeme aber eine zusätzliche, semantisch kompatible Lesart haben muss, damit die Frage und damit das Sprachrätsel Sinn ergibt, muss über das Erkennen der polysemen Variante von *Schmetterling* geleistet werden. Der Prozess der Remotivierung liegt also darin, das Lexem *Schmetterling* aus dem semantischen Feld der Insektenordnung in das des Sports zu überführen. Dabei ist die Perspektivierung im Rezeptionsverlauf aufschlussreich: Indem durch das Lexem *Heuschrecke* der Kontext gewechselt wird, liegt eine De-Kontextualisierung vor, die durch die anderen, nachfolgenden Lexeme der Insektenordnung verstärkt wird, nur das Lexem *Schmetterling* erlaubt eine Rekontextualisierung in das Wortfeld 'Sport'.

Was umschreibt Windstärke 1 auf der Beaufortskala?	
A: leiser Zug	B: stilles Auto
C: ruhiges Fahrrad	D: schweigendes Mofa

Tab. 9: R-a, polyseme Lesart zweier Lexeme
(11.05.2015, Lea B., F5)

In Tab. 9 erfolgt der Reanalyse-Prozess im syntagmatischen Zusammenspiel einer Nominalphrase aus Adjektiv + Substantiv: Im Syntagma *leiser Zug* ist das Substantiv, antizipiert durch die Fragestellung, als 'Luftbewegung' zu lesen. Die anderen Antworten aber aktivieren die semantische Lesart 'Verkehrsmittel'; zusätzlich wird das Adjektiv einer anderen semantischen Lesart unterzogen, denn es bedeutet jetzt nicht mehr 'schwach', sondern 'nicht laut'. Da Polysemie eine grundsätzliche Eigenschaft lexikalischer Einheiten darstellt, ergibt sich für diese Form des Sprach-

spiels, ob auf einem Glied als Reanalyse-Prozess ausgeführt (Tab. 8) oder über mehrere Glieder verteilt (Tab. 9), eine sehr breite Anwendbarkeit.

Ganz ähnlich wird dieses Prinzip auch bei Wortbildungen genutzt (R-b), indem ein Glied der Wortbildungen substituiert, aber neben dieser ausdrucksseitigen Veränderung nun auch eine andere semantische Ebene involviert wird. Dadurch wird es für die Kandidaten ungleich schwieriger, das Wortspiel zu durchschauen, zumal die eigentliche Antwort bei solchen Fragen relativ spät als C- oder D-Option positioniert wird. Das ist notwendig, damit das Spiel überhaupt funktioniert: Würde die Antwort gleich als A-Option genannt werden, würde die passende Antwort wohl sofort erkannt werden; die anderen Wörter ergäben dann überhaupt keinen Sinn und man würde sich wohl kaum mehr die Mühe machen, die Systematik des Sprachspiels zu überdenken. Am Beispiel *Teilchenbeschleuniger* (Tab. 10) wird das Prinzip mustergültig deutlich:

Womit arbeiten Kernphysiker?	
A: Kuchenkatapult	B: Windbeutelkanone
C: Brezeldüse	D: Teilchenbeschleuniger

Tab. 10: R-b, Polysemie eines Wortbildungsglieds
(15.06.2015, Tanja F., F4)

Beide Bestandteile der richtigen Antwort *Teilchenbeschleuniger* werden substituiert, das Grundwort *Beschleuniger* in einer einfachen Substitution durch ein Lexem aus dem Wortfeld 'Geschwindigkeit' (wobei sich *Katapult* und *Kanone* semantisch näher stehen, *Beschleuniger* eher mit *Düse* in semantischen Zusammenhang gebracht werden kann), das Bestimmungswort *Teilchen* aber nicht in seiner hier gemeinten Bedeutung 'Partikel', sondern in der Bedeutung 'Gebäckstück', wie es landschaftlich (z.B. in Rheinland-Pfalz) verwendet wird. Das Sprachspiel wirkt also nur, wenn man auch diese regiolektale Variante kennt, denn nur dann kann das entsprechende Wortfeld assoziiert werden, sodass die Einordnung der Lexeme *Kuchen*, *Brezel* und *Windbeutel* zusammen mit *Teilchen* unter das Hyperonym 'Gebäckstück' gelingt.

Worauf legt man sich gerne?	
A: schimmelige Haare	B: faule Haut
C: morsche Zähne	D: vergammelte Knochen

Tab. 11: R-c, Reanalyse von Kollokations- und Redensartglied(ern)
(16.03.2015, Gunnar K., F3)

Ähnlich ist die Remotivierung der Redensart (R-c) *auf der faulen Haut liegen* (Tab. 11) zu interpretieren: Hier werden ebenfalls, passend zum semantischen Feld,

Substantiv ('Körperteil') und attributives Adjektiv ('spezifische Eigenschaft biologischen Verfalls') ersetzt – dadurch steht dieser Typ der Substitution S-c (siehe oben, Tab. 2 u. 4) mit mehr als einem Substitutionsglied nahe. Semantisch wird 'Zerfall' für diese Wortverbindung als Lesart nahegelegt. Im Prinzip gilt das auch für *faule Haut*, doch in Verbindung mit dem Verb *liegen* handelt es sich um eine feste Redewendung für 'untätig sein': Die Redensart wird also wörtlich genommen, von der metaphorischen Ebene zurückgeführt auf die konkrete Wortbedeutung, eine Remotivierung erfolgt.

Wie könnte man einen Bike-Verleih umschreiben?	
A: Hantbuch	B: Leidfaden
C: Radgeber	D: Wörterbuch

Tab. 12: R-d, Reanalyse graphischer Varianten
(14.12.2015, Claudia D., F3)

Auch auf graphematischer Ebene kann eine Remotivierung stattfinden bzw., wie das Beispiel in Tab. 12 zeigt, Typ R-b (Polysemie eines Wortbildungsglieds) verkompliziert werden: Das Wort *Radgeber* mit Graphem <d> ist, aufgrund der Auslautverhärtung, homophon zu *Ratgeber* mit <t>, und diese Schnittstelle zwischen den beiden Wörtern *Rad* und *Rat*, die ja semantisch nichts gemein haben, wird genutzt, um eine Analogie zu den Wortfeldsynonymen von *Ratgeber* aufzubauen, mit *Leidfaden* und *Handbuch*, nur *Wörterbuch* schließt sich hier etwas unglücklich gewählt an. Allerdings werden diese Wörter falsch geschrieben, indem jeweils <d> und <t> vertauscht werden, ganz so, als ob auch *Ratgeber* falsch geschrieben wäre, obgleich das ja, in der Bedeutung der Frage, gar nicht der Fall ist. Linguistisch gedacht, liegt bei den Antworten A und C eine Invertierung der graphischen Auslautverhärtung vor; diese Reihe wird durch D unterbrochen, denn hier kann die Auslautverhärtung nicht wirksam werden, jedoch ist analog zu den anderen Lexemen im Erstglied des Kompositums die Dentalalternante gesetzt worden. Reizvoll ist zudem, dass bei *Leidfaden* durch die analoge Andersschreibung der homonyme Verbstamm des Lexems *leiden* (hier kann auch Auslautverhärtung eintreten) aktiviert und dadurch eine zusätzliche Lesart in das Sprachspiel eingebracht wird. Insgesamt ist es dadurch schwieriger, dieses Rätsel zu durchschauen.

