

DIETRICH HELMS,
THOMAS PHLEPS (Hg.)

Keiner wird gewinnen

Populäre Musik
im Wettbewerb

Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.)
Keiner wird gewinnen.
Populäre Musik im Wettbewerb

Beiträge zur Populärmusikforschung 33

Herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps

Editorial Board:

Dr. Martin Cloonan (Glasgow) | Prof. Dr. Ekkehard Jost (Gießen)
Prof. Dr. Rajko Muršič (Ljubljana) | Prof. Dr. Winfried Pape (Gießen)
Prof. Dr. Helmut Rösing (Hamburg) | Prof. Dr. Mechthild von
Schoenebeck (Dortmund) | Prof. Dr. Alfred Smudits (Wien)

DIETRICH HELMS, THOMAS PHLEPS (Hg.)

**Keiner wird gewinnen.
Populäre Musik im Wettbewerb**

[transcript]

*Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>*

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und
andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Dietrich Helms, Thomas Phleps
Satz: Ralf von Appen, Gießen
Druck: DIP, Witten
ISBN 3-89942-406-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit
chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

INHALT

Editorial

7

Von Marsyas bis Küblböck. Eine kleine Geschichte und Theorie musikalischer Wettkämpfe

Dietrich Helms

11

»... und nun an die Front, deutsche Kapellen, deutsche Musiker!«

Informationen und Überlegungen zu Wettbewerben in der populären Musikszene aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg

Fred Ritzel

41

»Machts ein eigenes Lagerlied...« – Liedwettbewerbe im KZ

Guido Fackler

57

Das TV-Festival als Bühne des Protests und der Innovation. Die brasilianischen Musikfestivals 1965-1972

Carsten Heinke

83

Musikwettbewerb vs. Wettbewerbsmusik – Das Dilemma des *Eurovision Song Contests*

Irving Wolther

101

**Keiner darf gewinnen – Potenziale einer effektiven
Medienkritik neuer TV-Castingshows**

Christoph Jacke

113

**Hit-Recycling: Casting-Shows und die
Wettbewerbsstrategie »Coverversion«**

Marc Pendzich

137

**Der gute Ton, oder: Die Funktion Daniel Küblböcks
im Star-System von *Deutschland sucht den
Superstar* und im öffentlichen Diskurs**

Iris Stavenhagen

151

**Musikstars in der Wahrnehmung jugendlicher
TV-Castingshow-Rezipienten.
Eine empirische Untersuchung**

Daniel Müllensiefen, Kai Lothwesen, Laura Tiemann, Britta Mattered

163

**Die Wertungskriterien der
Deutschland sucht den Superstar-Jury
vor dem Hintergrund sozialer Milieus
und kulturindustrieller Strategien**

Ralf von Appen

187

Zu den Autoren

209

EDITORIAL

Im Interview mit *Spiegel Online* war sich Juror Thomas Stein über den Status des televisionären Wettsingens *Deutschland sucht den Superstar* sicher: »Wenn das kein Kult ist, was dann?«¹ und belegte die vermutete Anbetung der reality soap durch die Verkaufszahlen der Plattenfirma, deren Chefessel er bald darauf wegen chronischer Erfolglosigkeit zu räumen hatte.

Bedrohlicher noch mag manchem die Frage ohne pronominale Verneinung erscheinen: »Wenn das Kult ist, was dann?« Galt nicht zuvor in der populären Musik die Anbetung der Massen den dank gottgleicher Vollkommenheit am Himmel aufgezogenen Stars? »A star is born« hieß es, nicht »A star is made«. Ein Star brauchte das Mirakel, das Wunderbare, Übermenschliche, um Kult zu sein und zu bleiben – auch wenn er bewusst Erdnähe zu demonstrieren schien. Galt nicht auch die Musikindustrie, die die Bahnen dieser Himmelskörper und den Kult ihrer Anbeter zu steuern suchte, als des Teufels, als Verräter des Guten, Schönen, Wahren, als Anbieter von Gottessurrogaten um des eigenen, einzigen Gottes Mammon willen? Und plötzlich soll die Erschaffung von Idolen selbst Kult sein, das Göttermachen Gottesdienst? Eine paradoxe Logik, denn den menschengemachten Götzen kann eines nur fehlen: die Göttlichkeit. Tatsächlich zeigte sich nach dem Ende der *DSDS*-Staffeln: Der Kult blieb auf das Schmieden des goldenen Kalbes beschränkt, die Schmiede – die Medien und ihr Publikum – huldigten sich selbst und zum Tanz um den fertigen Götzen war anschließend keiner mehr bereit. *DSDS* hat simuliert, wie Stars gemacht werden, und gerade deshalb – zumindest in Deutschland – keine Stars machen können. Die Aufmerksamkeit, die die Sendung generierte, bespiegelte immer nur sie selbst, nicht jedoch ihre Produkte.

Die ersten Wettbewerbe der Musikgeschichte waren tatsächlich Kult: Im antiken Griechenland war der ritualisierte Streit um den Titel des Besten Gottesdienst. Ein Erfolg bewies des Sängers göttliche Inspiration und auch wenn später der religiöse Charakter musikalischer Wettbewerbe ver-

1 Andreas Kötter: »Wenn das kein Kult ist, was dann?« In: *Spiegel Online* (eingestellt am 6. Oktober 2003, 11:26), <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0.1518.267776.00.html>.

schwand, blieb – vor der Erfindung von *DSDS* – doch immer die Feststellung des Erhabenen, des Überlegenen oder des Besonderen der Sieger. Sie wurden mit einem Nimbus ausgestattet, der ausstrahlte; sie wurden Vorbild, bekamen Definitionsmacht. Andere eiferten ihnen nach oder begaben sich in bewusste Opposition zu ihnen. Diese orientierende Funktion von Wettbewerben nutzten soziale Gruppen oder gar ganze Gesellschaften aus, einheitliche Standards und Ideale auszubilden, allgemeiner: sich zu einigen.

Die Geschichte der populären Musik kennt eine Vielzahl von Wettbewerben. Selten hatten sie jedoch eine so zentrale Bedeutung für die Entwicklung der Musik wie die TV Festivals im Brasilien der späten 1960er Jahre, in denen tatsächlich neue Trends ausgelöst wurden und eine ganze Generation von Stars sich etablierte. Meist blieben die Sieger von Popmusikwettbewerben eher Gestalten am Rande der Geschichte. Der inzwischen nicht nur im Titel anglobalisierte *Eurovision Song Contest* führte zwar, wie in seiner ursprünglichen Konzeption geplant, zu einer besseren Zusammenarbeit europäischer Sendeanstalten, selten erwarben die Sieger hier jedoch Ruhm für mehr als eine Nacht und noch seltener war dieser Ruhm von europaweiter Strahlkraft. Und auch den Gewinnern der Tanzmusikwettbewerbe des so genannten »Dritten Reichs« gelang nicht, was die Initiatoren erhofft hatten: eine populäre, »deutsche« Alternative zum Swing bei den jungen Tänzern durchzusetzen.

Was Menschen erhebt, kann sie auch erniedrigen. Das zumindest verstanden die Nazis sehr wohl, als sie in ihren Konzentrationslagern Wettbewerbe um die Komposition einer Lagerhymne ausschrieben. In diesem perfiden System der Erniedrigung waren auch die Gewinner Verlierer – noch dazu erwiesen sich oft genug die Preise als leere Versprechungen. Und doch: Durften die Lagerinsassen ihr Lied wählen, entstanden tatsächliche Hymnen, die die Häftlinge vereinten und ihnen ein Stück ihrer geraubten Identität zurückgaben.

Eine vergleichbare einende Wirkung ist bei den Castingshows der Gegenwart nur schwer zu finden. Vielleicht noch bei den Kritikern des Formats, die mit der »Kübböckitis« (Hans Günther Bastian) wieder mal den Untergang der westlichen Kultur heraufbeschwören, deren höchste Weihen man jedoch ebenfalls nur über den Weg organisierter Wettbewerbe wie *Jugend musiziert* und nicht selten mit ähnlich zweifelhaften Mechanismen erreicht. Die Koalition der Abstimmenden in *DSDS* reicht kaum über die Dauer einer Sendung hinaus. Die vielen Millionen Televoter vereinigen sich zu Prozentzahlen, kaum jedoch zu Parteien und Fangemeinden. Konsumenten werden in *DSDS* durch die Möglichkeit mitzuentcheiden zu Produzenten, doch auch diese Einigung ist nur Schein, denn die Regeln werden von den wirklichen

Produzenten vorgegeben. Die Konsumenten bleiben Konsumenten, denn sie müssen für das Recht zu entscheiden bezahlen. So scheint die Funktion des Wettbewerbs als Kult abgelöst zu sein von einem Kult des Wettbewerbs, in dem das Gegeneinander als Prinzip verherrlicht wird, ohne dass ein Miteinander entsteht oder auch nur bedenkenwert erscheint – ein Kult also bar jeglichen Sinnes, der den Wettbewerb als das dekuviert, was er letztlich schon immer war: eine (in Maßen) zivilisierte Form des Krieges.

Mit Ausnahme des Beitrags über den *Eurovision Song Contest* sind die Artikel dieses Bandes Schriftfassungen von Vorträgen, die anlässlich der 15. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM) vom 29. bis 31. Oktober 2004 in Schloss Rauischholzhausen, der Tagungsstätte der Universität Gießen, zum Schwerpunktthema »Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb« gehalten worden sind. Wer mehr wissen will über den ASPM, über anstehende oder vergangene Tagungen, Neuerscheinungen und interessante Institutionen findet diese Daten, Fakten und Informationen rund um die Populärmusikforschung unter www.aspm-online.de und in unserer Internetzeitschrift *Samples* (www.aspm-samples.de).

Dietrich Helms und Thomas Phleps
Altenbeken und Kassel, im Juli 2005

VON MARSYAS BIS KÜBLBÖCK. EINE KLEINE GESCHICHTE UND THEORIE MUSIKALISCHER WETTKÄMPFE

Dietrich Helms

»Während er schreit, wird die Haut ihm über die Glieder gerissen,
Und er ist nur eine Wunde: es rinnt ihm das Blut von dem Körper,
Bloß sind die Sehnen, enthüllt, die Adern vibrieren ihm ohne
Jegliche Haut; man könnte die Eingeweide, die zucken,
Zählen und auch in der Brust die deutlich schimmernden Fasern«
(Ovid, *Metamorphosen*, Buch 6, V. 387-391).

Der Wettstreit als Horrortrip. Da findet jemand ein Instrument, übt darauf wie besessen, ein Autodidakt zweifellos, ein Typ von ganz unten, der sich erheben will über seine Verhältnisse, seine eigene Bedeutungslosigkeit. Schließlich fordert er den besten Musiker heraus, den er kennt – einen Gott der Musik. Doch er hat keine Chance, denn die Jurorinnen stehen auf der Seite der Macht. Sie selber sind Teil des herrschenden Systems, singen zur Musik des Herausgeforderten. Und so muss der Verlierer für seine Anmaßung bezahlen. Er wird wahrhaft bloßgestellt, das Innerste nach außen gekehrt, schonungslos dem fremden Blick offenbart. Er wird geschunden, seine Haut zu Markte getragen – und dort vergeht sie, weht im Wind und zuckt noch im Reflex, wenn bestimmte Melodien ertönen – an einem Baum auf dem Markt von Kelaïnai in Phrygien.

Die antike Sage vom Wettstreit des Silens Marsyas gegen den Gott der Harmonie Apollon, mit der meine Geschichte des musikalischen Wettkampfs in der europäischen Kultur beginnt, ist heute nach *Deutschland sucht den Superstar* noch genauso aktuell, wie sie es zu Ovids Zeiten war. Musik eignet sich zum Wettbewerb, doch sie braucht ihn nicht. Es gibt lange Abschnitte in der Musikgeschichte und im Verlauf der Geschichte viele musikalische Kulturen, für die Wettkämpfe ohne Bedeutung sind. Natürlich lässt sich behaupten, Konkurrenz unter Musizierenden habe es immer gegeben. Dass uns

die Musikgeschichte jedoch als eine Folge von Vergleichen und Ranglisten erscheint, liegt auch daran, dass die Feststellung, dass jemand der Beste gewesen sei, charakteristisch für unsere Art der Musikhistoriographie ist, die im Kern immer noch als Heroengeschichte geschrieben wird. Sind nicht die ersten bekannten Komponisten der abendländischen Musikgeschichte der »optimus organista« Leonin und der »optimus discantor« Perotin? Und wird nicht das erste »Ausnahme-Genie« (Finscher 2003: Sp. 1214) der Musikgeschichte, Josquin des Prez, vor allem durch einen Brief des Girolamo da Sestola legitimiert, in dem dieser schreibt, er komponiere besser als Isaac – allerdings nur dann, wenn er wolle?

Im musikologischen Anekdotenschatz wird über beinahe jeden, dem die Geschichte den Titel eines großen Meisters zuschreibt, von mindestens einem virtuosen Scharmützel berichtet. Auch wenn ihr Wahrheitsgehalt gelegentlich nur anhand zweifelhafter Quellen zu belegen ist, sind diese Geschichten offenbar unentbehrlich für den Nachweis der Qualitäten, die den Meister oder gar das Genie auszeichnen. Legendär ist der musikalische Vergleich zwischen Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti im Jahre 1707, von dem John Mainwaring allerdings erst 1760 berichtet (1987: 66-67; vgl. auch Pont 1991).¹ Nicht ganz vertrauenswürdig auch der dennoch in allen Bach-Biographien wiedergegebene Bericht vom Wettstreit zwischen Johann Sebastian Bach und Louis Marchand, dem sich der französische Virtuose durch Flucht entzogen haben soll (Geck 2000: 14). Gesicherter sind die Auseinandersetzungen Mozarts² – so z.B. im Jahr 1781 mit Muzio Clementi (vgl. Komlós 1989) –, wenn auch Mozarts Briefe alles andere als ausgewogene Quellen sind. Die Aufzählung ließe sich beliebig fortführen z.B. mit Haydns Sieg über seinen Schüler Ignaz Joseph Pleyel 1792 oder Beethovens Beweis seines Genies gegen Daniel Gottlieb Steibelt 1800.

Die »Sieger« dieser Konkurrenzen wurden per Akklamation durch die Anwesenden festgestellt und nicht offiziell durch eine Jury proklamiert. So gab es auch keine erklärten Verlierer. Von Preisgeldern ist selten die Rede;

1 Scarlatti musste selbstverständlich verlieren, zumal Mainwaring zuvor schon davon berichtet, Scarlatti (ob Domenico oder Alessandro geht aus der Quelle nicht hervor) habe bereits bei einem ersten Treffen in Venedig festgestellt, dass nur zwei so auf dem Flügel spielten: der berühmte »Sachse« und der Teufel (Mainwaring 1987: 62).

2 Weitgehend legendär bleibt dagegen die wohl bekannteste Konkurrenz Mozarts mit Antonio Salieri. Der historisch gesicherte Kern der Legende ist allerdings die Aufführung von Mozarts Einakter *Der Schauspieldirektor* in der Folge von Salieris *Prima la musica e poi le parole* 1786, die allein durch die zeitliche Nähe den Vergleich zwischen den Komponisten herausforderte. Weitere Vergleiche Mozarts sind u.a. mit Sixt Bachmann auf der Orgel (1766) und Johann Wilhelm Häbeler (Orgel und Klavier) überliefert (s. Siegele 1999 und Keym 2002: Sp. 845).

es ging vermutlich vor allem um Ehre und Ansehen, die sich allerdings durchaus auszahlen konnten. Die Vergleiche dienten Publikum und Musikern in höfischen Kammern und großbürgerlichen Salons vor allem als Gegenstand von Gesprächen (vgl. das Beispiel in Komlós 1989: 7), wobei – und hier wird ihr eigentlicher sozialer Sinn gelegen haben – mit den jeweiligen Geschmacksurteilen und der Kunst, diese zu begründen, Konkurrenzen innerhalb des Publikums ausgetragen werden konnten, die halfen einen Konsens zu bilden.³

Hier geht es jedoch nicht um die Beschreibung eines Phänomens, das ich zur Unterscheidung Konkurrenz nennen möchte, und dass tatsächlich ein universales Prinzip der Kommunikation ist. Als solches sagt es jedoch kaum etwas über die Spezifik musikalischer Kommunikationssysteme aus. Huizinga (1956: 158) Behauptung, kein kultureller Bereich sei stärker vom Prinzip des Wettbewerbs durchzogen als die Musik, ist nur aufrecht zu erhalten, wenn man, wie er, Konkurrenzen, Parteienstreite (wie den Buffonistenstreit, die Auseinandersetzungen zwischen Gluckisten und Piccinnisten oder die Fehden zwischen Wagnerianern und Brahminen) und tatsächliche Wettbewerbe undifferenziert nebeneinander stellt. In der Tat haben alle diese Auseinandersetzungen eines gemeinsam: Sie definieren Grenzen sozialer Kommunikationssysteme. Da sie jedoch hierzu unterschiedliche Mechanismen verwenden und unterschiedlich in sozialen Systemen wirken, sind sie kaum unter einen Begriff zu subsumieren. An dieser Stelle soll es ausschließlich um die Untersuchung von Wettbewerben gehen, die ich als stark formalisierte und regularisierte Vergleiche definiere, die eine im Vorhinein bestimmte, institutionalisierte Entscheidungsinstanz und einen festgelegten Preis für den Gewinner aufweisen.

3 Der direkte Vergleich war vor der Erfindung der Schallaufzeichnung die einzige Möglichkeit des Publikums, instrumentale Fähigkeiten und schließlich auch individuelle Interpretation differenzieren zu lernen, Geschmack auszubilden und zu demonstrieren. Die im 18. Jahrhundert zunehmenden Berichte von Konkurrenzen sind eine Begleiterscheinung der fortschreitenden Trennung der Systeme von Musikern und Hörern, die mit der Etablierung des bürgerlichen Konzerts abgeschlossen war. Im Salon waren diese Grenzen weniger starr. Musiker im Konzert konnten sich allein durch ihre in der Interpretation ausgedrückte Individualität differenzieren. Ihre Hörer wiederum mussten lernen, diese Individualität zu erkennen und gleichzeitig Geschmack an Interpretationen als neues soziales Distinktionsmittel zu entwickeln. Konkurrenzen wie die beschriebenen dienten der diskursiven Annäherung an das, was guter Geschmack war resp. genannt wurde. Die Musiker erfuhren aus erster Hand, was ihre Hörer von ihnen erwarteten – eine Rückkoppelung, die im bürgerlichen Konzert kaum noch möglich ist. Um 1800 übernahm das Musikfeuilleton diese Funktion.

Theorie: Einige Vorbemerkungen

Ich möchte die These aufstellen, dass musikalische Wettbewerbe immer dann für soziale Systeme oder gar die gesamte Gesellschaft wichtig werden, wenn Kommunikation durch oder mit Musik gefährdet ist. Die systemtheoretische Kommunikationstheorie Niklas Luhmanns, von der mein Modell angeregt ist, geht von der aus dem Konstruktivismus übernommenen Annahme aus, dass das Zustandekommen von Kommunikation im Prinzip unwahrscheinlich ist. Da versuchen zwei Bewusstseine miteinander in Kontakt zu treten, sich gegenseitig zu beeinflussen, obwohl beide füreinander völlig undurchschaubar sind. Man schaut dem anderen eben nur vor den Kopf, man kann seine Reaktionen beobachten, nicht jedoch, was er wirklich denkt. Die Evolution hat allerdings, so Luhmann, Mittel geschaffen, diese Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation wahrscheinlicher zu machen: Medien (Luhmann 1984: 220). Diese Definition von Medien ist ungewohnt, jedoch für die Beschreibung von Kommunikationsprozessen durchaus fruchtbar, weil sie gegensätzliche Phänomene des Alltagsbegriffs »Medium« (z.B. das »Medium Sprache« als Mittel der Kommunikation und das »Medium Radio« als Kanal der Kommunikation) in einer Funktion zusammenführt. Luhmann geht von drei zentralen Problemen der Kommunikation aus: Verbreitung, Verstehen und Erfolg. Jedes wird durch ein spezifisches Medium gelöst.