Eine Variation des Sprachspiels mittels Polysemie stellt das mit homonymen Wortformen dar. Im Gegensatz zu den polysemen Wortformen, die über ein gemeinsames Bedeutungsmerkmal verfügen (so ist die Bezeichnung des Schwimmstils Schmetterling durch die weit ausladenden Armbewegungen metaphorisch motiviert), liegt bei homonymen Wortformen keine Bedeutungsgemeinsamkeit vor.

In Tab. 13 fällt die Pluralform des Substantivs *Braue* 'Augenbraue' mit dem substantivierten Infinitiv *Brauen* 'Getränkeherstellung durch Brautechnik' ausdrucksseitig zusammen, bei völliger inhaltlicher Divergenz. Das Sprachspiel kann

dadurch zunächst erschwert werden, da der semantische Abstand zu ganz unterschiedlichen Assoziationen führt, andererseits kann, wenn die Systematik erkannt ist, umso eindeutiger die richtige Antwort herausgefiltert werden. Im Kompositum (Tab. 14) erhöht sich der Schwierigkeitsgrad:

Unterhalten sich Frauen über Schminktipp, geht es dabei meistens auch um ...?	
A: Keltern	B: Brauen
C: Entsaften	D: Mixen

Tab. 13: R-e, Reanalyse homonymer Wortformen
(12.09.2016, Katharina S., F4)

Was kann man Leuten empfehlen, die das Fremdwort "Dermatologen" vermeiden wollen?	
A: Kneiftmediziner	B: Schubstdoktoren
C: Hautärzte	D: Versohlttherapeuten

Tab. 14: R-e, Reanalyse homonymer Wortformen
(08.06.2015, Kai B., F3)

Erst wenn *Hautärzte* (Tab. 14) in das Syntagma *haut Ärzte* segmentiert wird, unter Verwendung des finiten Verbs *haut* als homonyme Form zum Substantiv *Haut*, kann eine Reihenbildung mit den anderen Antwortvorgaben erfolgen – hier werden wie bei anderen Mustern auch die entsprechenden Kompositumsglieder durch Lexeme aus dem jeweiligen Wortfeld ersetzt.

Zwei sehr komplexe Formen der Remotivierung entstehen durch Zerlegung von Wörtern und Sekretion. Zunächst sei auf den Typ Zerlegung näher eingegangen, der sich auf Wortbildungskonstruktionen bezieht, die in syntaktische Phrasen überführt werden.¹⁶

Seit jeher haben die meisten ...?	
A: Dober Männer	B: Cocker Spaniels
C: Schäfer Hunde	D: Riesen Schnauzer

Tab. 15: R-f, Reanalyse als Zerlegung von Wortbildungen, hier Komposition
(15.06.2015, Tanja F., F1)

¹⁶ Wortbildung und syntagmatisches Äquivalent wurden bereits unter S-b (Tab. 2) und S-d (Tab. 5) angesprochen.

Der erste Subtyp bezieht sich auf Komposita: Das scheint zunächst eine recht einfache Sache zu sein, jedoch spielt die Remotivierung auf der Bedeutungsebene als ‚Störfaktor‘ mit hinein. Das eingangs erwähnte Beispiel *Riesen Schnauzer* ist in diesem Kontext zu sehen (Tab. 15). Nur die Antworten C und D ergeben Sinn, bei A und B handelt es sich um analoge Resegmentierungen, so wie sie von der Wortbildungsstruktur von *Schäferhunde* nahegelegt wird. *Dober* und *Cocker* aber sind keine freien Wortformen, sodass die Antworten als Nonsens-Konstrukte ausgesondert werden können. Doch auch *Riesen Schnauzer* würde Sinn ergeben, da beide Segmente frei vorkommen können und im syntagmatischen Zusammenhang *Riesen* als Subjekt, *Schnauzer* als Akkusativergänzung grammatisch korrekt interpretiert werden können – das wurde der Kandidatin letztlich zum Verhängnis. Von der Presse wurde das aufgegriffen, etwa bei DER SPIEGEL (online) mit dem Artikel *Riesen tragen sehr wohl Schnauzer*, inklusive einer zugehörigen Fotostrecke *Und es gibt sie doch: Diese Riesen tragen Schnauzer*, in der großgewachsene Männer mit Schnauzern zu sehen sind – etwa Darsteller Sacha Baron Cohen alias Borat, weitere Schauspieler, Politiker und Sportler.¹⁷

Diese Formen des Wortspiels sind insofern schwierig zu interpretieren, weil auf der Moderatoreseite eine Zerlegung des Wortes in zwei Lexeme vorliegt, auf der Kandidatenseite aber eine Verschmelzung zu einem Wort geleistet werden muss, um den adäquaten Sinn zu erfassen: *Schäfer haben Hunde, nämlich Schäferhunde* – die analoge Konstruktion *Riesen haben Schnauzer, nämlich Riesenschnauzer* funktioniert dagegen semantisch nicht.

Da solche Zerlegungen, ähnlich wie bei *Radgeber*, zu homophonen Formen führen können, sind hier orthographisch fehlerhafte Analogiebildungen besonders häufig, teilweise werden diese aber auch eingesetzt, um einer stärkere Verästelung zu bewirken (Tab. 16):

Möchten sie die Tafel abwischen, dann brauchen die ...?	
A: Prister Mangel	B: Lehrer Schwämme
C: Ärzte Notstand	D: Frauen Kwote

Tab. 16: R-f, Reanalyse als Zerlegung von Wortbildungen, hier Komposition mit zusätzlicher graphischer Verfremdung (4.1.16 Benjamin L., F4)

Durch diese Verfremdung wird das Spiel schwer auf Anhieb durchschaubar, und die scheinbar unsinnigen Wörter irritieren derart, dass der syntaktische Anschluss an die Frage in den Hintergrund tritt und nicht mehr aktiv verfügbar ist. So muss erst *Lehrer Schwämme* zu *Lehrerschwemme* fusioniert werden, um dann *Schwem-*

¹⁷ Benjamin Maack, „Wer wird Millionär“-Eklat. Riesen tragen sehr wohl Schnauzer.“ DER SPIEGEL online, 16.06.2015 (=https://www.spiegel.de/kultur/tv/wer-wird-millionaer-erste-frage-falsch-kommentar-a-1039036.html; Abruf am 12.10.2024); „Und es gibt sie doch: Diese Riesen tragen Schnauzer“. Spiegel-Fotostrecke, 16.06.2015. https://www.spiegel.de/fotostrecke/wer-wird-millionaer-riesen-mit-schnauzern-fotostrecke-127542.html; Abruf am 12.10.2024. Borat auf Foto 11 von 12 (mit Bildkommentar).

me mit *Notstand*, *Quote* und *Mangel* in Verbindung bringen zu können. Der graphematische Unterschied wird zum Teil als Orthographiefehler auf das Erstglied ausgelagert – zwar ist dieses Sprachspiel in gewisser Hinsicht systematisch aufgebaut, aber auch nicht ganz symmetrisch konstruiert.

Das Handwerkszeug der Friseure besteht zu einem großen Teil ...?	
A: auf Fahren	B: ab Bremsen
C: aus Scheren	D: vorbei Ziehen

Tab. 17: R-f, Reanalyse als Zerlegung von Wortbildungen, hier Derivation (09.03.2015, Maryam M., F1)

Nicht nur Komposita werden solchen Reanalysen unterzogen, sondern auch Derivationen, wie etwa die Partikelverbbildung *ausscheren* zeigt (Tab. 17): Die Verbpartikel wird abgetrennt und der Infinitiv als Substantiv groß geschrieben, so dass eine Präpositionalphrase entsteht, die zur weiteren Analogiebildung genutzt wird. Bei allen Antwortmöglichkeiten handelt es sich um Partikelverben aus dem Wortfeld 'ein Kraftfahrzeug führen', alle werden gleichermaßen strukturiert, doch nur bei Antwort C ergibt dieses Prinzip tatsächlich eine sinnvolle Präpositionalphrase – wenngleich ein etymologischer Zusammenhang zwischen dem Verb *ausscheren* und dem Substantiv *Schere* nicht anzunehmen ist, letztlich liegt hier Homonymie vor. Aus Kandidatensicht wird zunächst klar, dass die Belege zusammengelesen werden müssen, um den Sinn zu erfassen – bei der richtigen Antwort darf das allerdings nicht geschehen, denn als Antwort passt nur die Präpositionalphrase; diese ist übrigens in diesem Fall nicht homophon, da der Wortakzent verlagert wird.

Zuletzt sei noch auf den Typ der Sekretion eingegangen – diese Strategie zielt darauf ab, innerhalb von Wörtern Strukturen zu entdecken, die sich zufällig ergeben. Ein einfacheres Beispiel hierzu wäre *Schlauch*, in diesem Wort verbirgt sich das Lexem *Lauch* (Tab. 18):

Was kommt häufig bei der Bewässerung des Gartens zum Einsatz?	
A: Schmöhre	B: Schrettich
C: Schwiebel	D: Schlauch

Tab. 18: R-g, Reanalyse als Sekretion (02.01.2015, Melissa O., F1)

Zumindest bleibt das Wortfeld 'Garten' dabei gewahrt, auch wenn durch das Hinzusetzen von <Sch> vor die anderen Gemüsearten vorerst Nonsens-Wörter entstehen, die als Analogiebildungen zu *Schlauch* erkannt werden müssen. Auch wenn es sich um Nonsenswörter handelt, so werden doch die Bedingungen des

Silbenbauprinzip eingehalten, sodass es sich um phonologisch einwandfrei deutsche Wörter handelt.

Worin hat sich buchstäblich eine Schmetterlingslarve "verpuppt"?	
A: Nieselregen	B: Schneesturm
C: Graupelschauer	D: Sommergewitter

Tab. 19: R-g, Reanalyse als Sekretion
(23.03.2015, Marcus B., F6)

Wie alle bisher betrachteten Sprachspiele kann auch diese Form verkompliziert werden, am einfachsten dadurch, dass die Ausdrucksseite vergrößert und damit das Auffinden des darin ‚versteckten‘ Wortes erschwert wird (Tab. 19): So bei dem Wort *Graupelschauer*, in dem sich *buchstäblich eine Schmetterlingslarve* „verpuppt“ – hierzu muss das Synonym zu *Schmetterlingslarve* gefunden werden, das jetzt eben nicht über transparente syntaktische oder morphologische Grenzen sofort ins Auge fällt. Zudem lenken die Lexeme aus dem völlig anderen Wortfeld ‚Witterungserscheinungen‘ von der Frage ab. Dass sich in *Graupel* das Wort *Raupe* verbirgt, ist erst zu sehen, wenn der erste und letzte Laut bzw. Buchstabe des Erstglieds weggelassen wird.

Zumeist besteht die Füllung einer ...?	
A: Blutwurst aus Blüt	B: Bratwurst aus Brät
C: Knackwurst aus Knäck	D: Bockwurst aus Böck

Tab. 20: R-g, Reanalyse als Sekretion
(19.10.2015, Oliver S., F5)

Nun gibt es Variationen dieser Sekretion, indem das isolierte Element, oder zumindest die Struktur, in Analogie auf andere Bildungen übertragen wird. Variation durch Analogie war auch schon bei anderen Typen zu sehen. Eine Variation wäre hier beispielsweise, ein scheinbar isolierbares Prinzip auf andere Wortbildungen der gleichen Reihe zu übertragen, wie etwa bei *Bratwurst* (Tab. 20): Diese besteht aus *Brät*, das erste Glied ist (abgesehen vom Umlaut) transparent abzugliedern und insofern auch auf *Blut-*, *Knack-* und *Bockwurst* zu übertragen, doch es widerstreben alle drei Formen dem Umlaut, sodass Nonsense-Wörter entstehen.

Bei der Frage *Was ist für Fußballbundesligisten im Duell mit unterklassigen Vereinen besonders peinlich?* (Tab. 21) irritieren (abermals, vgl. Tab. 8) die Antwortmöglichkeiten aus der Insektenwelt. Hier führt die Segmentierung zur Verschiebung der morphologischen und silbischen Grenze in *Pokal-aus* zu *Poka-laus*; nicht nur, dass dadurch *Laus* sichtbar wird, *Poka* wird jetzt zum orthographisch falsch umgesetzten *Poker*-Spiel. Diese Wortformen werden dann bei A, B und D als

Ausgangspunkt für Substitutionen aus den Wortfeldern 'Kartenspiel' (Erstglied) und 'Insekt' (Zweitglied) verwendet. Auch hier wird orthographische Verfremdung eingesetzt, indem das Erstglied der Wörter falsch geschrieben wird. Durch diese Distraktoren, die vom eigentlich Gefragten ablenken, wird aber immer auch ein Hinweis darauf gegeben, wie das Sprachspiel zu verstehen ist. Zunächst aber verstellen sie den Blick auf die Systematik und führen von der eigentlichen Fragestellung weg.