Das Problem der Verbreitung entsteht aus der Unwahrscheinlichkeit, dass eine Mitteilung den anderen über Orte und Zeiten hinweg überhaupt erreicht. Dieses Problem wird durch Verbreitungsmedien wie die Schrift oder auch die Schallaufzeichnung gelöst.

Das Problem des Verstehens entsteht durch die Unwahrscheinlichkeit, dass zwei Kommunizierende den Eindruck haben, tatsächlich dasselbe zu meinen. Sie haben keine Möglichkeit, die Gedanken des anderen zu lesen. Ihr gegenseitiges Verstehen können sie nur feststellen, indem sie die Reaktionen ihres Gegenübers auf ihre Mitteilung beobachten. Entsprechen diese Reaktionen den eigenen Erwartungen, müssen sie von Verstehen ausgehen. Medien wie die Sprache machen Verstehen wahrscheinlich, da durch einen komplexen Code die möglichen Reaktionen des Gegenübers festgelegt und stark begrenzt werden. Medien, die Verstehen herstellen, werden in der Systemtheorie Luhmanns Verstehensmedien genannt.

Das dritte Problem ist der Erfolg einer Kommunikation, d.h. die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Gegenüber in der Kommunikation in genau der Weise auf eine Mitteilung reagiert, wie man es wünscht. Dieses Problem wird durch Erfolgsmedien gelöst, wie z.B. die Macht, das Geld oder die Liebe. Sie

fließen als symbolische Generalisierungen (z.B. durch Gesten der Macht, Versprechen finanzieller Belohnung oder Zeichen von Liebe) in die Kommunikation mit ein und können den anderen motivieren, das Gewünschte zu tun.

Niklas Luhmann hat die Evolution der Kommunikation als ein »hydraulisches Geschehen der Repression und Verteilung von Problemdruck« beschrieben (Luhmann 1984: 219). Damit beschreibt er die Beobachtung, dass mit einem Problem der Kommunikation, das von einem sozialen System gelöst wurde, ein anderes umso drängender wird. Durch die Entwicklung komplexer Codes z.B. wird das Verstehen wahrscheinlicher, die möglichen Anschlusshandlungen eindeutiger und in der Anzahl reduziert. Gleichzeitig verhindert jedoch eben diese Komplexität eine weite Verbreitung – man denke nur an wissenschaftliche Fachsprachen. So können komplexe Codes auch dazu genutzt werden, die Zahl der Personen, die das System tragen, klein zu halten und gleichzeitig das (Ein-)Verständnis unter diesen zu fördern.

Benutzt ein System dagegen ein Verbreitungsmedium wie den Notendruck, um das Problem der Reichweite von Kommunikation zu lösen, wird gleichzeitig das Verstehen erschwert, die Zahl möglicher Anschlusshandlungen wächst. Die Notation machte es Komponisten möglich, über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg mit Musikern zu kommunizieren. Gleichzeitig gaben sie damit die Möglichkeit aus der Hand, die Reaktionen der Musiker auf ihre Mitteilung in Noten, das Verstehen, zu beobachten, zu kontrollieren und gegebenenfalls auch zu korrigieren. Ohne die Erfindung der Notenschrift gäbe es keine Diskussion um Interpretationen, keine Musikkritik und keine Musikwissenschaft im heutigen Sinne.

Gelingt es einem System schließlich, das Problem des Erfolgs zu lösen, werden wiederum das Verstehen und auch die Verbreitung unwahrscheinlicher. Ein komponierender König wird nie Gewissheit haben, aus welchem Grund seine Höflinge seine Kompositionen loben: Ist es ihre musikalische Qualität oder die Macht, die er symbolisiert? Trägt letzteres tatsächlich entscheidend zum Erfolg bei, bleibt die Verbreitung wahrscheinlich auf den Machtbereich des königlichen Komponisten beschränkt. Ein ähnliches Beispiel lässt sich für das Erfolgsmedium Liebe konstruieren: Die Mitglieder einer Boygroup können nie wissen, ob ihr Erfolg auf eine bestimmte Eigenart ihrer Songs oder auf ihr gutes Aussehen, ihre (ver-)liebenswürdige Show zurückgeht. Ist es tatsächlich auch und vor allem die Liebe, grenzen sie damit die Verbreitung ihrer Songs auf all diejenigen ein, die auf das Liebesangebot ansprechen.

Man kann die These Luhmanns vom »hydraulische[n] Geschehen der Repression und Verteilung von Problemdruck« anschaulich als ein System kommunizierender Röhren beschreiben, das aus der Physik bekannt ist. Wird der Flüssigkeitsspiegel in einer der untereinander verbundenen Röhren gesenkt, muss er unweigerlich in den anderen beiden ansteigen.⁴

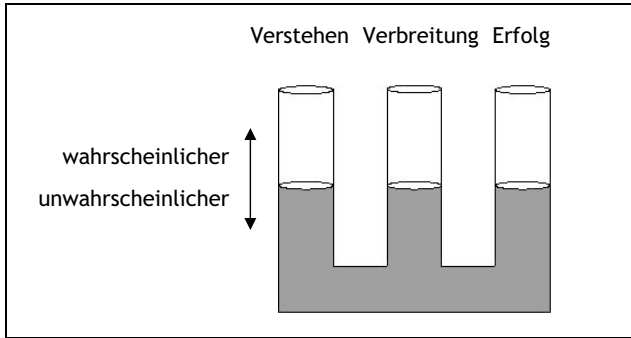


Abbildung 1: Modell des »hydraulischen Geschehens« der Repression und Verteilung von Problemdruck in der Kommunikation

Auf dieser theoretischen Grundlage lässt sich eine These für die Beschreibung der Funktion musikalischer Wettbewerbe formulieren:

Wettbewerbe helfen sozialen Systemen immer dann, ein Gleichgewicht wieder herzustellen, wenn in der Kommunikation die Verbreitung so vereinfacht und so überaus wahrscheinlich wird, dass die Eindeutigkeit des Verstehens durch die anwachsende Kontingenz gefährdet ist. Sie tun dies, indem sie die individuellen Codes des Siegers mit dem Erfolgsmedium (Definitions-)Macht ausstatten.

Eindeutigkeit herrscht vor allem in einfachen Kommunikationssystemen, wenn z.B. Musiker und Hörer eine Einheit bilden (wie etwa in Reigentänzen), wenn Kommunikationssysteme überschaubar und Codes eindeutig sind. Ein Gegeneinander mit und durch Musik wird erst dann wahrscheinlicher, wenn Kommunikation komplexer wird, wenn sich Teilsysteme ausdifferenzieren und gegeneinander abschließen: Komponisten von Musikern, Musiker von Hörern, Hörer von anderen Hörern.

4 Ob man dieses Bild so weit treiben kann, dass man hieraus rechnerische Vorhersagen auf die Zunahme des Problemdrucks in den anderen Röhren ableiten kann (z.B. in der Art, dass sich bei drei gleich starken Röhren die verdrängte Flüssigkeit, die den Problemdruck repräsentiert, zu jeweils 50 Prozent auf die beiden anderen Röhren verteilt), sei dahingestellt.

Eine Gefahr für das Verstehen, d.h. für die Eindeutigkeit möglicher Anschlüsse, besteht immer dann, wenn durch die Verbreitung Möglichkeiten struktureller Koppelung zwischen Systemen geringer werden, wenn die Chancen einer gegenseitigen Verstehenskontrolle der Kommunikationspartner abnehmen und die verwendeten Codes dadurch immer beliebiger werden. In einem Wettbewerb einigt sich das System auf »gute« und »schlechte« bzw. wahrscheinlichere und unwahrscheinlichere Codes, gibt ersteren Eindeutigkeit und schließt letztere entweder aus dem System aus oder gibt ihnen nachrangige, weniger wahrscheinliche Bedeutungen. Es wird mit dem Sieger ein symbolischer Konsens hergestellt, der mit genügend Macht ausgestattet ist, zukünftige Kommunikationen – Kompositionen, Interpretationen oder auch Publikumsreaktionen – in seinem Sinne zu determinieren.

Ich werde meine These an vier Stationen der Musikgeschichte erläutern, die gleichzeitig wichtige Daten einer Geschichte des Wettbewerbs in der Musik darstellen: den Agonen des antiken Griechenlands, den Puits der französischen Trouvères und den damit vergleichbaren Singschulen der Meistersinger, den Nachwuchs- und Amateurwettbewerben seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und schließlich den aktuellen Castingshows.

Selbstdefinition: Griechische Agon(i)e

Organisierte Wettbewerbe begegnen uns in der griechischen Antike bereits dort, wo Mythen und Legenden in Geschichten und dann in Geschichte übergehen. Bereits die ältesten schriftlichen Quellen, in die Jahrhunderte alte mündliche Überlieferung einfluss, berichten wie selbstverständlich von musischen Wettbewerben. Homer erzählt im 8. Jahrhundert v. Chr. in der *Odysee*, wie Alkinoos, König des mythologischen Volkes der Phaiaken, gymnasische Wettkämpfe zu Ehren des Odysseus ausrichtete. Nachdem der Held alle Disziplinen außer dem Laufen gewonnen hat, gibt Alkinoos zu, dass sein Volk zwar keine guten Boxer und Ringer hervorgebracht habe, im Laufen, Tanzen und Singen jedoch alle anderen übertreffe. Dies möge Odysseus seinen Freunden berichten, wenn er wieder zuhause sei (Homer, *Odysee* VIII, 246-67).

Glaubt man den autobiographischen Aussagen in den Texten Hesiods (um 700 v. Chr.), war der Dichter, der sich selbst als einen Bauern beschrieb, den die Musen das Anfertigen von Hymnen lehrten, der erste bekannte Sieger eines musischen Wettkampfs, der weder Gott noch mythologische Gestalt war. Er erwähnt in seinen *Erga* (650-662), dass er bei den Spielen

zur Beisetzung des Königs von Chalkis, Amphidamas, mit einem Hymnos den Preis gewann.

Seit dem 7. Jahrhundert sind Wettkämpfe für Kitharoden bei den alle acht Jahre stattfindenden Pythischen Spielen in Delphi und bei dem Fest des Apollon Karneios in Sparta belegt (West 1992: 19). Der erste Superstar dieser Zeit war der Kitharode Terpander. Er gewann die ersten Spiele in Sparta im Gesang zur Kithara zur Zeit der 26. Olympiade (676-672 v. Chr.), wie Athenaios von Naukratis (*Deipnosophistae*, 635e) um 200 n. Chr. aus einem Text des Dichters Hellanikos über die Sieger der Karneia zitiert. Mit Siegen bei vier aufeinander folgenden Wettkämpfen prägte Terpander die Pythien für eine ganze Generation. Pseudo-Plutarch beschreibt noch in römischer Zeit seinen Ruhm als Gründervater des Gesangs zur Kithara (Ps.-Plutarch, *Peri mousices*, 1132E).

Im frühen 6. Jahrhundert wurden die großen panhellenischen Feste durch weitere musische Wettkämpfe aufgewertet. Es gab neben den zahlreichen Disziplinen für Dichter und Rezipienten, d.h. z.B. für Rhapsoden, Tragöden und Komöden, viele Wettbewerbe für Kitharisten und Kitharoden, Auleten und Auloden, d.h. für Instrumentalsolisten und Sänger zu Instrumenten, für Chorgesang und Instrumentalisten, die Chöre begleiteten. Bei den Panathenaeen in Athen wurden vermutlich seit 525 v. Chr. Rhapsodenwettbewerbe organisiert, bei denen in einer Art rezitatorischem Staffellauf die vollständige *Illiad* und die *Odyssee* vorgetragen wurden (West 1992: 19). Von den vier großen panhellenischen Festen, den Olympien, den Pythien, den Isthmien und den Nemeen, blieben nur die Olympischen Spiele die gesamte Zeit ihres Bestehens in der Antike ausschließlich gymnische Wettkämpfe (Herz 1990: 175).⁵

Neben den großen, den Göttern gewidmeten Festen von panhellenischer Strahlkraft, deren Sieger prestigeträchtige, symbolische Preise sowie eine ganze Reihe von rechtlichen Privilegien gewannen, entstanden auf lokaler Ebene eine Vielzahl kleinerer Spiele, für die Geldpreise ausgelobt wurden. Sie fanden im Gegensatz zu den nur alle vier bis acht Jahre veranstalteten panhellenischen Spielen meist jährlich statt oder wurden auch nur einmalig zu besonderen Anlässen wie z.B. Trauerfeiern veranstaltet. Die große Zahl von Agonen, die finanzielle Entlohnung versprachen, begünstigte die Entwicklung eines Berufsmusikertums, das sich in mächtigen Verbänden so genannter Techniten organisierte, die wiederum eigene Agone organisierten.

5 Das änderte sich allerdings in den neuzeitlichen Olympischen Spielen mit den Spielen von Stockholm 1912, bei denen zum ersten Mal ein Kunstwettbewerb ausgeschrieben wurde (Heinze 2005: 34). Vgl. auch den Beitrag von Fred Ritzel in diesem Band.

Die Techniten hatten einen ähnlichen Status und ähnliche Rechte wie Priester (Kübler 1934). Agone waren immer zuerst kultische Handlungen, Gottesdienste, Annäherungen an Gottheiten, die sich ihre Göttlichkeit durch ständige Konkurrenz erkämpfen und erhalten mussten. Die Bewohner des Olymps lebten es denen vor, die an sie glaubten: Ihre Macht wurde ständig herausgefordert, musste immer wieder im Kampf bestätigt werden. Der unbedeutende Quellgott Marsyas zweifelte die Herrschaft Apollons an und musste dafür bitter bezahlen. Die Musen, im Wettstreit zwischen Marsyas und Apollon zwar nicht die Unparteiischen, aber doch die Jurorinnen, fühlten sich ihrerseits durch die Kunst des Kitharisten Thamyris herausgefordert. Sie blendeten ihn und verwirrten seinen Geist, so dass er für immer verstummte (Homer, *Illias* II, 594-600, oder Ps.-Plutarch, *Peri mousices*, 1132B). Auch Orpheus stellte eine Provokation göttlicher Macht dar, die nicht ungesühnt blieb.⁶

Die Mythen machen deutlich: Wer das Sagen hat, will auch das Singen haben – und umgekehrt. Macht kann auch als Definitionsmacht bei der Festlegung musikalischer Codes bewiesen werden. Die Musenkünste waren ein Attribut der Göttlichkeit. Die Funktion der musiké wird auch noch von Pseudo-Plutarch als Kommunikation mit den Göttern angesehen (*Peri mousices*, 1131D-E). Nicht nur die Pythagoreer verehrten die Musik als Abbild der göttlichen Harmonie, die sie in der ganzen Schöpfung erkannten. Platon stellt im 4. Jahrhundert v. Chr. dar, dass ein Dichter oder Musiker nicht aus sich selbst heraus schöpft, sondern von den Musen besessen wird. Aus seinem Mund spricht die Gottheit (Platon, *Ion*, 533b-535a). Platon verwendet in seiner Beschreibung ein aufschlussreiches Bild: Die göttliche Inspiration funktioniert wie ein Magnetstein, der Eisenringe anzieht und sie magnetisiert, so dass diese wiederum andere Eisenringe anziehen. So inspirierten die Musen den Dichter mit göttlichem Feuer, dieser seine Interpreten und diese wiederum die Hörer. Die Beliebtheit eines Stücks und die Kunstfertigkeit seiner Ausführung werden so zu Zeichen göttlicher Inspiration.

Man kann diese Begeisterung für Wettkämpfe einem »allgemeinen Gefühl des Wettbewerbs«, welches das »gesamte Leben Griechenlands [...] von Anfang an« durchdrang (Herz 1990: 175),⁷ zuschreiben und die Erklärung hierfür in religiösen Vorstellungen suchen. Doch verkürzt eine solche Erklärung die Ursachen, die sich hinter einer so ausgeprägten Kultur des Wett-

6 In römischer Zeit berichtet Ovid vom Wettkampf der Musen gegen die Periden. Die Nymphen als Jurorinnen sprechen den Musen den Sieg zu und die Periden werden in Elstern verwandelt (Ovid, *Metamorphosen*, Buch 5, 294-678).

7 Vgl. zu dieser Einschätzung auch Meier 1893: 840, ebenso seine Beschreibung der tiefen Verwurzelung des agonistischen Prinzips in der griechischen Gesellschaft.

kampfes verbergen. Jeder Grieche gehörte verschiedenen sozialen Gruppen an. Er war eingebunden in den Genos, seine Sippe, die Phyle, seinen Stamm, und schließlich seine Polis – ein Begriff, der sich mit Stadt nur unzureichend übersetzen lässt, denn wie auch Genos und Phyle definierte sich die Polis nicht durch topographische Grenzen oder einen politischen Einflussbereich, sondern allein als Personalverband (Meyer 1980: 68-70).⁸ Das gleiche gilt für das Griechische, das keinen Staat, kein Territorium, keinen politischen oder ökonomischen Einflussbereich und keine Ethnie bezeichnet, sondern einen Verband von Menschen, die sich zu einem bestimmten Kult und einer bestimmten Kultur bekannten. Während es Territorialstaaten zur Selbstdefinition ausreicht, die eigenen Grenzen durch militärische Mittel zu erkämpfen, und Monarchien sich durch Anerkennung und Durchsetzung der Gewalt des Herrschers selbst bestimmen, brauchen Systeme oder Gesellschaften, die sich als Personalverbände verstehen, die Einigung auf Codes, die von allen Beteiligten möglichst gleich und eindeutig verstanden werden: auf einen gemeinsamen Götterhimmel z.B., auf gemeinsame Gesetze oder eine gemeinsame Sprache.

Die musikalische Agonistik begann in dem historischen Augenblick im 7. Jahrhundert v. Chr. aufzublühen, als sich die griechische Kultur, die ohnehin in einer zerklüfteten Landschaft und auf Hunderten von Inseln früh schon das Problem der Kommunikation kannte, weiter ausdehnte und Kolonien bildete, rund um das Mittelmeer und das Schwarze Meer, von Marseille bis Zypern, von der Krim bis nach Ägypten. Die Verbreitung einer Kultur über große räumliche und damit auch zeitliche Distanzen und die Nachbarschaft zu sehr unterschiedlichen, lokal vorgefundenen Kulturen gefährdet das Verstehen, die Eindeutigkeit der Codes. Die panhellenischen Spiele hatten für die griechische Kultur eine überlebenswichtige Funktion: Sie produzierten angesichts des Problems der Verbreitung Verstehen durch das Herstellen von Konsens. Auf den Treffen der Agonisten wurden immer wieder neu Grenzen gezogen zwischen dem, was als Griechisch, und dem, was als Nicht-Griechisch gelten konnte.