Was ist für Fußballbundesligisten im Duell mit unterklassigen Vereinen besonders peinlich?	
A: Doppelkoppmilbe	B: Skadtfluh
C: Pokalaus	D: Mauh-Mauh-Wanze

Tab. 21: R-g, Reanalyse als Sekretion
(02.11.2015, Ersin D., F2)

Diese Form des Sprachspiels kann besonders vielfältig ausgestaltet werden, wenn Fremdwortschatz (Tab. 22) oder Namengut (Tab. 23 u. 24) involviert ist. Dabei wird häufig auch auf graphische Verfremdung gesetzt – und wieder hat diese doppelte Funktion, indem sie den Betrachter zunächst verwirrt, aber durch den augenscheinlich normalsten Antwortkandidaten einen Fingerzeig zur Lösung des Rätsels vorgibt. Infrage kommt in Tab. 22 natürlich nur Antwort D, die allerdings erst als letzte wahrgenommen wird.¹⁸ Während sich die ersten Antworten im Schriftbild zunächst als Nonsens-Formen präsentieren, sind sie am ehesten über die Lautung zu erkennen und auf die eigentlichen, korrekten Bezeichnungen *Diphtherie*, *Hepatitis* und *Malaria* zurückzuführen. Vor diesem Hintergrund wird dann auch *Tetanus* als Fremdwortlexem deutlich, das dann als *Täter Nuss* einer Sekretion unterzogen wird. Bezeichnend ist wiederum, dass das Sprachspiel auch gelöst werden kann, wenn intuitiv die syntaktisch einzig mögliche Antwort D selegiert wird, ohne den systematischen Zusammenhang zu den anderen Lexemen verstanden zu haben.

Weil beim Einbruch in die Eisdielen nur eine Eissorte geklaut wurde, stand für die Polizei fest: Offenbar mochte der ...?	
A: Diff täre	B: Hepar Tietiss
C: Mah Larija	D: Täter Nuss

Tab. 22: R-g, Reanalyse als Sekretion und graphische Verfremdung bei Fremdwortschatz (08.06.2015, Kai B., F3)

¹⁸ Es sei daran erinnert, dass der Moderator die Antworten in der Reihenfolge A–D vorliest. Da es auch wichtig ist, *wie* der Moderator vorliest, können sich die Kandidaten dieser gebotenen Reihenfolge auch nicht entziehen, ohne metasprachlichen Informationsverlust zu riskieren.

Wie das Spiel mit den fremdsprachlichen Krankheitsnamen bereits zeigt, bietet gerade der Bereich der Onomastik eine schier unerschöpfliche Ressource für Sprachspiele, insbesondere auch für Sekretionen. Dabei geht es wieder darum, appellativische Wörter aus den Namenwörtern herauszulesen – im Prinzip handelt es sich dabei um Verfahren, wie sie der Volksetymologie entsprechen:¹⁹ Namen sind grundsätzlich bedeutungsleer und leisten in erster Linie eine Referenzierung des Benannten, als Direktreferenz,²⁰ ohne wie bei gewöhnlichen sprachlichen Zeichen einen Umweg über die Bedeutungsseite zu nehmen, also ohne den Prozess der Semiose. Dennoch kann es zu sekundärer Transparenz kommen, die dann auch Assoziationen bewirken kann. Dieses Phänomen wird bei den Beispielen in Tab. 22 und 23 genutzt.

Ziemlich erstaunt war der Seemann, als er in der Ostsee ...?	
A: Gorba schof	B: Hon nekkar
C: Wale sah	D: Gen schär

Tab. 23: R-g, Reanalyse als Sekretion und graphische Verfremdung bei Namengut (04.01.2016, Benjamin L., F1)

In Tab. 23 wird der Name des polnischen Politikers Lech Wałęsa graphematisch ins Deutsche integriert, so dass die Form *Walesa* entsteht, die dann, segmentiert und der deutschen Orthographie angepasst, das Syntagma *Wale sah* ergibt. Dieses Syntagma ist das einzig sinnvolle, das in der Reihe ähnlich, aber sinnfrei segmentierter, meist fremdsprachlicher Politikernamen entsteht, die anderen Antwortmöglichkeiten sind also wiederum als Distraktoren aufzufassen. Da der Name *Wałęsa* graphisch überformt wird, geschieht dies auch bei den anderen Namen, hier tritt aber nur eine Verfremdung zur stärkeren Verrätselung ein.

Schaut sich der Pop-Titan auf der Hundeschau die verschiedenen "Modelle" an, dann sieht ...?	
A: Dieschlaf Zimmer	B: Diekor Ridore
C: Diebal Kone	D: Dieter Rassen

Tab. 24: R-g, Reanalyse als Sekretion und graphische Verfremdung bei Namengut (12.09.2016, Katharina S., F3)

¹⁹ Vgl. hierzu Damaris Nübling/Fabian Fahlbusch/Rita Heuser, *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen 2015, S. 38-42; Damaris Nübling, „Mailand, Seeland, Hiddensee und Küssnacht. Asemantische Transparenz als Ziel onymischer Volksetymologie“. In: Trost (Hg.), *Remotivierung* (wie Anm. 8), S. 99-122.

²⁰ Nübling et al., *Namen* (wie Anm. 19), S. 18, 32-33.

Eine weitere Variante liegt bei *Dieter Rassen* (Tab. 24) vor: Hier wird der Name *Dieter* gespalten, indem der definite Artikel in Großschreibung als *Die* sekretiert wird, das verbleibende, bedeutungs- und zunächst funktionslose *ter* ist im Zusammenschluss mit dem nachfolgenden Wort *Rassen* als dessen erste Silbe zu remotivieren. Einen Fingerzeig zur Lösung des Rätsels gibt Antwort A, da hier das deutschsprachige Anschlusswort *Zimmer* zur Sekretion der Zeichenkette *schlaf* im unbekanntem Wort *Dieschlaf* veranlasst. Die durch falsche Grenzziehung morpho-syntaktisch verdunkelte Fügung kann dann aufgelöst und auf die anderen Beispiele übertragen werden, sodass schließlich bei Antwort D eine analoge Segmentierung in *Die Terrassen* stattfinden kann. Da Antwort D allein den Namen des in der Frage vorgegebenen Pop-Titanen enthält, ist auch diese Frage zu beantworten, ohne das Sprachspiel insgesamt zu durchschauen.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Als Resümee kann festgehalten werden, dass die Sprachspiele, wie sie im Quiz WER WIRD MILLIONÄR? häufig als Einstiegsfragen genutzt werden, vor der Theorie der Remotivierung, wie sie Rüdiger Harnisch im Jahr 2004 in Grundzügen vorgelegt und in den Folgejahren verfeinert hat, nach ihren Grundmustern klassifiziert werden können. An einschlägigen Beispielen konnte gezeigt werden, dass eine Klassifikation der durchaus an linguistischen Kriterien ausgerichteten Quizfragen einmal durch ausdrucksseitige Analyse möglich ist: Substitution führt sowohl zu konventionellen als auch zu unkonventionellen Reihenbildungen, teilweise ergeben sich Nonsens-Wörter. Zum anderen lassen sich zahlreiche Beispiele finden, die durch Einbezug der semantischen Ebene, insbesondere durch Mehrdeutigkeiten, zu entschlüsseln sind. Diese Mehrdeutigkeiten können ohne ausdrucksseitige Veränderungen eingebracht werden – das wäre dann gewöhnliche Polysemie, die über den Kontext monosemiert werden kann. Wenn zudem ausdrucksseitige Modifikationen vorgenommen werden, etwa bei der syntaktischen Auflösung eines Kompositums oder bei der Sekretion, die sich nicht mehr an die Wort- oder Morphemgrenzen hält, so sind das die Fragen, die die Kandidaten bisweilen an den Rand der Verzweiflung bringen. Diese Grenzerfahrung macht aber auch der Linguist, der glaubt, alle Beispiele nach dem dyadischen Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure einwandfrei klassifizieren zu können: Hier wird eben besonders deutlich, dass das sprachliche Zeichen als bilaterales Konstrukt zu fassen ist, zwar kann die eine oder die andere Ebene fokussiert werden, doch sind Reinformen eines Sprachspiels, das nur auf der Inhalts- oder nur auf der Ausdrucksseite abläuft, eher selten. Da in den Sprachspielen dieses Quiz immer auch vier Varianten zusammengenommen werden, die zwar systematisch nach ein oder zwei Kriterien ‚durchkomponiert‘ sind, führt eine ausdrucksseitige Modifikation des Ziellexems dazu, dass die übrigen Lexeme einem anderen Wortfeld zuzuschreiben sind. Das Verwirrspiel auf beiden Seiten des sprachlichen Zeichens führt zur Verunsicherung des sich im Rampenlicht befindenden Kandidaten. Wer nicht geübt hat, das Spiel auf Ausdrucks- wie auch Inhaltsseite nachzuvollziehen, wird schon am generellen