Die Sieger der Agone, d.h. diejenigen Kulturschaffenden im wahrsten Wortsinne, die bei den Wettkämpfen am eindeutigsten verstanden wurden, die die meisten gleichen Anschlusshandlungen auf sich vereinigen konnten, zogen mit der so gewonnenen Autorität und göttlich begründeten Definitionsmacht durch das Land und stimmten die Kultur auf sich ein. Sie sorgten für ein eindeutiges Verstehen kultureller Codes und verbreiteten diese Kon-

8 Auch wenn in Athen später die Phylen aufgelöst und als Stadtteile neu organisiert wurden, blieb das Prinzip, dass die Menschen nicht nur Familie und Stamm, sondern auch den Staat (aus-)machten.

sens-Kunst so lange, bis das Erfolgsmedium Macht, der Ruhm, den ein Sieg in Sparta, Delphi oder Athen bedeutete, verblasste. Die Sieger vieler wichtiger Agone wurden Teil der Tradition, ihre Namen sind bis heute überliefert. Bezeichnend ist, dass die Spielweisen, die entwickelt wurden, *Nomoi*, übersetzt: Gesetze genannt wurden und Terpander, der Sieger vieler Wettbewerbe, als *Nomothetes*, als Gesetzgeber angesehen wurde (Ps.-Plutarch, *Peri mousices*, 1132C ff., bes. 1133B; vgl. auch Platon, *Politeia*, 424c ff.; West 1992: 337). Reisende Techniten brachten ihre Kunst bis an die Grenzen der bekannten Welt. So berichtet Plutarch (*Alexander*, Kap. 72), dass bei einem Aufenthalt Alexanders des Großen in Ekbatana (das heutige Hamadan im westlichen Iran) 3000 Techniten zu Festspielen zusammen kamen – eine gewaltige Zahl angesichts der relativ kleinen Trägerschicht der Kultur und der Entfernung vom eigentlichen Kern der Kultur. Als die griechische Kultur in der römischen aufging, erreichte die Agonistik ihre größte Verbreitung. Aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. stammt das Grab eines 16-jährigen Chorales in Köln, eines Aulos-Spielers, der Chorgesang begleitete. Der Knabe kam aus dem kleinasiatischen Mylasa und war auf seiner Tournee zusammen mit seinem Vater bis an die Grenzen Germaniens gekommen (Herz 1990: 181/187).

Mit der Eroberung der griechischen Siedlungsgebiete zwischen Süditalien und Kleinasien durch das römische Reich endeten die griechischen Agone nicht. Der römische Staat definierte sich als territoriale Macht, er konnte daher eklektizistisch die verschiedenen Kulturen der eroberten Gebiete in sich aufnehmen. Das Griechische blieb als die wichtigste Kultur des römischen Reichs bestehen. Die Agone, die auf römischem Territorium und auch für Römer veranstaltet wurden, waren letztendlich griechische Spiele. Die Römer übernahmen lediglich das Protektorat über die Technitenverbände und garantierten ihre Privilegien – sicherlich auch, um sie zu kontrollieren. In Rom selbst organisierte sich eine »*Societas cantorum Graecorum*« (Wille 1967: 362). Doch erst mit der römischen Kaiserzeit blühten die Wettbewerbe mit einer großen Zahl von Neugründungen stark auf und es entwickelten sich Ansätze einer genuin römischen Agonistik. Die große Zahl der neu gegründeten Agone diente der Verehrung des zum Gott erhobenen Kaisers. In einem Reich, dessen Grenzen immer schwerer zu kontrollieren waren, dessen Sprachen, Kulturen, Gottheiten unüberschaubar wurden, wurde eine, den Gottkaiser ehrende und von ihm legitimierte »Leitkultur« wichtig. Spezielle Preise für lateinische Dichtung sollten die Gleichwertigkeit der römischen Kultur mit der griechischen belegen – ohne jedoch großen oder auch nur nachvollziehbaren Einfluss auf die lateinische Literatur zu erlangen (White 1998: 85).

Rom, das Zentrum der Macht, erlebte die ersten periodisch wiederkehrenden Wettkämpfe erst unter Kaiser Nero ab 60 n. Chr.⁹ Die so genannten Neronien, die in Abständen von fünf Jahren stattfanden und musische, gymnische und hippische Wettkämpfe umfassten, endeten mit dem Tod des Kaisers. Zu sehr waren sie mit der Person ihres Ausrichters, Teilnehmers und – wen wundert es – ständigen Siegers verknüpft (Wille 1967: 340-350). Erst Domitian richtete 86 n. Chr. mit den alle vier Jahre statt findenden *ludi Capitolini* den ersten dauerhaften und wichtigsten römischen Agon nach griechischem Muster ein, der in der Rangfolge gleich nach den vier klassischen panhellenischen Spielen gezählt wurde (Leppin 1992: 171; umfassend dazu Caldelli 1993). Spätere Kaiser gründeten – als Teil ihres Herrscherkultes – weitere Agone (Herz 1990: 184f.), so dass Rom im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. zur wichtigsten Wettkampfstätte im Westen wurde (Leppin 1992: 171). Die griechische Agonistik endete zusammen mit dem römischen Gottkaisertum. Das aufkommende Christentum stand dem heidnischen Kult der Spiele kritisch gegenüber (Herz 1990: 185). Ihre Funktion für die Produktion eines den Staat vereinigenden kulturellen Konsens hätte das Christentum, das 391 von Kaiser Theodosius als Staatsreligion eingeführt wurde, in West- wie auch in Ostrom übernehmen können – wäre nicht die Stadt Rom kurz darauf von den Westgoten überrannt worden.

Die Bedeutung der Musenkünste für die Selbstdefinition ihrer Gesellschaft war den Griechen selbst bewusst. Im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstand ein Streit zwischen Tradition und Innovation, der nicht zuletzt durch die Entwicklung der Wettkämpfe ausgelöst wurde. Die Demokratisierung hatte eine Verbreiterung der kulturellen Trägerschicht mit sich gebracht, die nach einfacheren Codes verlangte, um Verstehen zu sichern. Als erster warnte Damon vor den gesellschaftlichen Folgen, die Änderungen in der Musik nach sich zögen, und Platon spricht, sich auf Damon berufend und durch den Mund des Sokrates, den Gründungssatz der Musiksoziologie, dass man Neuerungen in der Musik scheuen solle, denn noch nie seien die Gesetze der Musik geändert worden, ohne dass sich auch die Gesetze der sozialen Ordnung geändert hätten (Platon, *Politeia*, 424c). Aus diesem Grund fordert er auch in seiner Schrift *Nomoi*, dass bei Wettkämpfen nicht der Geschmack der Mehrheit entscheiden solle, wie dies z.B. bei Wettbewerben in griechischen Siedlungsgebieten in Sizilien und Italien der Fall sei. Die Masse falle zu leicht auf denjenigen herein, der ihr Genuss

9 Nichtperiodische Agone zu besonderen Anlässen veranstalteten in Rom allerdings bereits Caesar und Augustus (Meier 1893: 866). Augustus richtete mit den *Actia* einen alle vier Jahre in Nikopolis stattfindenden Agon zum Gedenken an seinen Sieg in Actium ein.

durch seine Kunststückchen bereitet. Vielmehr sollten die Gebildetsten, Tugendhaftesten und Tapfersten als Richter den Sieger bestimmen. Musik habe einen pädagogischen, charakterbildenden Effekt, der durch den Massengeschmack viel zu leicht korrumpiert werde (Platon, *Nomoi* II, 657d-659d). Platon versuchte vergeblich, die Eindeutigkeit von Codes, die Profanisierung ihrer göttlichen Herkunft durch handwerkliche Kunststückchen, durch Einschränkung von Verbreitung mit Hilfe von Expertenjurys zu bewahren. Eine Generation später, in Aristoteles' *Politika*, ist von der Musik bei Wettbewerben nur noch als Genussmittel die Rede, als bloßes Präsentieren von Kunstfertigkeit professioneller Musiker, das des Freien Bürgers nicht würdig sei, denn es sei gemein und mache gemein (Aristoteles, *Politika* VIII, 1341b 10-15).

Zum ersten Mal in der Geschichte begegnet uns hier eine Diskussion der Differenz von Qualität und Quantität, aus der heraus sich die Dynamik von Wettbewerben speist. Es soll der Beste gewinnen. Doch die Beurteilung von Qualität – ob man sie ethisch definiert, wie Platon und Aristoteles, oder handwerklich oder künstlerisch-ästhetisch – fragt nach einem komplexen Code, der fehlerfrei beherrscht, d.h. eindeutig verstanden wird. Gleichzeitig kann der Gewinn nur durch einen Konsens erzielt werden, der wiederum durch einen auf das Allgemeinverständliche reduzierten und daher wenig eindeutigen Code gefördert wird. In dem Problem, das rechte Maß von Qualität und Quantität, von Verstehen und Verbreitung zu finden, liegt die gesellschaftliche Funktion musischer Wettbewerbe begründet. Weder eine reine Expertenkultur, die einen beschränkten Code als traditionell betoniert und ihn in immer größerer Komplexität bei immer größerer Eindeutigkeit des Verstehens, aber um den Preis des Rückgangs von Verbreitung durchführt, noch die Massenkultur, die immer neue, einfache, vieldeutige Codes in sich aufsaugt und zu einer Beschleunigung der Innovation von Äußerlichkeiten und damit zur Auflösung der Tradition durch Beliebigkeit führt, ist für ein soziales System und letztendlich für eine Gesellschaft wünschenswert.

Hermetik: Vom Pui zum Meistersang und zurück

Überschaubare, klar hierarchisch gegliederte Systeme wie z.B. die Höfe des Adels im Mittelalter brauchen an sich keine organisierten musikalischen Wettbewerbe. Sie produzieren aus sich selbst heraus genug Konkurrenz und sind hermetisch genug, um eine Stabilität des Systems zu gewährleisten. Höfische Musik und Dichtkunst suchen nicht die Verbreitung, sondern eher

das Gegenteil: die Privatheit. Durch musikalische Fähigkeiten versucht der Höfling, die Aufmerksamkeit des Ranghöheren, der Hohen Dame und durch sie des Lehnsherrn zu gewinnen. Er beweist seine Liebe und Treue, um das Vertrauen der Besungenen zu erhalten. Was uns in mittelalterlicher Epik und Lyrik als Liebesdienst verbrämt begegnet, war in der Realität nichts anderes als eine durch das zivilisatorische Ritual der Liebe gebändigte Machtpolitik.¹⁰ Musik diente der individuellen Distinktion, der eigenen Abgrenzung und der Ausgrenzung der Mitbewerber. Sie war umso erfolgreicher, je mehr sie die übrigen Zuhörer vom Konsens zwischen Sänger und Besungener ausschloss. Das Geheimnis, das die Sänger um den Namen ihrer Geliebten machten, zeigt, dass die Verbreitung von Bedeutungen sogar ausgeschlossen werden sollte. Der singende Höfling musste Konsens nur mit einem oder einer herstellen, musste nur dem Herrn oder der Herrin gefallen.

In Dichtungen, die für Kontexte außerhalb der Liebeshöfe geschrieben wurden, erscheinen allerdings prompt Merkmale der Konkurrenz: politische und moralische Fragen werden von Troubadours und Trouvères meist in Streitgedichten wie den Sirventés und den Tenzonen bzw. den jeux partis ausgetragen. Die verwendeten Codes sind – abgesehen vielleicht vom intellektuelleren jeu parti – entsprechend einfach: Gern werden Konkurrenten oder politische Gegner mit den übelsten Schimpfworten überhäuft.¹¹ Auch diese Konkurrenzen haben die Funktion, Gemeinsamkeit durch den Ausschluss anderer herzustellen, wie Catherine Leglu (1996: 64) feststellt.

Tatsächliche Wettbewerbe entstanden, als Verbreitung und Verstehen aus dem Gleichgewicht zu geraten drohten. Der wachsende Wohlstand des Bürgertums ermöglichte Muße und ließ ein Standesbewusstsein wachsen, das auf eine Aneignung der höfischen Kultur drängte. Die Entstehung der Pui, der städtischen Sängerwettstreite, die seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich nachgewiesen sind, ist ein typisches Übergangsphänomen. Die Übernahme von Codes von einem anderen sozialen System ist immer mit Verstehensproblemen verbunden. Die Welt des Dienstes an Gott, dem Feudalherrn und der Hohen Frau, in der der Adel lebte, entsprach nicht der des Bürgertums. Die Herkunft der Lieder aus dem Adel und das damit verbundene Prestige sorgten zwar für ihren Erfolg, bewirkte jedoch auch Verstehensprobleme. In der Stadt konnte höfische Liebesdichtung die Funktion des Dienens, der Monopolisierung von Verstehen zwischen Dich-

10 Eine aufschlussreiche, wenn auch späte Quelle zur Funktion höfischer Kultur ist Baldesar Castigliones *Cortegiano* vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Castiglione 1955: besonders Buch IV, Kap. 4f.).

11 Das Beschimpfen von Konkurrenten in Gedichten und Liedern hat eine Tradition, die mit dem »Dissen« der Rapper bis in die Gegenwart reicht.

ter und Rezipient, nicht mehr erfüllen. Der neue soziale Kontext brauchte ein anderes Verstehen, das Verbreitung ermöglichte und dennoch so einschränkte, dass Distinktion möglich blieb. Diese Funktion erfüllten die Pui.

Ein Zentrum dieser Entwicklung war die nordfranzösische Stadt Arras, die sich im 12. Jahrhundert zu einem wichtigen Handels- und Bankenzentrum entwickelt hatte. Eine große Anzahl erhaltener Texte lassen sich dem Pui von Arras zuschreiben. Aus den Textquellen wissen wir einiges über die Sänger der Pui, die zu einem großen Teil aus dem Bürgertum kamen, also Laien waren, zu denen jedoch auch einige Adelige und fahrende Sänger gehörten. Ein erstes Statut, das Aufschlüsse über den Ablauf der Wettbewerbe gibt, ist allerdings erst vom Londoner Pui um 1300 erhalten (vgl. Rösler 1921). Der Londoner Pui war sicherlich keine Veranstaltung, die für Berufsmusiker attraktiv war, denn die Teilnehmer mussten verschiedene Gebühren entrichten und es gab – soweit bekannt – außer der Ehre der Krönung des Liedes keinen Preis zu gewinnen. Zudem war der Londoner Pui außerordentlich hermetisch organisiert. Nichtmitglieder durften zwar noch am vorausgehenden Festschmaus teilnehmen, mussten zum Wettsingen jedoch den Saal verlassen. Hier imitierte der Pui in gewisser Weise die Abgeschlossenheit der höfischen Gesellschaft. Frauen allerdings waren nicht zugelassen und das, obwohl der Pui laut Statuten nicht nur zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria, aller Heiligen, des Königs und Adels sowie der Stadt London abgehalten wurde, sondern auch »por loial amour ensaucier«: um die treue Liebe zu verbreiten (Rösler 1921: 115). Schließlich ging es – anders als am Hofe – um das Prinzip und nicht um tatsächliche Werbung. Jedes Jahr wurde ein angesehener Bürger als *prince* gewählt, der den Vorsitz führte. Ihm zur Seiten standen in London bis zu 15 Juroren, von denen – so eine spätere Version des Statuts – mindestens zwei oder drei in der Musik erfahren sein sollten. Der Sieger wurde zu Pferd durch die Stadt geführt, die erfolgreiche, »gekrönte« Chanson, die *chanson couronnée*, als Vorbild an der Wand des Festsaals aufgehängt (vgl. van der Werf/Frobenius 1983; Rösler 1921: 114).

Während die hermetische Organisation der Pui die Verbreitung begrenzte und damit auch den Erfolg, das Prestige des Genres sicherte, mussten neue Codes, ein neuer Konsens des Verstehens herausgebildet werden. In der Stadt wurde eine neue soziale Funktion der Musik gegründet. Das Werben um die Gunst des Höhergestellten machte in einer Gesellschaft von de jure weitgehend Gleichen kaum Sinn und das Werben um die Gunst der Bürgerstochter hätte die Musik erniedrigt. Stattdessen wird sie zu einer Kunst: es geht jetzt vor allem um die Faktur des Liedes, seine Form und Regelhaftigkeit – die immer mehr kodifiziert wird. Das kritisierte im Über-

gang von höfischer zu städtischer Kultur z.B. der Dichter Robert de le Piere aus Arras (gest. 1258) in einem Gedicht:

»Jene, die mich für mein gekröntes Lied tadelten, haben nur nicht genau geprüft, was ich fühle und bis an mein Ende denken werde. Freilich singe ich auch nicht für sie. Für Euch, Schöne, ist [mein Lied] erfunden worden – und Ihr habt es nicht getadelt! Darauf bin ich stolz« (zit. n. Räkel 1997: Sp. 1911).

Ähnliche Formen von Wettkämpfen sind mit den *jeux floraux* in Toulouse und den *Rederijkers* in den Niederlanden bekannt. Auf die Existenz von vergleichbaren Wettbewerben im deutschsprachigen Raum kann man nur aus der Literatur wie der anonym überlieferten Geschichte vom Sängerkrieg auf der Wartburg schließen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass der Wartburgkrieg eine literarische Fiktion des späten 13. und 14. Jahrhunderts ist (vgl. z.B. Müller 1996: 39). Mit Sicherheit fiktiv ist der ebenfalls in einem höfischen Kontext angesiedelte Sängertwist, den Jehan de Le Mote in seinem *Parfait du Paon* (1340) schildert (Räkel 1997: Sp. 1915). Gesichert ist dagegen der Wettbewerb am 1400 gegründeten Liebeshof Karls VI. von Frankreich (Green 1983: 93-97). Offenbar wirkten die bürgerlichen *Puis* auf die höfische Kultur zurück, machten dort die implizite Konkurrenz explizit, ritualisierten sie in einem Prozess der Zivilisation im Sinne von Norbert Elias.

Spätestens seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts gibt es vor allem aus süddeutschen Städten Hinweise auf Vereinigungen von Meistersängern. Ihre – selbst überlieferte – Entstehungslegende will, dass Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, in Mainz die erste Singschule abhielt. Diese Legende wird jedoch erst etwa 200 Jahre nach Frauenlobs Tod 1318 in einer Quelle greifbar (Hahn 1985: 19). Konkrete Fakten über städtische Meistersängervereinigungen liegen erst ab etwa 1500 vor. Das betrifft auch die Kenntnis von den Sängertwisten der Meistersinger. Der Nürnberger Dichter Hans Folz vermerkt unter einem seiner Lieder, es sei 1496 in einer Singschule um den Preis eines Kleinods vorgetragen worden (ebd.: 27/30). Auch Schulordnungen, die bezeugen können, dass und wie die Sängertwiste der Meistersänger abgehalten wurden, sind erst ab dem 16. Jahrhundert überliefert.

Die Singschulen der Meistersänger stehen – wie die früheren *Puis* – an historischen Stellen des Übergangs von Codes, reduzieren Verbreitung und sichern Verstehen. Sie markieren die Übernahme der Kunst der fahrenden Sangespruchdichter durch bürgerliche Laien. Ihre Blüte erlebten sie jedoch in einer anderen Zeit des Wandels, die ein gänzlich neues Verstehen forderte,

und die bald nach 1500 einsetzte: die Reformation. Die Singschulen hatten nur eine kleine Jury mit drei, maximal vier so genannten Merkern, die ausgesprochene Experten waren und noch dazu auf schriftlich niedergelegte Regelwerke, die Tabulaturen, zurückgriffen. Sie verglichen die formale Richtigkeit des vorgetragenen Tons, d.h. der Sangweise, aber auch die inhaltliche Richtigkeit. Jede Abweichung von tradierten Formen und Inhalten wurde mit Strafpunkten belegt. Die Hauptsingen, die in Kirchen nach dem sonntäglichen Gottesdienst abgehalten wurden und in denen nur Lieder mit Inhalten aus der Bibel vorgetragen werden durften, dienten auch zur Kontrolle religiöser Bildung. Ein Merker war ausschließlich dazu da, die Übereinstimmung der vorgetragenen Verse mit der Lutherbibel zu vergleichen. Als letzte wurde erst 1875 die Memminger Meistersingergesellschaft aufgelöst – der letzte Meistersinger, Friedrich Hummel, starb 1922. Wie bei allen anderen Gesellschaften hatte sich der Schwerpunkt ihrer Aktivitäten nach dem Ende der religiösen Wirren des 17. Jahrhunderts von den Singschulen auf das Theaterspiel verlagert (Hahn 1985: 86).

Auch die Gegenreformation förderte die Bildung von Wettbewerben, so z.B. den um 1575 eingerichteten Puy de Ste Cécile in Evreux. Sänger der Kathedrale und Einwohner der Stadt gründeten 1570, kurz nach dem Ende des auch für die Zukunft der Kirchenmusik entscheidenden Tridentinischen Konzils 1563, mit Zustimmung des Kapitels eine Bruderschaft, die es sich zur Aufgabe machte, den Gottesdienst musikalisch zu unterstützen. Der von dieser Bruderschaft ausgeschriebene Wettbewerb belohnte die besten Motetten, Chansons, Airs und Sonette, also mehrstimmige Kompositionen. Die verdienten Stücke wurden in einem Buch gesammelt, damit man sich ihrer erinnere (Fédorov 1954: Sp. 1638-1641). Der Puy von Evreux – zu dessen Preisträgern auch Orlando di Lasso (1575 und 1583) gehörte – hatte nichts mehr mit den mittelalterlichen Veranstaltungen gleichen Namens zu tun. Er existierte bis 1790 und markiert den Übergang von den Sänger- und Dichterwettstreiten des Mittelalters zu den modernen Kompositionswettbewerben. Der Puy de Ste Cécile in Evreux war nicht der erste, aber lange der bedeutendste Wettstreit seiner Art; an Ste Cécile in Rouen (vor 1565) und Ste Cécile in Paris (vor 1575) waren kurz zuvor ähnliche Wettbewerbe gegründet worden. Diese Tradition der Wettbewerbe von Cäcilien-Bruderschaften wurde 1633 mit einem Wettbewerb in Le Mans und 1669 in Caen fortgesetzt. Die heilige Cäcilie war bereits lange vor dem Caecilianismus des 19. Jahrhunderts ein Symbol für die Suche nach einem Konsens über die ideale Kirchenmusik.

Anpassung: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts lässt sich ein sprunghaftes Anwachsen der Anzahl öffentlicher, regelmäßig stattfindender Wettbewerbe feststellen, eine Entwicklung, die nach wie vor anhält. Das Musikinformationszentrum des Deutschen Musikrats (www.miz.org) verzeichnete im Frühjahr 2005 unter der Kategorie »Förderung« allein für Deutschland 280 Wettbewerbe sowie 192 Preise.¹² Auffällig bei den neu gegründeten Wettbewerben sind die Motivationen, die sich deutlich von Wettbewerben aus der Zeit vor 1800 unterscheiden. Es geht jetzt in der Regel nicht mehr darum, einen Konsens darüber zu erzielen, wer unter hervorragenden, etablierten Musikern der Beste sei. Hauptbeweggründe für Stifter sind seit dem 19. Jahrhundert zum einen die Ausbildung bzw. die Förderung des Nachwuchses sowie zum anderen die Förderung des Laienmusizierens.

Die Tradition der Auslobung von Wettbewerben für junge Musiker begann zunächst auf dem Gebiet der Komposition. Der 1803 von Napoleon aus einem älteren Wettbewerb für bildende Künstler heraus gegründete Prix de Rome, der ursprünglich nur für junge Franzosen unter 30 Jahren zugelassen war, ist sicherlich der älteste noch existierende Preis für Komponisten – wenn sich auch seine Modalitäten seit 1971 stark verändert haben. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrten sich die Preise und Stipendien zur Unterstützung talentierter Musikstudierender. In Deutschland wurden z.B. die Mozartstiftung (1838), die Mendelssohn-Stiftung (1861) oder die Franz Liszt-Stiftung (1887) gegründet. Die Zeit der großen, regelmäßigen Interpretationswettbewerbe für Solisten und Kammermusikensembles begann 1890 mit dem Rubinstein-Wettbewerb in St. Petersburg.

Die neuen Wettbewerbe zur Nachwuchsförderung sind ein Spiegelbild der Veränderungen des Musikverständnisses und der sozialen Kontexte des Musizierens. Ein Faktor ihres Entstehens und ihrer sozialen Notwendigkeit war sicherlich das mit der Aufklärung aufgekommene neue Kunstverständnis. Originalität oder gar Genialität lassen sich zwar konstatieren, aber kaum messen, geschweige denn vergleichen. Das Ideal vom Kunstwerk als einem individuellen, originellen Werk birgt ein Problem des Verstehens. Wenn es darauf ankommt, anders zu sein, und diese Verschiedenheit zu dem Faktor wird, der die Qualität der musikalischen Kommunikation auszeichnet, entstehen hoch spezialisierte, individualisierte Codes, die die Verbreitung

12 Die Landeswettbewerbe von »Jugend musiziert« sind als einzelne Wettbewerbe aufgeführt.

gefährden. Eine mögliche Lösung dieses Problems der drohenden Destabilisierung der Kommunikation ist die Einführung einer Übergangszeit zwischen Ausbildung und Meisterschaft, in der mit Hilfe von Wettbewerben ein Vorwand geschaffen wird, Originalität zu bewerten und damit zu kontrollieren. Wettbewerbe werden so zum »Erziehungsprinzip« (Rohlf's 1998: Sp. 1996). In einem sozialen System, das nach wie vor einen romantischen Kunstwerk-begriff zelebriert, sorgen Wettbewerbe für die notwendige Bodenhaftung, für den Konsens, wie originell Kunst sein darf und wie groß die zumutbaren Verstehensprobleme sein dürfen. Da diese Wettbewerbe in der Regel mit Expertenjurys besetzt sind, definieren sie jedoch auch die Grenzen nach unten, verhindern allzu einfache Codes, eine allzu mühelose Verbreitung und erhalten damit den Expertenstatus von Kunstmusik. Joachim Kaiser beschreibt die Funktion moderner Wettbewerbe in einer Diktion, die bezeichnender Weise an den Sozialdarwinismus vergangener Zeiten erinnert:

»Wer nicht fähig ist, sich herauszuheben, wer nicht genügend Individualität besitzt, einen eigenen Interpretationston zu finden, wer den technischen Anforderungen nicht genügt, der empfängt in den Wettbewerben eine schmerzliche, aber heilsame Lehre. [...] Wettbewerbe lehren doch, wer gesunde Kraft, auffallende Individualität und wohl erworbenes Können in die Waagschale zu legen hat« (Kaiser 1979).

Ist ein Musiker jedoch erst einmal mit genug Erfolg ausgestattet, wird er sich hüten, an direkten Vergleichen teilzunehmen. Er hat dann genug eigene Definitionsmacht gesammelt, ist vom Gesellen zum Meister aufgestiegen. Er ist im Idealfall unvergleichlich geworden und zum Maßstab, an dem der Nachwuchs gemessen wird.

Zum Anstieg der Zahl der Wettbewerbe dürfte jedoch auch die geänderte berufliche Situation der Musiker beigetragen haben. Mit der Verbürgerlichung der Musikpflege im 19. Jahrhundert änderte sich das kommunikative Umfeld der Musikpraxis. Im Gegensatz zum Spiel in der Kammer oder im Salon eines Fürsten bietet das öffentliche Konzert vor einer möglichst großen Masse zahlender Zuschauer nur noch sehr eingeschränkte Möglichkeiten der strukturellen Koppelung. Der Schlussapplaus gibt dem Musiker nur global Auskunft über seine Leistung. Zudem fehlt der egalisierten Hörermasse des Konzerts, deren sozialer Rang, ausgedrückt in der gewählten Sitzplatzkategorie, sich nicht auf eine Autorität in Geschmacksdingen erstreckt, die Wortführerschaft des Fürsten oder Gastgebers einer Akademie oder eines Salons, die zuvor die Kontingenz der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern stark einschränkte und damit die Verständigung eindeutiger machte. Diese Funktion mussten im 19. Jahrhundert Musikkritik und Wettbewerbe

übernehmen. Sie regulieren als gesellschaftlich legitimierte Institutionen der Zuschreibung von Erfolg die Verbreitung von Kunst.

Ein drittes Problem der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern, dass seit dem 19. Jahrhundert immer stärker spürbar wird, ist die Zunahme der Zahl der Hörer, zunächst durch das bürgerliche Konzert, dann durch die Massenmedien, und ebenso die Zunahme der Zahl der Musiker durch den Übergang der Ausbildung vom klassischen Lehrer-Schülerverhältnis auf private und staatliche Konservatorien. Was als Nachwuchsförderung durch Wettbewerb schöngeredet wird, ist nicht viel mehr als eine harte Selektion, die verhindert, dass in der Kommunikation aus zu vielen Musikern Künstler werden. Wettbewerbe übernehmen hier eine Funktion, die das System der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern aufgrund des Originalitäts- und Individualitätsideals selbst nicht leisten kann. Ob Wettbewerbe jemals die Originalität und Individualität eines Musikers tatsächlich gefördert haben, sei dahingestellt. Liest man die Studie Hans Günther Bastians zu »Jugend musiziert«, scheint es darum auch nicht zu gehen (Bastian 1987; vgl. auch Cossé 1981).

Allerdings befinden wir uns heute in der paradoxen Situation, dass die Verbreitung von Wettbewerben selbst so zugenommen hat, dass diese kaum noch wirksam die Verbreitung von Codes kontrollieren können. Abgesehen vom Gewinn einiger weniger international renommierter Preise bedeutet ein Platz auf dem Siegertreppchen kaum noch einen Zugewinn an Erfolg, denn viele andere Musiker haben ähnliche Auszeichnungen vorzuweisen (vgl. Cossé 1981: 6). Die Kunstexperten verlieren an Einfluss; längst haben sich Umsatzzahlen als wichtigster Indikator für Erfolg etabliert, doch diesen Erfolg erhält man in einem Prozess, der zwar auch Wettbewerb genannt wird, in dem jedoch ganz andere Regeln der Kommunikation herrschen.

Neben diesen Wettbewerben für Musiker, die eine professionelle Karriere eingeschlagen haben, wurden seit der Mitte des 19. Jahrhundert zunehmend auch Preise für Laienchöre bzw. -musikensembles ausgeschrieben. Grundlage dieser Entwicklung war die Zunahme musikalischer Fähigkeiten in immer breiteren Bevölkerungsschichten durch die Einführung eines allgemeinen Musikunterrichts in verschiedenen europäischen Ländern. Eine Geschichte der musikalischen Wettbewerbe sollte zumindest die britischen (und später auch US-amerikanischen) Brass Band Contests und die Gesangskonkurse der belgischen, französischen und deutschen Männergesangsvereine erwähnen.

Wird Musik in der Freizeit, ohne existentielle Motivation getrieben, überlagern häufig andere soziale Funktionen das Bemühen um eine ideale

musikalische Kommunikation. Rückt z.B. die Geselligkeit in den Vordergrund, entsteht eine gewisse Beliebigkeit der musikalischen Codes. Man singt oder musiziert zum Spaß oder zur Erholung und legt damit Wert auf ganz andere Dinge als jemand, der sich den Status des Künstlers erarbeiten will oder erarbeitet hat. Den Laienmusikwettbewerben kann so durchaus auch – aus dem Blickwinkel des Kunstsystems – eine erzieherische Funktion zugesprochen werden, die – durch den Erfolg motiviert – Laien an kunstmusikalische Standards heranführt und so, trotz der Verbreitung der Kommunikation, Verstehen im Sinne des Kunstsystems aufrecht erhält und Beliebigkeit in der Interpretation einschränkt.

Dass die Kategorien des Kunstsystems in der Laienmusik jedoch nur ein Aspekt der Kommunikation sind, zeigt der Streit um die Wettbewerbe der deutschen Männerchöre im 19. Jahrhundert. Philipp Spitta und Otto Elben z.B. sahen am Ende des 19. Jahrhunderts die Chorbewegung im Kontext eines ganz anderen sozialen Systems. Ihnen ging es nicht um Kunst, sondern um Nation und Nationalcharakter. Spitta sah den Impuls der Männerchorbewegung im »Bewußtsein vom Werthe der deutschen Nation«, der »Liebe zum Vaterlande«, dem »Streben, die nationalen Tugenden zu pflegen« (Spitta 1894: 311). Aus dieser nationalen Idee heraus stiftete Kaiser Wilhelm II. 1895 einen Preis für Männerchöre – obwohl Wettbewerbe in der Bewegung selbst heftig umstritten waren und vom Deutschen Sängerbund abgelehnt wurden (Heemann 1992: 99-101). Otto Elben, Gründungsmitglied und erster Vorsitzender des 1861 gegründeten Deutschen Sängerbundes, wurde nicht müde zu betonen, dass dieser Brauch dem Männerchorwesen fremd sei:

»Man kann auch einräumen, daß der Sporn solchen Kampfes ein für das Kunststreben eindringlicher sein kann [gesperrt im Orig., D.H.] – und dennoch wird man nicht umhin können, diesen Wettstreit unter die Schatten des Sängerwesens einzureihen! Die wahre Kunst hat keinen Gewinn zu hoffen: die Ueberreizung in den Schwierigkeiten der Tonwerke, welche absichtlich schwer komponirt werden, das Uebermaß von auf die Wirkung berechneten Feinheiten fördern nicht mehr die wahre Kunst. Und am allerwenigsten stimmen sie zu der Natur des Männergesangs, dem Natürlichen, Kräftigen, Volksmäßigen. Es ist eine fremde, französisch-belgische Pflanze, welche auf deutschen Boden nicht gehört [...]. Es wäre Verschwendung deutscher Kraft, sich in diese weichliche, eindruckhaschende und doch schaale, übermäßige Verfeinerung einzuleben; die Menschenstimme ist kein Instrument! Noch mehr aber widerstrebt der volksmäßige Charakter unseres Männergesangs, seine Stellung im öffentlichen Leben, sein nationaler Gehalt dieser Schule der Eitelkeit« (Elben 1887: 475f.).

Nationalität kann man feststellen, nicht jedoch vergleichen und steigern. Das soziale System, das Nationalität im 19. Jahrhundert zu definieren versuchte, suchte Merkmale, nicht Steigerungen des Deutschen. Diese Merkmale fand man im Männergesang und seinem Repertoire, nicht im Streben nach künstlerischer Qualität.

Mit einer Beschreibung des britischen Brass Band Movements nähern wir uns dem Beginn einer Geschichte der Wettbewerbe in der populären Musik. Bis heute ist die britische Blasmusikbewegung vor allem eine Arbeiterkultur. Sie begann gegen Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Gedanken der Verbesserung der Bildung der Unterschicht durch Verbreitung musikalischer Fähigkeiten und klassischer, populärer Konzertliteratur. Diese erzieherische Funktion wurde dadurch gestärkt, dass das Brass Band Movement von der Mittelschicht unterstützt wurde, in dem Glauben, dass durch Bildung und (besonders Kunst-)Musik Charakter und Moral der Arbeiterklasse verbessert werden könnten. Namen früher Gewinner von Wettbewerben wie die Mossley Temperance Band oder Bramley Temperance Band weisen auf die Förderung der Arbeiterkultur durch die von der Mittelschicht getragene Temperenzlerbewegung hin (Herbert 2000a: 328; 2000b: 32). Zu einer Bewegung wurde das Spielen in Blechblasensembles jedoch erst mit dem Einsetzen eines wahren Booms von Wettbewerben zu Beginn der 1850er Jahre:

»It is clear that it is this feature of the movement – the idea that bands contest against each other to be judged best or worst, according to commonly understood criteria – which has produced almost all its idiomatic characteristics« (Herbert 2000a: 8).

Angesichts der zunehmenden Verbreitung einer gewissen Form musikalischer Kommunikation dienten Wettbewerbe auch hier dazu, die drohende Vieldeutigkeit von Codes einzuschränken und Verstehen zu sichern. Mit den brass band contests entstanden standardisierte Besetzungen, ein eigenes Repertoire, musikalische Standards, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit sowie das Bewusstsein, zu einer nationalen Bewegung zu gehören. Schließlich verhinderten sie auch – trotz der teilweise lukrativen Geldpreise – eine Professionalisierung der Bands (vgl. Gammon/Gammon 2000 und Hindmarsh 2000). Die Wettbewerbe wirkten so stabilisierend, dass das Brass Band Movement bis nach dem 2. Weltkrieg zwar immer wieder Zusammenschlüsse von Bands auf regionaler und nationaler Ebene bildete, diese jedoch nie einen alleinigen Vertretungsanspruch hatten. Oft entstanden Zusammenschlüsse allein aus praktischer Notwendigkeit für die Organisation von contests (Russell 2000: S. 82f.). Aufschlussreich ist der Vergleich mit den Strukturen, die diejenigen Teile der deutschen Männerchorbewegung

ausgebildeten, die Wettbewerbe ablehnten. Sie bildeten schnell einen streng hierarchisch strukturierten Überbau von Sängerbänden heraus, der Richtlinienkompetenzen beanspruchte (vgl. z.B. Elben 1887). Zusammengehörigkeit, eine Vereinheitlichung der kommunikativen Codes, lässt sich auch durch Satzungen oder gar Gesetze erzwingen – wenn die gesetzgebende Autorität stark genug ist.

Wettbewerbe grenzen Kontingenz ein, die durch Verbreitung entsteht, indem sie bestimmten Codes zu Erfolg verhelfen, ihnen eine gewisse Definitionsmacht verleihen bzw. ihnen den Vorrang vor anderen geben. Nach diesem Prozess der Selektion müssen die selektierten Codes wiederum zurück in den Prozess der Verbreitung gelangen, denn Erfolg gewinnt nur dann an Bedeutung, wenn die erfolgreichen Codes möglichst weit verbreitet werden. Diese anschließende Verbreitung haben wir bei allen hier besprochen Stationen der Geschichte der musikalischen Wettbewerbe gesehen: bei den Wanderungen griechischer Techniten, der Dokumentation siegreicher Lieder durch Aushang und Kodifizierung bei Paus und Singschulen oder überhaupt der Preisverleihung, die Symbole des Erfolgs überträgt, die bei späteren Kommunikationen – symbolisch generalisiert – implizit oder explizit immer wieder erscheinen. Doch mit der Verbreitung – zeitlich oder räumlich – verschärft sich immer wieder auch das Problem des Verstehens, womit eine periodische Wiederkehr von Wettbewerben notwendig wird.

Den Prozess der Verbreitung von anerkannten, im Wettbewerb ausgezeichneten Codes, aber auch schon die Aufmerksamkeit, die ein Wettbewerb per se generieren muss, um Erfolg zu produzieren, kann sich ein anderes Kommunikationssystem zu Nutze machen, das auf maximale Verbreitung seiner Kommunikation angewiesen ist: beispielsweise die Wirtschaft. Die brass band contests in Großbritannien waren von Beginn an ein wichtiger Geschäftszweig der Unterhaltungsindustrie – professionell organisiert, unter Einsatz modernster Mittel der Wertschöpfung (Herbert 2000b: 49-53). Ohne den Unternehmergeist einzelner hätten Wettbewerbe von Blaskapellen kaum eine solche Bedeutung gehabt und es ist fraglich, ob es überhaupt ein Brass Band Movement gegeben hätte. Die contests schufen einen Massenmarkt, der die riesigen Tempel viktorianischer Unterhaltung wie z.B. den Crystal Palace füllte, der den Absatz von Fachzeitschriften, Noten und Instrumenten anschoß und Synergien bis hin zu Transportunternehmen für Gruppenreisen schuf.