Problem scheitern, zwischen der Sache selbst und dem darauf referierenden Zeichen zu unterscheiden, so wie das häufig auch bei den Wort-Aktionen zu beobachten ist.²¹ Es ist wohl davon auszugehen, dass die Systematik der Sprachspiele während des Quiz nicht bis ins letzte Detail durchschaut werden, sondern vielfach nur ansatzweise erkannt und aufgrund naheliegender Indizien, wie z.B. einzige Antwortmöglichkeit in korrekter Orthographie oder eines grammatisch richtigen und sinnvollen Anschlusses, dann intuitiv entschieden wird.

Die Fragen, denen hier nachgegangen wurde, sind im (zu Beginn des Analysekapitels angesprochenen) größeren Forschungskontext der Remotivierung zu verorten: Verschiedenste Reanalysen und Remotivierungen sind nicht nur in diesen Quizfragen zu finden, sondern durchziehen den sprachlichen Alltag der modernen Welt, sie findet sich in politischer Sprache, Werbesprache, zahlreichen Namensgebungen, in spitzfindigen Bemerkungen der Journalisten und Kabarettisten.²² Es ist deshalb notwendig, die Vielfalt dieser Erscheinungen zu klassifizieren und darüber hinaus im schulischen Sprachunterricht Heranwachsende mit einigen grundlegenden Prinzipien vertraut zu machen.

Auch sprachhistorisch sind diese Forschungen relevant, denn durch die vorgestellten Strategien sind zahlreiche neue (Pseudo-)Wörter, Wortbildungsaffixe und Bedeutungsnuancen entstanden. In einer Grammatikalisierungstheorie²³ wird zu meist von einer Einbahnstraße, einem *down the cline* gesprochen, von einer unidirektionalen, irreversiblen Verschmelzung freier Worteinheiten zu nicht mehr segmentierbaren Wortformen – das Unidirektionalitätsprinzip. Die Remotivierung, insbesondere die Sekretion aber zeigt, dass der Prozess auch in die andere Richtung verlaufen kann.²⁴ Während solche Prozesse in der Regel immer im historischen Verlauf betrachtet werden, funktionieren die hier vorgestellten Sprachspiele aber synchron, und an den besprochenen Beispielen ist deutlich zu sehen: Was aus Sicht der Quizmacher erst zerlegt wird, muss dann vom Kandidaten wieder verschmolzen werden (und umgekehrt), um Sinn und Systematik zu erfassen. Und beide Seiten müssen beide Prozesse nachvollziehen, um das Sprachspiel

²¹ Horst Dieter Schlosser konstatiert zu der von ihm 1991 ins Leben gerufenen „Unwort des Jahres“-Aktion, in Bezug auf nicht-berücksichtigte Unwort-Vorschläge, „v.a. die sehr häufige Verwechslung der sprachlichen Zeichen mit dem Bezeichneten (Bsp. *Krankheit, Krieg, Tsunami* u.ä.)“ (Horst Dieter Schlosser, „Sprachliche Verstärkungen in öffentlicher Sprachkritik. Erfahrungen und Perspektiven am Beispiel der Wahl von ‚Unwörtern des Jahres‘“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, wie Anm. 8, S. 292-243, hier S. 232).

²² Verwiesen sei hier nur pauschal auf drei zur Remotivierung erschienene Sammelbände (siehe Anm. 8), u.a. mit Beiträgen zur politischen Sprache (Martin Wengeler), zur Werbesprache (Ulrike Krieg-Holz), zum Kabarett (Günter Koch), zu Image Macros (Lars Bülow), zu Wortkreuzungen (Sascha Michel) oder zur Schnittstelle von Sprachwissenschaft und Populärkultur (André Rottgeri).

²³ Vgl. zusammenfassend Damaris Nübling/Antje Dammel/Janet Duke/Renata Szczepaniak, *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*. 5., akt. Aufl., Tübingen 2017, S. 309-313.

²⁴ Harnisch/Krieger, „Prozesse *up and down the cline*“ (wie Anm. 8), S. 85-87.

wirklich vollständig zu durchdringen. In diesem Sinne liegt echte, d.h. synchrone Bidirektionalität vor.²⁵

Dass solche Sprachspiele unterhaltsam sind, steht außer Frage – es entstehen stets unvermutete Spannungen zwischen Ausdruck und Inhalt, die oftmals in der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens begründet liegen. Diese Diskrepanzen erzeugen insgesamt ein Spannungsmoment, das nach Auflösung verlangt. Deshalb sind Sprachspiele grundsätzlich als Artefakte mit Spannungsmoment zu sehen und fügen sich in das von Fill (2003) als übergeordnetes „Prinzip Spannung“ entworfene Modell ein. Der durch die überraschende Auflösung dieser Spannungen entstehende Sprachwitz trägt maßgeblich zum originären Charakter der Spielshow bei. Zusätzlich kann im Sinne eines bandstiftenden Sprechens davon ausgegangen werden, dass die humorvollen Kreationen einer Zuschauerbindung zuträglich sind.²⁶

RTL hat sich, um die Sendung weiter interessant zu halten, immer auch Spezialsendungen überlegt, z.B. ein „Prominentenspecial“ oder als Mottoparty konzipierte Sendungen wie „Hüttengaudi“ oder „Das große Zocker-Special“. Jubiläumssendungen verweisen auf die langjährige Tradition wie auch auf die ungebrochene Beliebtheit des Formats, aus dem weder Moderator Günther Jauch noch das initiale Sprachspiel wegzudenken sind – der eine Träger, das andere Technik populärer Artikulationen. Der populäre Status dieser Sendung ist nicht zuletzt auch daran zu erkennen, dass die „Schreibbeobachtung“²⁷ des Duden-Verlags die Lexeme *Fifty-fifty-Joker*, *Publikumsjoker* und *Telefonjoker* seit der 24. Auflage von 2006 im Rechtschreibduden führt, zum Teil mit explizitem Verweis auf WER WIRD MILLIONÄR?.²⁸

Literatur- und Medienverzeichnis

Literatur

- Bülow, Lars/Koch, Günter/Krieg-Holz, Ulrike/Trost, Igor (Hgg.). *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023.
- Bülow, Lars/Koch, Günter/Krieg-Holz, Ulrike/Trost, Igor. „Remotivierung in der Sprache. Eine kurze Einführung“. In: dies. (Hgg.), *Remotivierung in der Sprache*, S. 1-12.
- Harnisch, Rüdiger. „Verstärkungsprozesse. Zu einer Theorie der ‚Sekretion‘ und des ‚Re-konstruktiven Ikonismus‘“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 32, 2004, 210-232.
- Harnisch, Rüdiger (Hg.). *Prozesse sprachlicher Verstärkung. Typen formaler Resegmentierung und semantischer Remotivierung*. Berlin/New York 2010.