Produktion: Castingshows

In der Geschichte der Ausbildung des Kommunikationssystems der populären Musik hat es immer wieder Wettbewerbe gegeben. Einige werden in diesem Buch vorgestellt: Der gescheiterte Versuch der Funktionäre des Dritten Reichs, die Verbreitung bestimmter Codes der Tanzmusik zu unterbinden und einen Konsens über eine »deutsche Tanzmusik« herzustellen und zu verbreiten (vgl. den Beitrag von Fred Ritzel), der erfolgreiche Versuch, in Zeiten europäischer Einigung ein europaweit akzeptiertes Fernsehformat mit dem European Song Contest zu entwickeln (vgl. den Beitrag von Irving Wolther), oder auch der ebenfalls erfolgreiche Versuch, nationale Eigenheiten angesichts einer Globalisierung der Kultur mit Hilfe der brasilianischen TV-Festivals auszubilden (vgl. den Beitrag von Carsten Heinke). In allen dort erwähnten Motivationen von Wettbewerben populärer Musik geht es nicht um kommunikative Probleme des Systems Pop (im Sinne von Helms 2005) bzw. des Systems der Wirtschaft. Das Kommunikationssystem, das durch den Tausch von Waren und Geld existiert, profitiert von musikalischen Wettbewerben. Es koppelt sich an das System des Wettbewerbs an und versucht, den Erfolg einer Kommunikation zwischen Musikern und Hörern auf das eigene System der Kommunikation zwischen Nachfragern und Anbietern von Waren zu übertragen. D.h. es versucht, die im musikalischen Wettbewerb gewonnene Definitionsmacht für »gute« Musik – durch Verdinglichung der erfolgreichen Kommunikation als Ware – in Tauschwert und damit konkret in Umsatzzahlen und finanziellen Gewinn zu verwandeln. Dass diese Kopplung nicht immer gelingt und weder das System Sound, die Kommunikation zwischen Musikern und Hörern (Helms 2003: 202f.), vom System Wirtschaft, der Kommunikation zwischen Käufern und Verkäufern, gezielt gesteuert werden kann, noch umgekehrt, belegt die gegenseitige Geschlossenheit der Systeme.¹³

Die Konkurrenz, die das System der Wirtschaft durch Festlegung von Codes wie z.B. Preisen für Waren stabilisiert und auch hier Verstehen sichert, war bisher oft Profiteur, nie jedoch Motivation organisierter und formalisierter musikalischer Wettbewerbe¹⁴ – bis zur Erfindung von Fernseh-

13 So bedeuteten Erfolge beim European Song Contest nicht zwangsläufig auch Erfolge bei der Vermarktung eines Songs, vgl. den Beitrag von Irving Wolther in diesem Band.

14 Charts sind das Erfolgsbarometer der Konkurrenz im System der Wirtschaft. Sie sagen nichts aus über den musikalischen Erfolg, d.h. die Qualität in der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern. Vgl. hierzu die Diskussion um die

formaten wie *Popstars* und *Pop Idols*. Um die Verbesserung der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern geht es in diesen neuen Wettbewerben ganz offensichtlich kaum. Das Verstehen musikalischer Codes kann nicht zur Disposition stehen, wenn nur bekannte Songhits, die bereits stark mit dem Erfolgsmedium (Definitions-)Macht aufgeladen sind, im Halbplaybackverfahren vorgetragen werden (vgl. den Beitrag von Marc Pendzich in diesem Band),¹⁵ wenn die Fachjury häufig globale Geschmacksurteile statt konkreter, musikalisch begründeter Wertungen abgibt (vgl. die Beiträge von Ralf von Appen und Lothwesen/Müllensiefen/Tiemann/Matterne in diesem Band), wenn sie den Ausgang der Endrunde zwar beeinflussen, aber nicht bestimmen kann. Das Problem, dass diese Wettbewerbe lösen helfen sollen, liegt in der Kommunikation zwischen Anbietern und Konsumenten.

Die Krise der Musikindustrie in den letzten Jahren entspringt Problemen der Verbreitung. Zum einen wirkt sich die inzwischen extreme Diversifikation des Angebots bei gleichzeitiger Globalisierung des Marktes aus: Der Gebrauchswert der Produkte wird hierdurch gefährdet; es wird immer unklarer, welchen Nutzen der Käufer überhaupt vom Kauf hat, da sich die Bedeutungen zunehmend individualisiert haben. Das Repertoire von Codes mit Konsensbedeutungen, das durch die wirtschaftliche Konkurrenz entsteht: der Mainstream wird durch die Diversifikation immer schwerer wahrnehmbar. Zum anderen hat die Einführung eines neuen Verbreitungsmediums, des Internets, die Verbreitung noch weiter vereinfacht (und Globalisierung und Diversifikation weiter gefördert) sowie gleichzeitig den Warencharakter von Musik überhaupt in Frage gestellt – durch die Loskoppelung der Musik von einer dinglichen Form (wie der CD) und durch die Destabilisierung und teilweise völligen Annullierung des Kommunikationscodes »Tauschwert« bzw. »Preis«.

Die Wettbewerbe der Formate *Popstars* und *Pop Idols* sind Medien, die Kommunikation zwischen der Musikindustrie und ihren Konsumenten durch die Einschränkung von Verbreitung wieder wahrscheinlich machen. Im Vergleich zu der problematisch gewordenen Kommunikation im herkömmlichen System der Musikwirtschaft mit verschlungenen Vertriebswegen, komplexen Marketingmaßnahmen und selten aussagekräftigen Marktforschungen schließen diese Formate Kommunikation zwischen Anbietern und Konsument wieder kurz: das Publikum wird durch das Televoting unmittelbar an der Herstellung des Produkts »Superstar« beteiligt und muss gleichzeitig dafür

Aussagefähigkeit von Charts als Merkmal von Popularität populärer Musik z.B. in Hamm 1982 und Middleton 1990: 6f.

15 So dass der Informationswert zumindest der musikalischen Parameter Komposition, Text und Arrangement gegen Null tendiert.

bezahlen. Das Verhältnis der Einnahmen aus den verschiedenen Quellen (vgl. von Appen in diesem Band) macht deutlich: Die Ware, die mit diesen Formaten verkauft wird, sind weniger die CDs und in der Hauptsache auch nicht die Werbeminuten, sondern es ist vor allem das Recht an der Produktion eines »Stars«. Bezahlt wird diese Ware mit Telefonanrufen, dem so genannten Televoting. Einfluss auf Produkte hat der Kunde im System der Wirtschaft immer nur durch sein Kaufverhalten, nur dass hier, in genauer Umkehrung der Verhältnisse des alltäglichen Konsumgeschehens, dieser Einfluss spürbar wird und der Kauf unbewusst geschieht.

Die Kandidaten der Castingshows treten nicht als Persönlichkeiten auf, sondern als zu formender Rohstoff. Ziel des Trainings während des Wettbewerbs, das zeigen die Kommentare der Jury, die von Appen (in diesem Band) gesammelt hat, ist nicht die Ausbildung der Musikerpersönlichkeit, sondern die Versicherung, dass der Prozess der Formung der Ware weiter aufrechterhalten wird. In Castingshows treten nur zum Schein Musiker gegeneinander an. In Wirklichkeit wetteifern verschiedene fiktive Allianzen von Produzenten, denen sich der einzelne Televoter zugehörig fühlt, um die Definitionsmacht bei der Formung von Produkten.

Die Zahl der Produkte, der unterschiedlichen Codes, wird mit jedem Ausscheiden eines Kandidaten geringer. Die Verknappung der Waren steigert die Nachfrage. Die Form des Wettbewerbs stellt sicher, dass trotz der anwachsenden Verbreitung, durch die sich Erfolg im System der Wirtschaft definiert, Verstehen durch immer größere Eindeutigkeit gesichert wird. So kann der Markt, trotz und gerade wegen der Verknappung der Waren, weiter wachsen. Die Fachjury dient dazu, den Schein der Ausbildung aufrecht zu erhalten – nicht zuletzt auch durch Kommentare, die den Widerstand der Televoter provozieren, um den Verkauf von Stimmrechten zu stimulieren. Dass die Jury selbst nicht mit abstimmen darf, ist wichtig für das Fortbestehen des Kommunikationssystems: Fachjurys bewirken, wie oben gezeigt, Hermetik und verhindern die für die Wirtschaft wichtige Verbreitung.

Dass die »Superstars« zumindest in Deutschland nach dem Ende der jeweiligen Sendestaffel kaum kommerziellen Erfolg hatten, war vorhersehbar. Ihr Erfolg lag in dem Spaß begründet, den sie dem Publikum beim Wettbewerb der Entscheidungsträger gegeneinander boten. Mit dem Ende der Show endete auch diese Funktion. Das verkaufte Produkt der Shows war ja die Produktion, nicht die fertige Ware. Auf dem Musikmarkt müssen Alexander, Daniel, Elli und Co. wieder ganz von vorn als Ware aufgebaut werden. Bei diesem Übergang kann den »Superstars« nur ihre Bekanntheit helfen, nicht jedoch eine besondere Qualität als Musiker, die mit dem Wettbewerb nicht attestiert wird. Gerade diese musikalische Kompetenz wird ja durch die Öff-

fentlichkeit der Produktion der Ware in Frage gestellt. Casting gilt in Deutschland für viele Hörer populärer Musik als ein negatives Label, das der Glaubwürdigkeit und Authentizität der Musiker schadet. Bei keiner Band oder keinem Interpreten auf dem Musikmarkt ist die Tatsache des Castings so bekannt wie bei den ehemaligen Kandidaten. Sie sind und bleiben in der Wahrnehmung des Publikums die »Superstars« und keine wirklichen Stars (vgl. Lothwesen/Müllensiefen/Tiemann/Matterne in diesem Band).

Die Televoter, deren Favoriten die Wahlen gewannen, konnten sich für eine kurze Zeit erfolgreich fühlen. Dieses kleine Gefühl der Befriedigung war im Preis inbegriffen. Wirklichen Erfolg über das Ende des Wettbewerbs hinaus hatte jedoch lediglich das Fernsehformat der Wettbewerbsshow mit Televoting. Die Götter, die die Regeln machen, gewinnen immer, ob sie Apollon oder BMG heißen. Wer sich auf ihr Spiel einlässt, muss seine Haut zu Markte tragen, ob bocksbeiniger Marsyas oder Daniel Küblböck.

Literatur

- Bastian, Hans Günther (1987). *Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen*. Mainz u.a.: Schott.
- Caldelli, Maria Letizia (1993). *L'agon Capitolinus: storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*. (= Studi pubblicati dall'istituto italiano per la storia antica 54). Rom: Istituto Italiano per la Storia Antica.
- Castiglione, Baldesar (1955). *Il Cortegiano con una scelta delle Opere minori di Baldesar Castiglione*. Hg. v. Bruno Maier. Turin: Unione Tipogr. Ed. Torinese.
- Cossé, Peter (1981). »Die Sieger stehen sich gegenseitig im Wege.« In: *Neue Musikzeitung*, H. 4, S. 1/6.
- Elben, Otto (1887). *Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*. Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.
- Fedorov, Vladimir (1954). »Evereux.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Hg. v. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter (1. Aufl.), Sp. 1637-1647.
- Finscher, Ludwig (2003). »Josquin des Prez.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1210-1282.
- Gammon, Vic/Gammon Sheila (2000). »The Musical Revolution of the Mid-Nineteenth Century: From ›Repeat and Twiddle‹ to ›Precision and Snap‹.« In: Herbert 2000a: S. 122-154.
- Geck, Martin (2000). *Bach. Leben und Werk*. Reinbek: Rowohlt.
- Green, Richard Frith (1983). »The *Familia Regis* and the *Familia Cupidinis*.« In: *English Court Culture in the Late Middle Ages*. Hg. v. Vincent J. Scattergood und James W. Sherborne. London: Duckworth, S. 87-108.
- Hahn, Reinhard (1985). *Meistergesang*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Hamm, Charles (1982). »Some Thoughts on the Measurement of Popularity in Music.« In: *Popular Music Perspectives* 1, S. 3-15. [Auch in: Ders. (Hg.) (1995). *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge, S. 116-130.]

- Heemann, Annegret (1992). *Männergesangvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.
- Heinze, Carsten (2005). »Der Kunstwettbewerb Musik im Rahmen der Olympischen Spiele 1936.« In: *Archiv für Musikwissenschaft* 62, H. 1, S. 32-51.
- Helms, Dietrich (2003). »Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound.« In: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics - Stories - Tracks*. Hg. v. Thomas Phleps und Ralf von Appen (= Texte zur populären Musik 1). Bielefeld: transcript, S. 197-228.
- Helms, Dietrich (2005). »»We're Only In It For The Money«. Populäre Musik, Jugendlichkeit und das Geld aus systemtheoretischer Perspektive.« In: *Kongressbericht Weimar 2004* (im Druck).
- Herbert, Trevor (Hg.) (2000a). *The British Brass Band. A Musical and Social History*. Oxford: Oxford University Press.
- Herbert, Trevor (2000b). »Nineteenth-Century Bands: Making a Movement.« In: Herbert 2000a: 10-67.
- Herz, Peter (1990). »Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit.« In: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum / Théâtre et société dans l'Empire Romain*. Hg. v. Jürgen Blänsdorf in Verbindung mit Jean-Marie André und Nicole Fick (= Mainzener Forschungen zu Drama und Theater 4). Tübingen: Francke, S. 175-195.
- Hindmarch, Paul (2000). »Building a Repertoire: Original Compositions for the British Brass Band, 1913-1998.« In: Herbert 2000a: 245-277.
- Huizinga, Johan (1956). *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Kaiser, Joachim (1979). »Was beweisen Musikwettbewerbe?« In: *Neue Musikzeitung*, H. 5, S. 5.
- Komlós, Katalin (1989). »Mozart and Clementi: A Piano Competition and its Interpretation.« In: *Historical Performance* 2, S. 3-9.
- Keym, Stephan (2002). »Häffler, Johann Wilhelm.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 8. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 844-847.
- Kübler, B. (1934). »Technitai«. In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Wissenschaft*. 2. Reihe, 10. Halbband. Neue Bearbeitung von Georg Wissowa. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, Sp. 2473-2558.
- Léglu, Catherine (1996). »A Reading of Troubadour Insult Songs: the *Communals* Cycle.« In: *Reading Medieval Studies* 22, S. 63-83.
- Leppin, Hartmut (1992). *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats* (= Antiquitas I. Abhandlungen zur alten Geschichte 41). Bonn: Habelt.
- Mainwaring, John (1987). *G. F. Händel. Nach Johann Matthesons deutscher Ausgabe von 1761*. Hg. v. Bernhard Paumgartner. Zürich: Atlantis (2. Aufl.).
- Meier, P. J. (1893). »Agones.« In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 1. Halbband. Neue Bearbeitung von Georg Wissowa. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, Sp. 836-867.
- Meyer, Ernst (1980). *Einführung in die antike Staatskunde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- Müller, Ulrich (1996). »Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Text und Musik einer mittelalterlichen Quelle zu Wagners Tannhäuser.« In: *Individuum versus Institution*.

- Zur Urfassung (1845) von Richard Wagners »Tannhäuser«.* Hg. v. Udo Bermbach, Ulrich Müller und Matthias Theodor Vogt. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 33-46.
- Ovidius Naso, Publius (1988). *Metamorphosen*. Hg. u. übers. v. Hermann Breitenbach. Stuttgart: Reclam.
- Pont, Graham (1991). »Handel versus Domenico Scarlatti: Music of an Historic Encounter.« In: *Göttinger Händel-Beiträge* 4, S. 232-247.
- Räkel, Hans-Herbert (1997). »Pui.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 7. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1910-1916.
- Rohlf, Eckart (1998). »Wettbewerbe und Preise.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1984-2001.
- Rösler, Margarete (1921). »Der Londoner Pui.« In: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 41, S. 111-116.
- Russell, Dave (2000). »What is Wrong with Brass Bands?: Cultural Change and the Band Movement, 1918-c.1964.« In: Herbert 2000a: 68-121.
- Siegele, Ulrich (1999). »Bachmann, Sixt.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Bd. 1. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1566-1567.
- Spitta, Philipp (1894). »Der deutsche Männergesang.« In: *Musikgeschichtliche Aufsätze*. Hg. v. dems. Berlin: Gebrüder Paetel.
- Van der Werf, Hendrik/Frobenius, Wolf (1983). »Cantus coronatus.« In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. 11. Lieferung. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Steiner.
- West, Martin Litchfield (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon.
- Wille, Günther (1967). *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: P. Schippers.

Abstract

The communication theory of musical contests developed in this paper is inspired by Niklas Luhmann's definition of media as evolutionary means to reduce the fundamental improbability of communication and his description of the evolution of communication as a hydraulic process of balancing the three problems of communication: comprehension, circulation and success. This paper suggests that musical contests help to stabilize social systems whenever the circulation of communication becomes so very likely that codes become increasingly ambiguous and understanding unlikely. Contests produce a consensus. They enrich the successful code with power to define meaning and help thus to reduce ambiguity. This hypothesis is applied to various forms of contests in the history of music: the agones of ancient Greece, the puis of troubadour France and England, the schools of German Meistersinger, the talent contests in art music, the contests of German men's choral societies, the contest of the British Brass Band Movement and finally the TV talent shows of the recent past.

**»... UND NUN AN DIE FRONT, DEUTSCHE KAPELLEN,
DEUTSCHE MUSIKER!«
INFORMATIONEN UND ÜBERLEGUNGEN ZU
WETTBEWERBEN IN DER POPULÄREN MUSIKSZENE
AUS DER ZEIT VOR DEM 2. WELTKRIEG**

Fred Ritzel

In der Geschichte der populären Musik kam es immer wieder zu Wettbewerben: um den besten Interpreten, um die beste Musik, um die beste Botschaft, selbst um das beste Publikum. Der Nutzen dieser Veranstaltungen definiert sich durch die jeweilige Perspektive als ökonomischer Vorteil, als Machtzuwachs, als PR-Qualität, als Prestige-Gewinn, aber auch als bloßer Spaß: bei Walzer-Kompositionswettbewerben vor dem 1. Weltkrieg, beim American Band Contest (von 1875 an mit Unterbrechungen bis heute), bei so genannten »Wertungssingen« von Chören, bei Jitterbug-Contests in der US-amerikanischen Swing-Era oder den Rock'n'Roll-Tanzwettbewerben in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts.

In der Weimarer Zeit finden neben zahlreichen Wettbewerben in vielen Sektoren des öffentlichen Lebens auch zahlreiche Musikkonkurrenzen statt, besonders häufig in der Schlussphase der Weimarer Republik. Die Motive unterscheiden sich je nach Perspektive, kreisen jedoch meist um ökonomische Vorteile, selbst wenn die konkreten Preise nur symbolische Qualitäten aufweisen. Im Bemühen um gute Engagements spielen diese Attribute durchaus eine Rolle. Und Engagements aufgrund von Wettbewerbserfolgen bringen schließlich auch Geld. So brodelt etwa ein heftiger Streit zwischen zwei Kapellenleitern in Form eines Annoncenkampfs in der Fachzeitschrift *Der Artist* (Nrn. 2394, 2397, 2398 vom 6.11., 27.11., 4.12.1931), welcher von ihnen denn mit Recht behaupten dürfe, Sieger eines Kölner Kapellenwettstreits (im Café »Germania«) gewesen zu sein (1931, 24 Kapellen wetteiferten um die »große goldene Medaille vom Rhein«, es gab auch silberne!).

Gerade 1931/1932 scheint es besonders häufig Wettbewerbe zu geben – vielleicht als Reaktion auf die Wirtschaftskrise. So streiten Kapellenleiter

beim »Wettbewerb der Tanzkapellen« im Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt um das »silberne Saxophon« (*Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung* 6, 1932, S. 2; zit. n. Leonhard 1997: 975), obwohl schon manche Hörerstimmen US-amerikanisch beeinflusste Musik und deren Symbole ablehnen und deutsche Tanzmusiktraditionen scheinbar wieder gefragt sind. In Essen findet ein Wettbewerb von neun Kapellen im »Arkadia« statt, es geht um die »silberne UFA-Plakette«. Den »Kampf um das goldene Saxophon« in Berlin veranstaltet dort das *8-Uhr-Abendblatt*, ebenfalls den »Wettbewerb um den besten Schlager der Saison« (Siegertitel »Ich hab dich einmal geküsst«, Tango von Hajos) (*Der Artist*, Nr. 2394, 6.11.1931). In Dresden stimmt das Publikum ab über 24 Beiträge beim »Wettbewerb mitteldeutscher Schlagerkomponisten« (*Der Artist*, Nr. 2450, 1.12.1932). Ähnlich auch die »Berliner Schlagerolympiade« im Admiralspalast. Preise sind dort Rundfunkapparate bzw. Meisels »Goldene Geige« als Wanderpreis sowie ein Filmmusikauftrag für das »Deutsche Lichtspielsyndikat« – zu diesem Zeitpunkt allerdings eine bereits insolvente Produktionsfirma (vgl. *Der Artist*, Nr. 2448, 18.11.1932).

Wettbewerbe gibt es dann auch in der NS-Zeit recht viele: Solche der Tanzkapellen (s.u.), der Rundfunksprecher, der besten Schlagerkomponisten, der besten Hörspiel-Autoren, dazu der Freiburger Sängertwettstreit 1935 oder der Wettbewerb um das überzeugendste sächsische Heimatlied 1936.¹ Auch der olympische Musikwettbewerb 1936, international angelegt im Bereich der Kunstmusik, ließe sich anführen.²

Mein Schwerpunkt soll auf dem Tanzkapellenwettbewerb 1936 liegen, veranstaltet von der Reichssendeleitung und dem Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer. Dieser Wettbewerb zeichnet sich durch seine exemplarische Struktur aus: Er wird aus politischen Gründen inszeniert und soll ein wichtiges kulturpolitisches Ergebnis bringen, nämlich neben dem Ermitteln der besten unbekanntesten deutschen Tanzkapellen vor allem eine »Neue

1 Vgl. *Die Sendung*, 1935, H. 36, S. 662; *Der Deutsche Rundfunk*, 1935, H. 30, S. 10; *Die WERAG. Das Ansageblatt der Westdeutschen Rundfunk AG Köln*, Nr. 36, 6.9.1936, und Nr. 37, 13.9.1935; zum Sängertwettstreit vgl. *Der Deutsche Rundfunk*, H. 53, 1935, S. 6; zum Hörspielwettbewerb vgl. *Die Sendung*, H. 8, 23.2.1936, *Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft*, Nr. 490, 14.2.1936, Bl. 14-16; zum Berufswettkampf vgl. *Die WERAG*, H. 9, 1.3.1936; zum sächsischen Heimatlied vgl. *Die Unterhaltungsmusik* (= Nachfolgetitel von *Der Artist*), Nr. 2657, Nov. 1936.

2 Es handelte sich um einen internationalen Wettbewerb, zu dem Länder Kompositionen einreichten. In die deutsche Endausscheidung kamen in den Kategorien Gesang mit Begleitung Werke von Paul Höffer (Goldmedaille für »Olympischer Schwur«), Harald Genzmer und Kurt Thomas; bei den Orchesterwerken Werner Ekg mit »Eine olympische Festmusik«. Vgl. *Der Artist*, der in einer Reihe von Heften 1935/1936 davon berichtet.

Deutsche Tanzmusik«, geeignet, die Vorliebe breiter Publikumskreise für moderne amerikanisch beeinflusste Tanzmusik, in der Regel »Jazz« genannt, zu brechen.³

Den Startschuss für das Vorhaben der Erschaffung einer »Neuen Deutschen Tanzmusik« gibt Reichssendeleiter Eugen Hadamowsky auf der Rundfunk-Intendantentagung in München am 12. Oktober 1935 mit seinem »Verbot des Niggerjazz im deutschen Rundfunk« (*Der Deutsche Rundfunk*, H. 45, 1935, S. 6; *Die Sendung*, H. 43, 18.10.1935, S. 863). Die versammelten Fachleute, darunter Richard Strauss, Paul Graener, Max Trapp, Joseph Haas, Emil Nikolaus von Reznizek, Hans Pfitzner, Richard Trunk und viele andere Größen der damaligen NS-Musikszene zeigten sich begeistert. »Damit hat sich Deutschland, unbestritten die führende Großmacht der Musik, endgültig von dem nach dem Weltkrieg eingebrochenen musikalischen Primitivitätenkult losgesagt«, stellt die Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* (H. 43, 1935) fest. Und Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, jubelt: »Ein häßliches und den Geschmack des Volkes verseuchendes Gift wird damit verschwinden!« (*Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft* [nachfolgend: *RRG*], Nr. 483, 31.10.1935).

Paul Graener, damals der Leiter der Fachschaft Komposition der Reichsmusikkammer, begründet Hadamowskys Verbots-Verfügung aus der Perspektive des musikalischen Fachmanns in der Zeitschrift *Funk und Bewegung* und schließt seinen Beitrag mit einer frohen Hoffnung:

»Es ist herrlich für uns Musiker, zu erleben, wie der Nationalsozialismus auch hier den Kampf gegen Schund und verlogene Unnatur aufnimmt. Möge aus diesem Kampf eine neue, fröhliche und gesunde Volksmusik entstehen, so echt und recht, wie wir sie von keinem anderen Volk erlernen können, sondern wie sie uns und unserem Wesen ziemt« (*Funk und Bewegung*, H. 11, 1935, zit. n. *RRG*, Nr. 483, 31.10.1935, Bl. 4).

In der gleichgeschalteten Presse findet sich ausschließlich Zustimmung zu den Plänen des Reichssendeleiters und die allenthalben zitierte Stimme des Volkes der Rundfunkhörer äußert scheinbar nur freudige Erleichterung über das Ende des »Niggerjazz«. *Sieben Tage* behauptet, dass Hadamowsky einen »ehrlichen Wunsch der Rundfunkhörerschaft erfüllt« habe (Nr. 43, 1935; zit. n.: *RRG*, Nr. 483, 31.10.1935, Bl. 5). Auch das Ausland scheint von der Maß-

3 In der Literatur gibt es dazu unterschiedlich Brauchbares: Nichts findet sich bei Meyer (1991), Koch (2003) bringt erstaunlich wenig dazu, Drechsler (1985) stellt für den Zweck eines Überblicks ausreichend Material zur Verfügung, ebenfalls Hoffmann (2003). Ausführlicher erörtert Kater (1995) den Vorgang, ähnlich auch Wicke (1998). Die umfangreichste und überzeugendste Darstellung bringt Jockwer (2005).

nahme des deutschen Rundfunks angetan. Ein gewisser S. Gezgin schreibt in der Zeitschrift *Kurum*, Stambul:

»Man könnte die Jazz-Musik, die sich auf die vom Orchester hochgezüchteten feinen Empfindungen mit ihren Paukenschlägen und ihrem Indianergeheul stürzt, als einen Barbaren-Überfall auf die Geschichte der Musik bezeichnen... Dadurch, daß sie aus der Heimat Richard Wagners dieses Lärmzeug beseitigt haben, beweisen die Deutschen, daß sie Menschen sind, die jenem genialen Menschen zur Ehre gereichen. Die Jazz-Musik war ein Geschwür, das sich an der seelischen Niederlage, die der Weltkrieg verursachte, nährte. Es mußte entfernt und weggeworfen werden, sobald der Körper stark war, diese Operation auszuhalten« (*Der Deutsche Rundfunk*, H. 53, 1935, S. 6).

Selbst aus dem anglo-amerikanischen Ausland werden in der deutschen Presse dieser Zeit ähnliche Anti-Jazz-Polemiken gemeldet (etwa über »Jazz-überdruß in Amerika« in *Die Unterhaltungsmusik*, Nr. 2678, 15.4.1937). Die Bedeutung dieser Propaganda-Mitteilungen ist allerdings nur als sehr gering einzuschätzen.

Was soll an die Stelle der bisher beliebten modischen Tanz- und Unterhaltungsmusik treten? Genauere Vorstellungen davon scheint es noch nicht zu geben. Spekulation bleibt auch, was denn im konkreten Fall der inkriminierte »Jazz« sein könnte. Da erhofft man einerseits überraschende Beiträge aus der Provinz (Tanzkapellenwettbewerb), andererseits appelliert man an die deutschen Tonsetzer, sich kreativ einer neuen Tanz- und Unterhaltungsmusik zu widmen. Paul Graener bescheidet mehr emotional als hilfreich, dass ein guter Walzer besser sei als eine schlechte Sinfonie (*Der Deutsche Rundfunk*, H. 43, 1935; *Die WERAG*, Nr. 43, 27.10.1935). Und er gibt auch zwischen den Zeilen zu erkennen, dass das Konzept eines Tanzkapellenwettbewerbs chancenreich sein könne, weil das »Volk« »fast stets« einen »guten« und »gesunden« Geschmack habe, die unbekannte Tanzkapelle aus der Provinz quasi als Sprachrohr dieser gesunden völkischen Unterhaltungsbasis töne (*RRG*, Nr. 483, 31.10.1935, Bl. 4).

Damit der »Jazzbazillus« sich nicht heimlich dabei einschleiche, richtet die Reichssendeleitung überdies einen »Prüfungsausschuß für deutsche Tanzmusik« ein, zur Absicherung jazzgereinigter Rundfunkprogramme. Er wird tätig, wenn Reichssender ihn in strittigen Fällen um Klärung ersuchen. Komponisten und Verleger können ihn erst dann als letzte Instanz anrufen, wenn Werke vom Rundfunk abgelehnt werden.⁴

4 *Die WERAG*, H. 46, 1935. Interessant die personelle Struktur des Prüfungsausschusses: jeweils ein Vertreter der Reichssendeleitung (Hans Naumann), der Reichsmusikkammer (Heinz Ihler), des Berufsstandes deutscher Komponisten

Dazu Hadamowsky in seiner »Jazzverbots«-Rede vor den Intendanten:

»Durch diese Maßnahmen wird nicht nur die deutsche Tanzmusik vom »Niggerjazz« befreit, sondern es werden darüber hinaus aufbauende Kräfte gefunden werden, die der deutschen Tanzmusik eine persönliche Note zu verleihen imstande sind« (*Die WERAG*, H. 46, 10.11.1936).

Im Radio stellt man sich auf die neue Problemlage ein. So macht der Deutschlandsender ab November 1935 Programme, die die neue deutsche Tanzmusik zu Gehör bringen sollen. Komponisten werden aufgefordert, Tänze zu schreiben, Kapellen animiert, die neuen Werke zu spielen. Die Kapelle von Adalbert Lutter präsentiert in einem Nachtprogramm *Wir bitten zum Tanz* am 2. November 1935 einschlägige Stücke von Theo Mackeben, Alois Melichar, Herbert Windt, Friedel Heinz Heddenhausen und Hansmaria Dombrowski. Am 7. Februar 1936 sendet der Reichssender Breslau »Neue deutsche Tanzmusik – Versuch einer Neugestaltung«, zusammengestellt aus Kompositionsaufträgen an Hans Sattler und Karl Szuka (= der spätere Hauskomponist des SWF und Namensgeber für den bedeutendsten heutigen deutschen Hörspielpreis). Allerdings überzeugen diese Versuche noch nicht, insbesondere ermangele es der »artgemäßen Klangfarbe« (*Die WERAG*, H. 5, 2.2.1936).

Der »deutsche Jazz« – so nennt Hans Rudolf Fritsche im Sender Breslau das Ziel der Bemühungen um eine neue Tanzmusik – solle vor allem eine neue Klangfarbe durchsetzen. Nicht mehr die Buntheit im Klang der »Negerkapellen«, sondern Feinheit in der Klangschattierung müsse deutsche Tanzmusik auszeichnen. Dies funktioniere schon tendenziell, wenn das amerikanische Banjo durch die Gitarre ersetzt, der Bläsersatz insgesamt deutlich zurückgenommen wird und die Violine wieder die Führungsfunktion übernimmt (wie einst in der älteren deutschen Tanzmusik). Auch die Übertreibungen in der Improvisation seien zu reduzieren, wenn nicht gar zu verbieten – eine »Rückkehr zu geordneten Verhältnissen« (*Der Artist*, Nr. 2621, 12.3.1936).

Zur Umsetzung der neuen Tanzmusikwünsche der Administration und als Konsequenz aus dem Verbot des »Niggerjazz« im Rundfunk schreibt die Reichssendeleitung gemeinsam mit dem »Reichsverband Deutscher Rundfunkhörer« im Oktober 1935, kurz nach der Intendantentagung, einen Rundfunkwettbewerb der Tanzkapellen aus. Als offizielles Ziel wird nicht so sehr

(Hermann Krome), der Reichsjugendführung (Wolfgang Stumme), des Reichsverbandes Deutscher Rundfunkhörer (Karl Dörfler), des *Völkischen Beobachters* (Albert Dreetz), der Zeitschrift *NS-Funk* (Heinz Beckers) und des Deutschlandsenders (Willi Stech). Unwahrscheinlich, dass dieser Ausschuss genügend Kompetenz versammelte, um die gewünschten Aufgaben zu bewältigen.

die eigentlich erwünschte und als vordringliches Ergebnis erhoffte neue jazzfreie Tanzmusik genannt, sondern die Entdeckung der besten noch überregional unbekannteren Tanzkapellen – wohl in der Hoffnung, dass diese Besten zugleich auch eine neuartige Tanzmusik präsentieren.

Zur Teilnahme werden Kapellen in einer Stärke von 6-12 Mann aufgefordert, die – obwohl Berufsmusiker – noch nicht sehr bekannt sind und noch wenig beim Funk gearbeitet haben. Alle Mitglieder müssen arischer Herkunft sein (auf Verlangen ist dies urkundlich nachzuweisen!) (*Der Artist*, Nr. 2604, 14.11.1935; *Die WERAG*, Nr. 45, 10.11.1935).

Der Zeitplan scheint recht eng, denn der Meldeschluss für die Teilnahme an der ersten Phase, den Kreisgruppenwettbewerben, ist der 15. November; die Wettbewerbe der ersten Phase verlaufen im Zeitraum zwischen dem 23. November 1935 und dem 31. Januar 1936. Die Bezirksausscheidungskämpfe finden ab dem 11. Februar 1936 bei den Reichssendern statt. Den Reichsausscheidungskampf in Berlin planen die Organisatoren für den 3. März 1936 (tatsächlich findet er dann erst am 13. März statt).

Trotz aller Schwierigkeiten: für eine weniger bekannte Tanzkapelle sind die zu erringenden Preise der Schlussrunde, dem Reichswettbewerb, durchaus attraktiv.

1. Preis: Drei Monate Rundfunkverpflichtung (im Wert von 18.000 RM),
2. Preis: Zwei Monate Rundfunkverpflichtung (im Wert von 12.000 RM),
3. Preis: Ein Monat Rundfunkverpflichtung (im Wert von 6.000 RM).

Die Preise sind als Höchstwerte relativ zur Ensemble-Größe zu verstehen. Die Sieger der Kreis- und Bezirksausscheidungen müssen sich mit Ehrenkränzen und Ehrendiplomen begnügen. Dazu gibt es einen Unkostenzuschuss. Nur die Teilnehmer am Schlusswettbewerb bekommen die Fahrtkosten erstattet. Die Entscheidungen fallen durch Voten des Preisgerichts, der anwesenden Zuhörer und der Radiohörer, sofern der betreffende Ausscheidungskampf übertragen wird (die Kapellen sind für die Radiohörer nicht namentlich bekannt, sondern lediglich über Nummern wählbar) (*Der Artist*, Nr. 2618, 20.2.1936). Dies bedeutet, dass die Ergebnisse erst einige Tage später verkündet werden – durchaus Zeit also für eventuelle Manipulationen am Ergebnis.

Die Prüfungsgerichte für die Kreis- und Bezirksausscheidungskämpfe werden in der Ausschreibung meist nicht namentlich, sondern mit ihrer jeweiligen Funktion benannt (Vertreter der regionalen Sender, der Reichsmusikerschaft, des Reichsverbands Deutscher Rundfunkteilnehmer etc.) – fünf Personen beim Kreisgruppenwettbewerb, sieben Personen beim Bezirksgruppenwettbewerb (Intendanten, HJ, Vertreter der Reichssende-

leitung etc.). Das Prüfungsgericht für den Reichsausscheidungskampf wird etwas umfangreicher und prominenter besetzt, von Anfang an (bei marginalen Änderungen in der Zusammensetzung bis zur Endausscheidung) auch namentlich bekannt, jedoch nicht eben von Musikfachleuten dominiert:

Eugen Hadamowsky (Reichssendeleiter), Prof. Dr. Paul Graener (Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten), Heinz Ihrlert (Geschäftsführer der Reichsmusikkammer), Intendant Goetz Otto Stoffregen (Deutschlandsender), Intendant Dr. Alfred Bofinger (RS Stuttgart), Intendant Hans Otto Fricke (RS Frankfurt), Alfred Kuhnert (Gaufunkstellenleiter Kurmark), Willi Fenzl (Gaufunkstellenleiter Würzburg), Dr. Willy Richartz (Leiter in der Reichssendeleitung), Werner Lange (Referent in der Reichssendeleitung), Rolf Cunz (Pressestelle der Reichssendeleitung), Hanns Naumann (Sonderbeauftragter des Reichssendeleiters), dazu zwei Juristen als Berater (vgl. *Der Artist*, Nr. 2604, 14.11.1935; *RRG*, Nr. 492, 13.3.1936).

Als Basis fungiert ein politisches Motiv, der »Kampf« gegen die so genannte Kultur der »Systemzeit«, der Zeit der Weimarer Republik. Und so wird auch der Tanzkapellen-Wettbewerb als »Kampf« proklamiert, als Kampf gegen den »Niggerjazz« (vgl. u.a. die Presseschau in *RRG*, Nr. 483, 31.10.1935, Bl. 3-8). Die Kampfmetapher wird ausgiebig gebraucht, die Kapellen sollen an die »Front«, ganz im Sinne der Pfitzner-Suada der 1920er Jahre mit ihrem Horrorszenerario der »amerikanischen Tanks der Geisterschlacht gegen europäische Kultur« (Pfitzner 1926: 116).

In dem Konzept stecken mehrere Denkfehler: Wieso sollte gerade die unbekannte Kapelle diesen Wunsch nach einer neuen deutschen Tanzmusik befriedigen können? Wieso schickte man nicht die führenden Kapellen in den Ring? Traute man den bekannten Stars der Szene nichts wesentlich Neues zu? Denn eigentlich ging es letztlich nicht um die unbekannte Kapelle, sondern vor allem um die noch unbekannte »Neue Deutsche Tanzmusik« als primäre politische Zielsetzung. Da unterscheiden sich die Stellungnahmen und Verlautbarungen einerseits der Rundfunkpropaganda bzw. der Reichskulturkammer – also der ideologischen Führung – und andererseits der führenden Tanzkapellenleiter zu dem Wettbewerb (Oskar Joost, Barnabas von Geczy, Bernard Etté). Die NS-Funktionäre suchen die neue volksdeutsche Tanzmusikultur. Die Kapellenleiter freuen sich auf neue, ihnen bislang noch nicht bekannte Musiker, auf interessante Kollegen (vgl. *RRG*, Nr. 491, 25.2.1936, Bl. 1). Von der erhofften neuen Musik reden letztere nicht. Die »Primadonnen-Orchester« könnten recht gut bei der vorherrschenden Überfülle exotischer Rhythmik und Instrumentation eine

aus Stammesstolz heraus naturbedingte Blutauffrischung vertragen« – eine sanfte Kritik der Redaktion der *Mitteilungen der Reichrundfunk-Gesellschaft* am Tanzmusikspiel der großen Tanzorchester (vgl. *RRG*, Nr. 490, 14.2.1936 und Nr. 491, 25.2.1936)? Obwohl das für die eben genannten etwas ungerecht wäre, denn diese »Primadonnen«-Chefs hatten ihre Kapellen bereits deutlich in der Klangtechnik zu deutsch-melodischem Softklang verändert. Aber offenbar zählten ihre Fans eher zur konservativen Nutzergruppe, die jugendlichen Tanzbegeisterten konnten sie nicht mitreißen und andere bekannte Tanzkapellen pflegten durchweg den internationalen Tanzmusikstil.