²⁵ Vgl. hierzu auch das Funktionieren von Sprachspielen bei Karl Valentin in Koch, „Karl Valentins *Illobrasekolidation*“ (wie Anm. 9), S. 342-344.

²⁶ Alwin Fill, *Ökologisierung. Eine Einführung*. Tübingen 1993, S. 36-38, 42-45.

²⁷ Kathrin Kunkel-Razum, „Umsetzung und Vermittlung aktueller Orthografie bei Duden: von *Majonäse*, *Fake News*, Gendersternchen und Wörterbüchern für alle“. In: Sabine Krome/Mechthild Habermann/Henning Lobin/Angelika Wöllstein (Hgg.), *Orthographie in Wissenschaft und Gesellschaft. Schriftsystem – Norm – Schreibgebrauch*. Berlin/Boston 2024, S. 285-300, hier S. 287.

²⁸ Vgl. hierzu auch „Wikipedia.de“, Eintrag „Wer wird Millionär?“ (wie Anm. 2), Abschnitt „Gesellschaftlicher Einfluss“.

- Harnisch, Rüdiger. „Zu einer Typologie sprachlicher Verstärkungsprozesse“. In: ders. (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 3-23.
- Harnisch, Rüdiger/Krieger, Manuela. „Prozesse *up and down the cline* und die Frage der (De-)Grammatikalisierung“. In: *JournalLIPP* 5, 2017, 85-97.
- Fill, Alwin. *Ökoinguistik. Eine Einführung*. Tübingen 1993.
- Fill, Alwin. *Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen*. Tübingen 2003.
- Fill, Alwin. „De-Idiomatisierung und Neu-Idiomatisierung als spannende Sprachstrategien“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 199-211.
- Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild. *Wortbildung der Deutschen Gegenwartssprache*. Unter Mitarbeit von Marianne Schröder. 4., völlig neu bearb. Aufl., Berlin/Boston 2012.
- Koch, Günter: Karl Valentins *Illobrasekolidation* – ‚Gleichlaut‘ als sprachlicher Verstärkungsprozess. In: Bülow et al. (Hgg.), *Remotivierung in der Sprache*, S. 325-348.
- Kunkel-Razum, Kathrin. „Umsetzung und Vermittlung aktueller Orthografie bei Duden: von *Majonäse*, *Fake News*, Gendersternchen und Wörterbüchern für alle“. In: Sabine Krome/Mechthild Habermann/Henning Lobin/Angelika Wöllstein (Hgg.). *Orthographie in Wissenschaft und Gesellschaft. Schriftsystem – Norm – Schreibgebrauch*. Berlin/Boston 2024, S. 285-300.
- Nübling, Damaris/Fahlbusch, Fabian/Heuser, Rita. *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen 2015.
- Nübling, Damaris/Dammel, Antje/Duke, Janet/Szczepaniak, Renata. *Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels*. 5., akt. Aufl., Tübingen 2017.
- Nübling, Damaris. „Mailand, Seeland, Hiddensee und Küsnacht. Asemantische Transparenz als Ziel onymischer Volksetymologie“. In: Trost (Hg.), *Remotivierung*, S. 99-122.
- Schlosser, Horst Dieter. „Sprachliche Verstärkungen in öffentlicher Sprachkritik. Erfahrungen und Perspektiven am Beispiel der Wahl von ‚Unwörtern des Jahres‘“. In: Harnisch (Hg.), *Prozesse sprachlicher Verstärkung*, S. 229-243.
- Trost, Igor (Hg.). *Remotivierung. Von der Morphologie bis zur Pragmatik*. Berlin/Boston 2023.
- Trost, Igor. „Einleitung“. In: ders. (Hg.), *Remotivierung*, S. 1-6.

Internetquellen

- „fernsehserien.de“. <https://www.fernsehserien.de/wer-wird-millionaer/episodenguide/0/19455>; Abruf am 02.03.2025.
- Gaida, Laura: „Totalabsturz! So flog Studentin Tanja schon nach der ersten Frage vom Stuhl“. FOCUS online, 15.06.2015. https://www.focus.de/kultur/kino_tv/wer-wird-millionaer-live-ticker-noch-3-joker-und-3-fragen-wird-diese-kandidatin-jetzt-millionaerin_id_4751091.html; Abruf am 12. 10.2024.
- Maack, Benjamin. „Wer wird Millionär'-Eklat. Riesen tragen sehr wohl Schnauzer.“ DER SPIEGEL (online), 16.06.2015. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/wer-wird-millionaer-erste-frage-falsch-kommentar-a-1039036.html>; Abruf am 12.10.2024.
- „Trainingslager“. Wer wird Millionär? Trainingslager. Ein Denkspiel von RTLspiele. <https://spiele.rtl.de/denk-spiele/wer-wird-millionaer-trainingslager-online.html>; Abruf am 12.10.2024.
- „Und es gibt sie doch: Diese Riesen tragen Schnauzer“. Spiegel-Fotostrecke, 16.06.2015. <https://www.spiegel.de/fotostrecke/wer-wird-millionaer-riesen-mit-schnauzern-fotostrecke-127542.html>; Abruf am 12.10.2024.
- „Wikipedia.de“, Eintrag „Wer wird Millionär?“. https://de.wikipedia.org/wiki/Wer_wird_Million%C3%A4r%3F; Abruf am 12.10.2024.

Die Autorinnen und Autoren

Franz Bauer, M.A., Studium des Masterstudiengangs „Text- und Kultursemiotik“ an der Universität Passau (Abschluss 2021). Seit 2019 Doktorand im Fach Deutsche Sprachwissenschaft (Universität Passau) bei Prof. Dr. Rüdiger Harnisch. Das Dissertationsthema behandelt „Natürlichkeit und Normalität in der deutschen Sprache“.

Daniel Berger, Dr., Studium der Geschichte und Lateinischen Philologie an den Universitäten Göttingen und Rom, 2008 Promotion mit einer Arbeit über Stiftskirchen im Erzbistum Köln. Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Projekt „Deutsche Inschriften“). Zuvor hat er am Forschungsvorhaben „Papsturkunden des frühen und hohen Mittelalters“ mitgewirkt und dabei die Beziehungen zwischen dem Papsttum und der iberischen Halbinsel erforscht.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

Iberia Pontificia. Vol. VIII: Provincia Toletana. Dioeceses Secoviensis et Seguntina (Regesta Pontificum Romanorum). Göttingen 2024.

Internetpräsenz:

<https://adw-goe.de/forschung/forschungsprojekte-akademienprogramm/deutsche-inschriften/arbeitsstelle-goettingen/>

Jorge Cardoso Filho, Prof. Dr., is Professor in the Federal University of Recôncavo da Bahia (Brazil), where he holds the chair of Communication Theory in the Centre of Arts, Humanities and Letters. His B.A (2004) and M.A (2006) were both in Federal University of Bahia, in Communication and Contemporary Culture, followed by the Ph.D in Federal University of Minas Gerais, also in Communication Studies (2010) with a dissertation about Rock Aesthetics. His research interests are Performance, Popular Music, and Afro-diasporic music expressions.

Last publication in context with the topic of this volume:

(together with Juliana Gutmann) *Performances em Contextos Midiáticos: MTV BR & Rock SSA*. Salvador 2022.

Internet presence:

<https://orcid.org/0000-0002-4276-934X>
<https://ufrb.edu.br/ppgcom/en/>

Dennis Gräf, Prof. Dr., Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Deutschen Sprachwissenschaft und Volkskunde (Universität Passau). Promotion mit der Arbeit „TATORT. Ein populäres Medium als kultureller Speicher“ (2010), Habilitation mit der Arbeit „Ordnung und Angriff. Anthropologie und Ideologie in Film und Literatur der 1960er-Jahre“ (2019). Im Wintersemester 2021/22 Visiting Professor an der Transilvanischen Universität Brasov (Rumänien), seit 2025 außerplanmäßiger Professor am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

(Universität Passau). Arbeitsschwerpunkte: theoretische und praktische semiotische Fragestellungen, die Wertevermittlung in den Medien sowie kultur- und mentalitätsgeschichtliche Perspektiven auf Literatur und Film.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„Alles wird neu, Ines, die ganze Wohnung, du wirst staunen‘. Konstruktionen des Wohnens im DEFA-Film der 1960er und 1970er Jahre“. In: Michael Grisko/Günter Helmes (Hgg.). *„Auferstanden aus Ruinen“. Planen, Bauen und Wohnen in Spiel- und Dokumentarfilmen der DDR*. Darmstadt 2024, S. 148-167.

Internetpräsenz:

<https://www.geku.uni-passau.de/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/team-prof-dr-krah/pd-dr-dennis-graef>

Rüdiger Harnisch, Prof. Dr., Studium der Germanistik und Geschichte an den Universitäten Regensburg und Bayreuth. Promotion zum Thema „Natürliche generative Morphologie und Phonologie des Dialekts von Ludwigsstadt – Die Erprobung eines Grammatikmodells an einem einzelsprachlichen Gesamtsystem“, Habilitation zum Thema „Grundform- und Stamm-Prinzip in der Substantivmorphologie des Deutschen – Synchronische und diachronische Untersuchung eines typologischen Parameters“. Emeritus; ehemaliger Inhaber des Lehrstuhls für Deutsche Sprachwissenschaft an der Universität Passau (2004-2021). Forschungsschwerpunkte sind u.a. Grammatik, Variationslinguistik und Sprach(wandel)theorie.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„Die ‚ominöse‘ Corona. Volksetymologie und Volksglaube um den Namen einer Heiligen“. In: *Passauer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte, Geographie und Kultur Ostbairern* 64, 2022, 247-258.

Internetpräsenz:

<https://www.geku.uni-passau.de/lehrstuehle-und-professuren/emeriti/prof-em-dr-ruediger-harnisch>

Barbara Hornberger, Prof. Dr., Studium der Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim; Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim, Promotion zum Thema „Neue Deutsche Welle“. 2016 Professorin für die Didaktik populärer Musik (Hochschule Osnabrück), seit 2022 Professorin für Musikwissenschaft (Bergische Universität Wuppertal). Arbeitsschwerpunkte sind transdisziplinäre Forschung zu Populärer Musik, Kulturgeschichte Populärer Musik, Inszenierungen Populärer Musik, Didaktik des Populären und Populäre Musik im postdigitalen Zeitalter.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

Pascal Rudolph/Daniel Suer/Barbara Hornberger (Hgg.). *Popmusikforschung. 10 Perspektiven auf Billie Eilish*. Bielefeld [erscheint im Herbst 2025].

Internetpräsenz:

<https://www.musik.uni-wuppertal.de/de/>

Günter Koch, PD. Dr., Studium der Geschichte und der Germanistik (Lehramt Gymnasium) mit Schwerpunkt Deutsche Sprachwissenschaft (Magister) an den Universitäten Passau (1991-1998) und Stirling, UK (1995). 2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (München), Kommission für Mundartforschung. 2004 Promotion im Rahmen des DFG-Projekts „Bayerischer Sprachatlas“ (Band zur Verbmorphologie des Regionalteils Niederbayern), 2015 Habilitation zum Thema „Intonation und Textsorte“. Privatdozent im Fach Deutsche Sprachwissenschaft an der Universität Passau. Arbeitsschwerpunkte sind Morphologie, Prosodie, Sprachwandel und Varietäten des Deutschen, v.a. Dialekte, und hier insbesondere das Bairische.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„Karl Valentins Illobrasekolidation – ‚Gleichlaut‘ als sprachlicher Verstärkungsprozess“. In: Lars Bülow/Günter Koch/Ulrike Krieg-Holz/Igor Trost (Hgg.). *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023, S. 325-348.

Internetpräsenz:

<https://www.geku.uni-passau.de/deutsche-sprachwissenschaft/lehrstuhlteam/pd-dr-guenter-koch>

Alix Michell, M.A., Studium der Buchwissenschaft (Universität Mainz) und Komparatistik (Universität Tartu). Forschungsaufenthalt am Kooperationschwerpunkt „Wissenschaft und Kunst“ (Universität Salzburg), 2018 Abschluss des Master-Studiums „Kulturpoetik der Literatur und Medien“ (Universität Münster). Wissenschaftliche Mitarbeiterin des interdisziplinären DFG-Graduiertenkollegs 1681/2 „Privatheit und Digitalisierung“ (Universität Passau), Beginn der Promotionsarbeit zum Thema „Privatheit im ästhetischen Wandel der Gegenwartskunst“. Seit 2020 ist sie Studienleiterin des Referats „Kunst, Kultur, Digitales und Gender“ an der Evangelischen Akademie Tutzing.