Und da wäre das zweite Problem: Sollen Tanzkapellen einen bei ihrem Publikum erfolgreichen Stil in eine Richtung ändern, die, nimmt man die Äußerungen der Musikideologen wörtlich, nur den Weg in eine verstaubte Vergangenheit weist? Soll sich der Erfolg beim begeisterten Publikum oder bei der begeisterten Administration einstellen? Und ein zentrales Problem des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts sollte gleich mit gelöst werden: die Trennung zwischen »ernster« oder »schwerer« und »leichter« Musik, die Entfremdung zwischen Komponisten zeitgenössischer Musik und Volk. Paul Graener hatte in seiner Jubelrede über das Rundfunk-Verbot des Jazz die deutschen Komponisten aufgefordert, mit ihrer Kompetenz an der Schaffung der Neuen Deutschen Tanz- und Unterhaltungsmusik mitzuwirken. Meinte er Tanzmusik von Werner Ekg oder Joseph Haas oder Gerhard Frommel?

Das dritte Problem lag im Abstimmungsmodus, der zwar einerseits ein wenig demokratisch anmutet – Hörer, Zuschauer und ein Preisgericht ermitteln gemeinsam das Ergebnis –, andererseits jedoch durch den Zeitverzug der Hörerzuschriften und die abschließende Urteilsfindung durch das Preisgericht zu Manipulationen Gelegenheit bietet. Damit aber korrumpiert das Verfahren seinen kreativen Ansatz. Dem »guten« und »gesunden« Geschmack des Volkes (Paul Graener in *RRG*, Nr. 483, 31.10.1935, Bl. 4) traut man letztlich doch nicht über den Weg.

Der neue Schriftleiter der Fachzeitschrift *Der Artist*, Artur von Gizycki-Arkadjew – ein Kapellmeister, in den 1920er Jahren Musikkritiker in Riga und Moskau –, meint am 22. November 1935:

»Endlich nun wird die gesunde Musikalität auf dem Gebiete des Gesellschaftstanzes nicht nur anerkannt, sondern von Reichs wegen gefordert ... Endlich fliegen alle Auswüchse tonlicher, rhythmischer, musikalisch anorganischer Art über Bord, das dudeljudelquäkbreak sinkt, wie der Hoppeditz am Aschermittwoch, in sich zusammen, es war Chimäre, Seifenblasen für musikalische Kinder ... manchmal schillerten sie, aufgeblasen, farbig, und wenn

sie zerplatzten, sah man sie hohl, wie wirklich sie aufgeblasen nur gewesen! [...] ...und nun an die Front, deutsche Kapellen, deutsche Musiker! Wir haben viele talentierte, viele könnende Kapellen, auch unter denen, die selbst noch heute so machen, als ob ... man hat mir von so manchem quasi ultramodernen Wüterich Hot-Schauermär erzählt ... und wenn der Kritikus hinkam, war es so schön lammfromm gradlinig, und gerade das verhaltene Temperament vibrierte so reizvoll, und die Technik war so blank und flüssig, und siehe da, sie konnten auch ohne eine tadellose Musik machen ... nachher soll ja wieder der Kalk von der Decke gefallen sein, und die Balken sich vom musikalischen Lügen gebogen habenund grade sie, die großen und kleinen Angeber, aber auch nur die, welche wirklich was können, sie sollen, müssen mitmachen ... grade sie haben nicht nur Wiedergutmachungs-, sondern noch viel mehr Aufbaupflichten an unserer neuen gesunden deutschen Tanzmusik! ... Reiht Euch Ihr alle, die Ihr ein echtes deutsches Musikantenherz im Leibe schlagen habt, ein in die Front der Garde, deren Kämpfer nun vor aller Welt bezeugen sollen, dass auch der deutsche Unterhaltungsmusiker seinen Mann in der großen Kulturschlacht des Dritten Reiches stellt!« (*Der Artist*, Nr. 2605, 22.11.1935).

Rein organisatorisch scheint dieser November-Appell durchaus sinnvoll, denn die Meldefrist für die Wettbewerbsteilnahme ist inzwischen auf den 30. November verschoben worden (wie es in der gleichen Ausgabe auf derselben Seite der Zeitschrift auch mitgeteilt wird) und noch nicht gemeldete Kapellen haben noch Gelegenheit, sich zu bewerben.

Es beteiligen sich immerhin ca. 500 Tanzkapellen. Vom Sender Köln kommen keine Meldungen zum Wettbewerb.⁵ Über den Ablauf der Vorentscheidungen hier nur soviel: Es werden Unregelmäßigkeiten bekannt, kritische Briefe erreichen den *Artist* (13.2.36, Kolumne »Kulturpolitische Wochenschau«) wie auch die Reichssendeleitung. Diese gelobt Besserung für die Zukunft. Einige Kapellen wählen Titel aus, deren Komponist (z.B. Willy Richartz) dem Preisgericht angehört. Unter den Titeln finden sich aber auch solche aus dem geschmähten Westen, aus den USA, etwa Nacio Herb Browns »You Are My Lucky Star« aus dem Film *Broadway Melody of 1936* (USA 1935).⁶

5 *Der Artist*, 20.2.1936, S.189; Kater (1995: 114) vermutet, dass der Sender Köln die dubiosen Machenschaften bei diesem Wettbewerb durchschaut und sich deshalb nicht beteiligt habe. Das erscheint nicht überzeugend. Vielleicht spielte es eine Rolle, dass die Tanzkapelle Fritz Weber eigentlich eine Kölner Kapelle war, jedoch den Hamburger Kreis- und Bezirkswettbewerb für sich entschieden hatte und man sie deshalb nicht gefährden wollte.

6 Der *Film-Kurier* bespricht die Berliner Erstaufführung am 26.2.1936, deutsche Kapellen nehmen das Stück schon vorher auf Schallplatten auf, so Erich Börschel im Januar 1936.

Die Publikumsbeteiligung bei den zahlreichen öffentlichen Veranstaltungen, die meist auch im Rundfunk übertragen werden, ist nach Pressemeldungen enorm. Die Übertragungen bringen vielen der beteiligten Kapellen oft sofort neue Engagements ein. Im Repertoire scheinen Walzer (sogar alte aus dem 19. Jahrhundert), Tango und Foxtrott zu dominieren – sowohl bei den Pflichtstücken wie auch beim Wahlprogramm.

Acht Kapellen schaffen es schließlich in die Endausscheidung, die der Deutschlandsender am 13. März 1936 in Berlin veranstaltet:

Fred Becher (Breslau), Willy Burkart (Frankfurt), Gustav Geul (Königsberg), Walter Raatzke (Berlin), Karl Schoedel (München), Erwin Steinbach (Leipzig), Fritz Weber (Hamburg), Heinz Will (Stuttgart).

Diese Großveranstaltung in den sieben Sälen des Berliner »Zoo« wird von über 7000 Besuchern umjubelt. Zahlreiche weitere Attraktionen stehen neben dem eigentlichen Wettbewerb im Programm. Auch ausländische Hörer und Auslandsdeutsche beteiligen sich an der Abstimmung (wirksam im Bereich des Reichssenders München und des Olympiasenders Garmisch-Partenkirchen) (vgl. *RRG*, Nr. 491, 1936).

Zu Beginn des Abends spielen alle beteiligten Kapellen gemeinsam Franz Grothes Walzerlied und Pasodoble »Musikanten sind da« (aus dem Film *Die blonde Carmen*, 1935) unter der Leitung von Otto Dobrindt. Im folgenden ersten Teil des Abends absolviert jede Kapelle ihre beiden Pflichtstücke, unterbrochen von Einlagen anderer Bühnenkünstler wie Erna Berger, Johannes Heesters, Peter Anders, Kurt Engel, Bruno Fritz, Udo Vietz u.v.a. (vgl. *Die WERAG*, H. 10, 8.3.1936). Ab 23 Uhr bis 0 Uhr 55 folgt der wahlfreie Teil, bei dem jede Kapelle drei Stücke eigener Wahl vorführen kann.

Die Sieger: 1. Kapelle Willy Burkart (Frankfurt)
 2. Kapelle Walter Raatzke (Berlin)
 3. Kapelle Fritz Weber (Hamburg).⁷

⁷ Eine Anmerkung zum Sieger: Ein Bericht in den *Mitteilungen der Reichrundfunk-Gesellschaft* (Nr. 491, 1936) über den Regionalwettbewerb in Frankfurt scheint die besondere Qualität der Kapelle Willy Burkart zu unterstreichen: »die wenigstens einigermaßen versuchte, der geforderten Tendenz gerecht zu werden«. Es darf also vermutet werden, dass sie in Berlin mit einer deutlichen deutsch-konservativen Präsentation aufwartete. Nach dem Wettbewerb verschwand diese Siegerkapelle aus der überregionalen Musiklandschaft (offenbar gibt es keine Schallplatten, ein Sammler soll laut Auskunft von Henner Pfau, 4.10.2004, Saarbrücken, eine Schallfolie besitzen). Von Raatzkes und Webers Kapellen existieren zahlreiche Schallplatten, die sie als moderne Tanzmusik-Ensembles ausweisen.

»Einstimmig vertraten die zuständigen Mitglieder des Preisgerichts die Überzeugung, daß keine der am Wettbewerb beteiligt gewesenen Kapellen den Forderungen des Rundfunks, die er an eine vorbildliche Kapelle zu stellen hat, vollauf gerecht wurde. [...] Gerade dieser überall eingerissenen Unarten wegen sollten sich jetzt die besten Tonsetzer der deutschen Gaue mit leidenschaftlichem Einsatz ihres ganzen Könnens dieser für unsere deutsche Volksgeselligkeit lebensnotwendigen Zukunftsaufgabe widmen. Sie müßten uns als die wirklich berufenen Retter, wenn sie erst mit der leichten Muse auf dem Duzfuß stehen, aus dem sicherlich bald überwundenen Chaos der allgemeinen Völkerverjazzung befreien« (RRG, Nr. 493, 25.3.1936).

Das Jurymitglied Rolf Cunz (Pressestelle der Reichssendeleitung) schreibt eine Veranstaltungskritik für den *Artist*. Er scheint ein heftiger Jazzgegner zu sein, allerdings auch zugleich recht ahnungslos hinsichtlich moderner Tanzmusik. »Fort mit dem kurzatmigen Gekeuche und Geschnatter im negerhaft synkopierten Chorus!«, so sein fachmännisches Urteil, das sich möglicherweise auf die Tanzkapelle von Fritz Weber bezieht. Und sicher nicht auf die KdF-Truppe des Kapellmeisters Geul, dessen neue Besetzungsversuche im *Artist* positiv vermerkt werden: eine neuartige Groß-Gitarre, zwei Kontrabässe, Streicherdominanz, weniger Bläser – insgesamt ein weicherer Klang (*Der Artist*, Nr. 2622, 19.3.1936).

Zu Weber schreibt die *Berliner Morgenpost*: »Den stärksten Beifall konnte der Hamburger Fritz Weber mit seiner ›Mannschaft‹ erringen. Minutenlang wurde er nach seiner ›Pflichtübung‹ von Beifallsstürmen umbraust«. Selbst *Der Angriff* bestätigt den Weber-Erfolg (vgl. RRG, Nr. 493, 25.3.1936). Andere Stimmen kritisieren dabei etwas das Publikum: »Es ist zum großen Teil – und soll das als Vorwurf auffassen – verjazzt« (*Der Deutsche Sender*, zit. n. RRG, Nr. 493, 25.3.1936).

Natürlich finden sich auch die üblichen NS-Stilblüten, wie etwa in *Sieben Tage*, wo zu lesen steht, dass sich der Berliner »Zoo« in die »Wartburg des Wettbewerbs um die deutsche Tanzmusik« verwandelt habe. Und weiter: »Der Niggerjazz hat ausgescherbelt, ausgekreischt.« Auch Auslandsstimmen werden zitiert: So ein Leserbrief an »*World Radio*«, in dem eine gewisser Farquharson aus St. Albans meint, »daß für viele englische Rundfunkhörer die von den deutschen Rundfunk-Tanzkapellen gebotene Tanzmusik nach dem von den englischen Tanzorchestern zu Gehör gebrachten ›Zeug‹ geradezu wie ein frischer Luftzug wirke« (RRG, Nr. 494, 1.4.1936; *Der Artist*, Nr. 2625, 9.4.1936).

Insgesamt müssen die Veranstalter also einen Misserfolg im Hinblick auf ihr Grundanliegen hinnehmen, nämlich eine »Neue Deutsche Tanzmusik« aus

der Taufe zu heben. Kritisiert wird dabei nicht nur die Leistung der Kapellen, sondern auch die Reaktion des Publikums.

In der Fachpresse, besonders in der Zeitschrift *Der Artist* (bzw. *Die Unterhaltungsmusik*, später *Podium der Unterhaltungsmusik*) wird in fast jeder Nummer räsoniert über »Jazz«, über »Swing«, über die mögliche Konzeption einer neuen deutschen Tanzmusik. Es wird gar vom »Deutschen Jazz« gesprochen, einem Begriff, der die deutsche Anverwandlung der modernen internationalen Tanzmusik meint. Nicht, dass die Beiträge ein klares Bild ergäben, sie strotzen vor Widersprüchen. Für die Klangtechnik der neuen Tanzmusik steht etwa die Konzeption von Barnabas von Géczy. Seine Besetzung: acht Streicher (3-1-2-2), ein Pianist, zwei Bläser (A- und B-Klarinette, alternativ Saxophon) sowie ein reduziertes Schlagzeug – also ein insgesamt recht weiches Klangspektrum. Géczy will nicht mit einer Kapelle arbeiten, »die lärmt«. Nur zwei Monate habe er mit einer modischen Besetzung gearbeitet und bezeichnet dies jetzt als einen Irrweg – laut Reinmar von Zweter alias Dr. Fritz Stege in *Der Artist*, der weiter schreibt:

»Der Hauptgrund aber, weshalb der Prüfungsausschuß seine Stimmen gegen den Publikumsentscheid geschlossen in die Waagschale warf, war gerade der Mangel an solchen Vorzügen, die etwa Barnabas von Géczy's Kapelle aufzuweisen hat, nämlich das Fehlen des Streichkörpers. [...] Man mag gegen die Entscheidung manches einzuwenden haben, so steht doch wenigstens fest, daß die diesmalige Auswahl unter höheren, erzieherischen Gesichtspunkten geschah und daß in der einstimmigen Verurteilung der ›alten‹ Jazzbesetzung und der Herausstellung der ›deutschen‹ Tanzkapelle mit der Vorherrschaft der weichen, klanggesättigten Streicher ein mutiges Bekenntnis zutage tritt« (*Der Artist*, Nr. 2627, 23.4.1936).

Auch andere Medien versuchen, die Diskrepanz zwischen dem offiziellen Endergebnis und der Publikumszustimmung vor Ort zu erläutern: »Da hat die Berliner Funkzeitschrift *Der deutsche Sender* den Mut gehabt, noch vor der Entscheidung des Prüfungsausschusses gegen die am meisten umjubelte Kapelle vorzugehen und ihr den ersten Preis abzusprechen, weil sie allzu auffällig dem Jazz huldigte«, stellt *Der Artist* (Nr. 2633, 4.6.1936) fest. Es werden auch einschlägige Leserbriefe an diese Zeitschrift veröffentlicht. Ein »Landbewohner« schreibt: »Unsere Jugend tanzt lieber nach unserer alten Dorfblasmusik als nach dem ulkigen Takt (!) eurer Orchester. Schickt schöne Walzer oder Polka durchs Radio, dann freuen wir uns!« Eine Hamburgerin äußert sich ablehnend: »Webers Tanzkapelle ist für meinen kultivierten Geschmack viel zu sehr amerikanisiert, effekthaschend, manchmal zu süßlich, manchmal zu grell...« (ebd.).

Sicherlich können einige Anschlusswettbewerbe als unmittelbare Folge der nicht zufriedenstellenden Ergebnisse gesehen werden, so der von der Kurverwaltung Bad Orb ausgeschriebene Wettbewerb für »Wertvolle Unterhaltungsmusik« unter der Schirmherrschaft von Paul Graener.⁸ Auch beim Reichssender Köln gibt es ein Preisausschreiben für Unterhaltungsmusik: 2000 Einsendungen konkurrieren um Geldpreise und vereinzelt Ankäufe. In verschiedenen Instrumental- und Vokalkategorien werden Stücke prämiert, deren Titel von dem neuen Unterhaltungsgeist zeugen: »Spielfolge B-dur für Bauernmusik«, »Deutsche Bauertänze«, »Wiegenlied im Industriegebiet« usw. Hier allerdings urteilt ein Preisrichterkollegium und nicht das Publikum (vgl. *Der Artist*, Nr. 2676, 1.4.1937). Von weiteren Wettbewerben ist in der Fachpresse zu lesen.

Eine andere Reaktion auf den Tanzkapellenwettbewerb findet sich in den Musikerzeitschriften, die deutlich Front machen gegen eine Ausbreitung der Je-Ka-Mi-Mode (= »Jeder kann mitmachen«), die in dieser Zeit wohl ihren Anfang genommen hat. Unterhaltungsbetriebe sehen darin eine neue Publikumsattraktion, vielleicht beeinflusst durch die großen Wettbewerbe und deren enormen Publikumszuspruch. Jeder Gast soll sich in Konkurrenz zu anderen Gästen als Dirigent oder Sänger durchsetzen. Den professionellen Begleitbands legen die Kommentatoren der Musikerzeitschriften jedenfalls nahe, sich diesem Klamauk zu verweigern und sich auf »künstlerisch ernsthafte Arbeit« zu konzentrieren (*Der Artist*, Nr. 2680, 28.4.1937).⁹

Insgesamt muss der Versuch der Schaffung einer »Neuen Deutschen Tanzmusik« als gescheitert betrachtet werden. Nach wie vor orientierten sich die führenden deutschen Tanzkapellen der NS-Zeit am internationalen Standard, nach wie vor beklagten die hartgesottenen Funktionäre die lockeren Synkopenklänge auf dem Tanzparkett. Die Fachzeitschriften rafften sich zu einer begrifflichen Trennung auf: Jazzmusik und moderne Tanzmusik seien nicht in einen Topf zu werfen. Vorwürfe an die Funkprogrammgestal-

8 143 Zusendungen traten in Konkurrenz (davon 90% mögliche Uraufführungen, 71 Werke passierten die Vorzensur). Der Wettbewerb in Bad Orb wird übrigens 1936 erneut unter den gleichen Bedingungen durchgeführt. In den Kategorien 1. Ernste Unterhaltungsmusik (entspr. dem Salontyp), 2. Leichte Unterhaltungsmusik (entspr. Tänzen des 19. Jhdts.) und 3. Marsch sollen neue und bislang nur wenig aufgeführte Kompositionen prämiert werden. Entschieden wird durch eine schriftliche Publikumsabstimmung. Kompositionsaufträge und Aufführungen in Bad Orb sowie Unkostenbeiträge gibt es zu gewinnen. Auffallend ist die vorgeschriebene Besetzung, die wohl dem sinfonischen Kurorchester entspricht, nicht aber der einer üblichen Tanzkapelle (vgl. *Der Artist*, Nr. 2676, 1.4.1937).