Internetpräsenz:

<https://www.ev-akademie-tutzing.de/mitarbeiter/alix-michell/>

Johannes Odendahl, Prof. Dr., Studium der Fächer Deutsch und Musik für das Lehramt der Sekundarstufe II und I (Universität Essen) und der Instrumentalpädagogik (Hauptfach Klavier) an der Musikhochschule Detmold (Abt. Dortmund). Neben der Lehrtätigkeit an einem Gymnasium in Solingen erfolgte die Promotion (Universität Duisburg-Essen, Dissertationsschrift „Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann“ 2008, Betreuung: Jochen Vogt). Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität Frankfurt, Studienrat und wissenschaftlicher Mitarbeiter in Oldenburg. 2016 Übernahme der Universitätsprofessur für Didaktik des Unterrichtsfachs Deutsch (Universität Innsbruck). Arbeitsschwerpunkte sind die grundlegende Erkundung des literarischen bzw. ästhetischen Verstehens (vgl. Monografie „Literarisches Verstehen. Grundlagen und didaktische Perspektiven“, Berlin 2018), die Verwandtschaft von Literatur und Komik/Humor/Ironie (vgl. Essayreihe bei <https://litdidakt.hypothes.es>).

org/), sowie die intermedialen Berührungspunkte von Literatur und Film, bildender Kunst sowie speziell Musik.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„[...] das ist wie ein Sich-Aufraffen und seliges Aufbegehren der Leidenschaft“. Zur (un-)Bestimmtheit von Musik und literarischen Musikbeschreibungen“. In: Alexander Lindner/Torsten Mergen (Hgg.). *Unbestimmtheitserfahrungen als Basis literarischen Lernens. Literaturtheoretische, fachdidaktische und unterrichtspraktische Perspektiven auf literarische Mehrdeutigkeit*. Baltmannsweiler 2023, S. 269-284.

Internetpräsenz:

<https://www.uibk.ac.at/de/ifd/deutsch/team/odendahl/>

Christina Richter-Ibáñez, Prof. Dr., Promotion an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart mit der Arbeit „Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen“ (2014). Weitere Stationen in Tübingen und Salzburg sowie ein Forschungsaufenthalt an der University of Oxford (Balzan Research Project „Towards a Global History of Music“). Von 2018 bis 2023 Forschungen an der Universität Tübingen zu Übersetzungsstrategien in populärer Musik, dort Habilitation mit der Arbeit „Songs in Translation. Übersetzungskonjunkturen, -kontexte und -analysen“. Seit April 2023 Professorin für Musikwissenschaft mit den Schwerpunkten Performance Studies, zeitgenössische und populäre Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Als Mitbegründerin des Forschungsnetzwerks www.trayectorias.org und der Fachgruppe Deutsch-Ibero-Amerikanische Musikbeziehungen in der Gesellschaft für Musikforschung engagiert sie sich besonders für den Dialog mit lateinamerikanischen Musiker*innen und Forscher*innen. Sie publiziert und lehrt zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Internetpräsenz:

<https://orcid.org/0000-0001-5095-9162>

<https://www.hfmdk-frankfurt.de/person/prof-dr-christina-richter-ibanez>

André Rottgeri, Dr. phil., Studium an der Universität Passau mit Abschluss Dipl. Kulturwirt. Promotion mit einer Arbeit über die interkulturellen Vermischungen im Werk (Sprache, Musik, Bild) der französischen Gruppe Mano Negra am Lehrstuhl für Musikpädagogik der Universität Passau (Prof. Dr. Inka Stampfl). Als interdisziplinärer Kulturwissenschaftler lehrte er bisher an den Universitäten in Paderborn, Lüneburg, Frankfurt am Main und an zahlreichen Lehrstühlen der Universität Passau. Darüber hinaus war er ebenso an der HfM Karlsruhe und der Universität Utrecht (Niederlande) tätig. Organisator des „Popkongress 2019“, aus dem der vorliegende Tagungsband hervorging. Die Arbeitsschwerpunkte liegen an den Schnittstellen zum Feld der Popular Music Studies (u.a. Deutscher, Französischer, Iberoromanischer Sprachraum) mit primär analytischen und historischen Ansätzen.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„Remotivierte Lieder – Revisited. Helter Skelter und die Neuinterpretationen von Nationalhymnen durch Heino und Serge Gainsbourg“. In: Lars Bülow/Günter Koch/Ulrike Krieg-Holz/Igor Trost (Hgg.). *Remotivierung in der Sprache. Auf der Suche nach Form und Bedeutung*. Berlin 2023, S. 283-299.

Internetpräsenz:

<https://uni-passau.academia.edu/Andr%C3%A9Rottgeri>

Christian Schulz, Dr., Studium der Medienkulturwissenschaft, Literaturwissenschaft und Geschichte (Universität Siegen). Promotion mit einer Arbeit zur Theorie sozialer Medienplattformen. Nachwuchsgruppenleiter und Assoziation mit dem Arbeitsbereich „Kulturen der Digitalität“ am Institut für Medienwissenschaften (Universität Paderborn) sowie dem Transregio 318 „Constructing Explainability“. Arbeitsschwerpunkte sind soziale Medien und ihre Medientheorien, Algorithmen und KI, Datenpraktiken, Theorien des Subjekts und digitale Fotografie.

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

Infrastrukturen der Anerkennung. Eine Theorie sozialer Medienplattformen. Frankfurt am Main/NewYork 2023.

Internetpräsenz:

<https://www.uni-paderborn.de/person/72684>

Oliver Seidel, M.A., Lehramts- und Masterstudium der Fächer Germanistik, Mediensemiotik und Geschichte (Universität Passau). Seit 2017 Lehrbeauftragter, seit 2018 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft (Universität Passau). Sein Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit den Verfilmungen der Werke von Theodor Fontane. Arbeitsschwerpunkte sind Film- und Fernsehforschung, die Medienprodukte der DDR und die Literatur des 19. Jahrhunderts.

Internetpräsenz:

<https://www.geku.uni-passau.de/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/team-prof-dr-krah/oliver-seidel-ma>

Benedikt Wolf, Dr. phil., Studium der Neogräzistik, des Deutschen als Fremdsprache und der Soziologie (Universitäten München und Thessaloniki). Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Neuere deutsche Literatur zum Thema „Penetrierte Männlichkeit. Sexualität und Poetik in deutschsprachigen Erzähltexten der literarischen Moderne (1905–1969)“. Derzeit arbeitet er an seinem Habilitationsprojekt mit dem Arbeitstitel „Literaturrotwelsch – Rotwelschliteratur. Projektion und Poetikreflexion ‚deutscher‘ Literatur zwischen *Liber vagatorum* und Früher Moderne“. Lehr- und Forschungstätigkeit als Akademischer Rat an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte sind u.a. literarische Mehrsprachigkeit, Geschlechterforschung und

literaturwissenschaftliche Vorurteilsforschung (besonders Antisemitismus und Antiziganismus).

Jüngste Publikation in Zusammenhang mit dem Themenfeld dieses Bandes:

„Inverted minor literature: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben’s poem ‘Rotwälsch’ and the naturalization of the German language“. In: *The German Quarterly* 96/1, 2023, 22-38.

Internetpräsenz:

<https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/linguistik-literaturwissenschaft/personen/benedikt-wolf/>