9 Eine anschauliche Schilderung eines Je-Ka-Mi-Abends ist in *Die Unterhaltungsmusik* (Nr. 2714/15, 23.12.1937) von Fritz Stege zu lesen.

ter, zu viel Jazzmusik in ihre Sendungen einzubetten, seien verfehlt. Mit »moderner Tanzmusik« wird dabei durchaus swingbasierte Tanzmusik verstanden, so wie sie der Tanzkapellenwettbewerb eigentlich mehrheitlich zu Gehör brachte. Sogar ein technisch-pragmatisches Kriterium zur Unterscheidung wurde diskutiert. So äußerte sich Franz Götzfried:

»denn Jazzmusik ist nicht Tanzmusik im zeitbedingten Sinne, das war sie einmal, als wildgewordene Neger- und Judenskapellen dem Gesicht der Inflation- und Systemzeitjahre den musikalischen Rahmen gaben. Beim Treffen in München anlässlich der Woche neuer Unterhaltungsmusik hat Reichsfachschaftsleiter Pg. Stietz im Kreise gleichgesinnter Berufskameraden und Musikfreunde vielleicht die beste Definition für diese Musik gegeben. Er sagte: »Jazzmusik ist wild improvisierte, d.h. undisziplinierte Musik.« Somit ist eigentlich – genau genommen – jede einwandfreie Wiedergabe notierter Tanzmusikstücke in diesem Sinne keine Jazzmusik mehr, möge sie auch rhythmisch noch so extravagant sein« (*Podium der Unterhaltungsmusik*, Nr. 2934, 30.12.1942).

Eine andere Lösung (von Dietrich Schulz, Erich Trapp, Alfred Baresel in diversen Artikeln nahe gelegt) sahen die Verfechter der modernen Tanzmusik darin, »Swing« von »Jazz« zu unterscheiden und jede gute moderne Tanzkapelle als Swingkapelle zu bezeichnen. Auch um dieses Problem wurde heftig und kontrovers gestritten (vgl. u.a. *Die Unterhaltungsmusik*, Nr. 2659, 3.12.1936, und Nr. 2661, 17.12.1936). Das Dilemma des Scheiterns der reinen neuen NS-Tanzmusik wurde so etwas entschärft. Gleichwohl gingen die Angriffe gegen »Jazzmusik« in den NS-Medien bis Kriegsende weiter. Und das heißt: Eine wirksame Unterdrückung dieser Musik gelang nicht, dies wollten weder das Publikum noch die Musiker.

Literatur

- Drechsler, Nanny (1985). *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Hoffmann, Bernd (2003). *Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900-1945* (= Jazzforschung/Jazz-research 35). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Jockwer, Axel (2005). *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. (= Diss. Konstanz 2005). Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS), <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2005/1474>.
- Kater, Michael (1995). *Gewagtes Spiel: Jazz im Nationalsozialismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch [orig. *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*. New York/Oxford: Oxford University Press 1992].
- Koch, Hans-Jörg (2003). *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*. Köln: Böhlau.
- Leonhard, Joachim-Felix (Hg.) (1997). *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. Bd. 2. München: DTV.
- Pfitzner, Hans (1926). *Gesammelte Schriften Bd. II*. Augsburg: Filser.
- Meyer, Michael (1991). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York u.a.: Peter Lang.
- Wicke, Peter (1998). *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer.

Abstract

This contribution describes a German dance band contest of 1936, which had a central political and cultural task at the time of the Nazi regime in Germany. Its political intentions were declared openly to the general public. Its aim was to create a new »German dance music for the German people«, a sort of »German jazz«, in clear demarcation to the otherwise preferred Anglo-American popular dance music of the time. The German answer to the international trends of modern dance music was supposed to arise out of this competition, organized as operational consequence of the ban of the so-called »Niggerjazz« in the German radio and carried out between November 1935 and March 1936. The procedures, the context and the results of this event are described and discussed in detail.

»MACHTS EIN EIGENES LAGERLIED...« — LIEDWETTBEWERBE IM KZ

Guido Fackler

»Sehnsucht nach der Heimat« – so lautet der Titel eines zu einem Liedwettbewerb eingereichten Textes, der nicht nur durch seine Anfangsworte »Wenn uns Alltagsorgen drücken noch so schwer«, sondern ebenso durch seine Melodie, die noch dazu dem populären Schlager »Erika« entlehnt ist, an eine schwermütige Schnulze im Stile volkstümlicher Musik erinnert (28)¹. Allerdings handelt es sich um keine Einsendung für einen der üblichen Musikwettbewerbe, wie wir sie heute durch die zahlreichen Song-Contests im Fernsehen oder ihre lokalen »Ableger« kennen (vgl. Zellner 2005; Ewert/Fackler 2005: 57). Es geht stattdessen um einen Liedtext, der anlässlich einer Konkurrenz um die beste Lagerhymne 1942 in einem KZ des NS-Regimes entstand. Diese Tatsache verleiht dem zunächst banal erscheinenden Text neue Bedeutungsdimensionen und rückt seinen Entstehungskontext in den Blickpunkt.

Musik im KZ

In diesem Zusammenhang ist vorauszuschicken, dass Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern einen festen Bestandteil des Lagerlebens bildete (allgemein hierzu Fackler 2000, 2001, 2003). Regelmäßig befahl das Wachpersonal den Häftlingen beim Marschieren, Exerzieren oder bei Straffaktionen Gesang, um sie zu verspotten, zu demütigen und zu disziplinieren. Als angeordnete Zwangs-Lieder dienten vor allem nationalsozialistische Massenlieder und die bei der SS beliebten deutschen »Volks-« und Marschlieder, ferner Gruppenlieder, die für einzelne Häftlingskategorien einen besonderen Symbolwert besaßen: So mussten Kommunisten und Sozialdemokraten zu ihrer eigenen Erniedrigung laut Lieder der Arbeiter-

1 Die Ziffern verweisen auf die laufenden Nummern der Lieder in der im Anhang abgedruckten Tabelle.

bewegung schmettern, während wegen ihrer Religionszugehörigkeit Verfolgte ihre jeweiligen religiösen Gesänge anzustimmen hatten.

Neben Musikübertragungen aus dem Rundfunk oder von Plattenspielern mit Hilfe fest installierter oder stationärer Lautsprecheranlagen bildeten Musikensembles, die auf Weisung der Lagerleitung aus Inhaftierten zusammengestellt worden waren, ein weitere Form *verordneter Musik*. Vor allem in den Anfangsjahren des KZ-Systems finden sich Gefangenenchöre, während Häftlingskapellen hauptsächlich nach Kriegsbeginn das musikalische Erscheinungsbild der meisten größeren Lager prägten. Solche offiziellen Lagerkapellen gaben nicht nur Sonntagskonzerte für kulturbeflissene SS-Führer oder spielten mit deren Erlaubnis für die Mitgefangenen. In erster Linie gehörte zu ihren alltäglichen Dienstpflichten die Untermalung ein- und ausmarschierender Arbeitskommandos am Lagertor mit Marschmusik, daneben die Begleitung von Exekutionen, die zur Abschreckung vor angetretenem Lager vollzogen wurden. Schließlich mussten Mitglieder der Lagerkapellen wie andere inhaftierte Laien- und Profimusiker zur privaten Unterhaltung des Wachpersonals aufspielen.

Im Gegensatz zu diesen Formen befohlener Musik musizierten die Gefangenen aber auch für sich selbst und ihre Kameraden. Dieses *selbstbestimmte Musizieren* fungierte als eine in seiner Wirkung nicht zu unterschätzende praktische Bewältigungsstrategie und kulturelle Überlebenstechnik; zugleich behaupteten die Gefangenen mit dem Musizieren ihre Identität und Musikkultur. Bereits in den ersten, noch 1933 errichteten Konzentrationslagern hatten die Gefangenen begonnen, aus eigener Initiative zu musizieren, wobei es nur wenige Instrumentalgruppen gab. Vorherrschend war das gruppenweise, einstimmige und unbegleitete Singen unterschiedlichster Lieder: Da es keine musikalische Vorbildung, kaum Vorbereitungen, Noten oder bestimmte Hilfsmittel erforderte, war es jederzeit möglich und vermittelte dennoch allen Beteiligten ein die Häftlingsgemeinschaft stärkendes Zusammengehörigkeitsgefühl. Stilistisch dominierte in der ersten Phase des KZ-Systems (1933-1936) das laienhafte Musizieren in der Tradition der Jugend- und Arbeiterbewegung, da in diesen Jahren vorwiegend politische Gegner der Nationalsozialisten inhaftiert waren und ausgebildete Berufsmusiker unter den Häftlingen die Ausnahme bildeten. Das Niveau und die stilistische Bandbreite des Musizierens erweiterte sich wesentlich erst ab 1939, nach Beginn des Zweiten Weltkriegs. Nun wurden immer mehr Gefangene unterschiedlichster Herkunftsländer und sozialer Schichten in die Lager deportiert, darunter ein prozentual höherer Anteil ausgebildeter Musiker, Künstler und Intellektueller als zuvor. Zugleich bereicherten die musikalischen

Traditionen der neu inhaftierten Gruppen und Nationen das lagerinterne Musikleben.

Durch die starke Zunahme der Gefangenenzahl seit Kriegsbeginn vergrößerte sich außerdem der Spielraum zur Durchführung eigener Musikveranstaltungen. Ihre stärkste Ausweitung fanden selbstbestimmte Musikdarbietungen ab 1942/43, als die SS im Zusammenhang mit dem Einsatz von Häftlingen in der Rüstungsindustrie und der Erweiterung des Lagersystems durch die Errichtung von Hunderten von Nebenlagern einige »Vergünstigungen« gewährte. Obschon diese Zugeständnisse vor allem die Arbeitsleistung steigern und Unruhen vorbeugen sollten und meist nur deutsche Häftlinge betrafen, war es für die Inhaftierten nun doch insgesamt einfacher geworden, sich von außerhalb Instrumente und Noten nachschicken zu lassen, einzelne Chöre und Instrumentalgruppen zu bilden, Konzerte zu geben und sonstige kulturelle Veranstaltungen wie Gesangsabende, Theater- oder Kabarettaufführungen abzuhalten.

Derartige Aktivitäten fanden freilich nur zum Teil illegal statt. Dies war der Fall, wenn die Musik direkt oder indirekt im Zusammenhang mit politischen Inhalten oder anderweitigen Verboten stand, etwa bei einer konspirativen Gedenkfeier zum 16. Jahrestag der Oktoberrevolution am 7. November 1933 im KZ Börgermoor (vgl. Anonym 1934). Größere Veranstaltungen mit Musik konnten die Häftlinge indessen nur mit Genehmigung bzw. Duldung der Lagerleitung und mit Unterstützung wohlwollender Funktionshäftlinge² organisieren. Eine der ersten Lagerveranstaltungen überhaupt führten Häftlinge am 27. August 1933 wiederum im emsländischen Börgermoor durch. Unter dem Titel »Zirkus Konzentraxani« hatte der Schauspieler Wolfgang Langhoff als Reaktion auf eine nächtliche Prügelaktion der SS ein spartenübergreifendes, artistisch-humoristisches Programm zur »allgemeinen Aufmunterung« der Mitgefangenen zusammengestellt, von dem sich das Wachpersonal ebenfalls gerne unterhalten ließ (Langhoff 1988: 165). In manchen Lagern wurden solche Lagerveranstaltungen gar regelmäßig abgehalten. So gab es zwischen dem 1. August 1943 und 31. Dezember 1944 in der Kinohalle des KZ Buchenwald beispielsweise 27 Bunte Abende mit musikalischen Darbietungen, Sketchen, sportlich-artistischen Vorführungen sowie Kabarett- und Theatereinlagen der einzelnen Häftlingsgruppen (vgl. Schneider 1973: 71-74). Andere musikalische Aktivitäten wurden von der SS stillschweigend toleriert oder spielten sich in einer halblegalen Grauzone

2 Von der SS für bestimmte Aufgaben der Organisation und Verwaltung des Lagerbetriebs ernannte Häftlinge, etwa Kapos, Lager-, Block- oder Stubenälteste. Nicht selten missbrauchten diese Häftlinge die ihnen übertragene Macht und misshandelten die ihnen unterstellten Häftlinge.

ab, für die sich das Wachpersonal nicht weiter interessierte, so lange der ›normale‹ Lagerbetrieb dadurch nicht beeinträchtigt wurde.

Im Rahmen der vom Wachpersonal und von Funktionshäftlingen vorgegebenen Handlungsspielräume realisierten die Inhaftierten also in weitgehender Eigenverantwortung die unterschiedlichsten Musikdarbietungen. Dies geschah in einer jeder künstlerischen Tätigkeit abträglichen Lageratmosphäre, die Hunger, psychische und physische Gewalt, Krankheiten, Seuchen, Terrorakte und Lebensgefahr prägten und war nur in der seltenen ›Freizeit‹ möglich, also nach dem Abendappell oder an den meist arbeitsfreien Sonntagen. Im Gegensatz zum verordneten Musizieren, mit dem die meisten Gefangenen fast täglich in irgendeiner Weise konfrontiert wurden, bildeten solche selbstbestimmten musikalischen Aktivitäten daher stets einen Höhepunkt im Lagergeschehen; sie blieben vorwiegend jenen Gefangenen vorbehalten, die zu einer privilegierten Häftlingsgruppe zählten oder deren Gefangenenkategorie nicht an unterster Stufe der Häftlingshierarchie stand, während das Gros der Inhaftierten um die bloße Existenz rang. Dabei wurde die Teilhabe an Musik desto stärker zu einem Privileg der aus Funktionshäftlingen und Prominenten bestehenden Lageraristokratie und ihrer näheren Umgebung, je größer die sozialen Unterschiede zwischen den einzelnen Häftlingsgruppen in einem Konzentrationslager waren.

Lagerhymnen auf Weisung der Kommandantur

Als Höhepunkt der erwähnten Aufführung des »Zirkus Konzentrazani« wurde das von Johann Esser, Wolfgang Langhoff und Rudi Goguel verfasste »Börgermoorlied« uraufgeführt (auch »Lagerlied von Börgermoor«; vgl. Ausländer/Brandt/Fackler 2002). Es ist nicht nur eines der ersten, vollständig in einem NS-Lager neu geschaffenen Lieder, sondern wurde zu einer Art Erkennungsmelodie des Lagers Börgermoor und als »Moorsoldatenlied« (»Lied der Moorsoldaten«, »Die Moorsoldaten«, »Moorlied« oder – nach Beginn des Refrains – »Wir sind die Moorsoldaten«) zu einem der berühmtesten KZ-Lieder überhaupt. Andere frühe Konzentrationslager verfügten gleichfalls über Lagerhymnen, die einen inhaltlichen Bezug zum jeweiligen Lagerstandort herstellen und im Allgemeinen dessen Namen im Titel nennen. Sie waren ›lagerweit‹, d.h. bei den meisten Häftlingen bekannt und trotz einiger Verbote duldeten sie das Lagerpersonal zumeist, obwohl sie von den Gefangenen selbst stammten. Erst als sich mit der Errichtung neuer Konzentrationslager ab 1936 ein grundsätzlicher Wandel des Lagersystems vollzog, ist ein gesteigertes Interesse der Kommandanturen an solchen Liedern feststellbar.

Bereits die Lagerhymne des 1936 erbauten KZ Sachsenhausen, das als Musterlager der neuen KZ-Generation fungierte, entstand nicht mehr aus Eigeninitiative der Inhaftierten. Vielmehr beauftragte der Kommandant damit ausdrücklich die Gefangenen: »Es war im Winter 1936/37. [SS-Lagerführer Jakob] Weißenborn hatte sich in den Kopf gesetzt, auch Sachsenhausen müsste ein eigenes Lagerlied haben, und so wurde eines abends kurz und bündig befohlen: ›In drei Tagen will ich das Sachsenhausen-Lied hören!« (*Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 53; vgl. Naujoks 1989: 51-52) Daraufhin schrieben Bernhard Bästlein, Karl Fischer und Karl Wloch zur Melodie des Lieds »Die Bauern wollten Freie sein« an einem einzigen Abend den Text des »Sachsenhausen-Lieds« (auch »Sachsenhausener Lagerlied«; vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 51f.; Ackermann/Szepansky o.J.: 4f.; *Das Lagerliederbuch* 1983: 4, 7; Morsch 1995: 4, Bl. 2v, Bl. 3r, Kommentare; Kunze 2001: 57-59). Es beschreibt die anstrengende Aufbauarbeit in Sachsenhausen ebenso wie die Härte und Eintönigkeit der Moorkultivierungsarbeiten in den Emslandlagern. Da viele Gefangene und Angehörige des Wachpersonals von dort nach Sachsenhausen verlegt worden waren, enthielt das Lied also für Opfer wie für Täter ein Identifikationsangebot. Und trotz seiner unmissverständlichen kämpferischen Botschaft befahl der Kommandant, das von ihm initiierte Lied über längere Zeit hinweg bei den Abendappellen zu singen. Erst als das »Sachsenhausen-Lied« nicht zuletzt durch heimliche Textabschriften weitere Verbreitung fand, wurde es verboten und erlangte nie den Status einer offiziellen Lagerhymne; trotzdem hielten die Inhaftierten daran fest.

In ähnlicher Weise erhielt das zweite Lager der neuen KZ-Generation – nach seinem Standort bei Weimar zunächst Ettersberg, dann Buchenwald genannt – schon bald nach seiner Eröffnung im Jahr 1937 eine eigene Hymne auf Anweisung der Lagerleitung (vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 74-78; Hackett 1996: 173-175; Kogon 1988: 106-108; Kuna 1993: 63-66; Mellacher 1986: 112-115; Schneider 1973: 103-107; Staar 1987: 14-18). »Machts ein eigenes Lagerlied! 10 Mark fürs beste – aber was ›zünftiges«, hatte der »meist alkoholisierte« »Schutzhaftlagerführer« Arthur Rödl die Inhaftierten über die lagerinterne Lautsprecheranlage im Dezember 1938 zu Vorschlägen aufgefordert (Staar 1987: 14; vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 77). Damit war Rödl einen Schritt weiter gegangen als sein Kollege in Sachsenhausen, hatte er doch gewissermaßen offiziell eine Art Wettbewerb um das Lagerlied auslobt. Unter mehreren Entwürfen wurde schließlich jener ausgewählt, dessen Melodie von dem Wiener Kabarettisten und Komponisten Hermann Leopoldi

stammte, während Fritz Löhner-Beda,³ der bekannte Schlagerdichter und Librettist (u.a. von Franz Lehár), den Text beisteuerte. Die einfach gehaltene, aber nicht triviale Weise thematisiert unmittelbarer als das »Sachsenhausen-Lied« das individuelle Häftlingsschicksal. Leider sind davon weder Urtext noch Originaltitel überliefert. Bekannt ist indessen, dass der Kommandant kaum jüdische Urheber ›seines‹ Lagerlieds akzeptiert hätte. Deswegen gab man den Kapo der Poststelle als Verfasser aus, doch auch er bekam nicht die als Anreiz in Aussicht gestellte Belohnung.

Der offizielle Charakter des ›siegreichen‹ »Buchenwaldlieds« kommt nicht nur in seinem Entstehungs-, sondern ebenso in seinem Gebrauchskontext zum Ausdruck. So wurde es den Gefangenen Ende Dezember 1938 regelrecht eingepaukt: »In vierundzwanzig Stunden müßt ihr's alle können! Morgen singt alles!«⁴, lautete Rödl's entsprechender Befehl, nachdem ein schwarzer Opersänger das Marschlied beim Morgenappell vorgesungen und die vollzählig angetretenen Gefangenen sich erstmals daran versucht hatten (Staar 1987: 15; vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 77). Es wurde »blockweise einstudiert« und erschallte fortan bei Appellen sowie Ein- und Ausmärschen, während es die Lagerkapelle bei Auspeitschungen intonierte (Staar 1987: 14). Als es vorübergehend nicht mehr erklingen durfte, weil es ein ausländischer Rundfunksender unter Nennung seiner jüdischen Verfasser gespielt haben soll, intervenierte Rödl anscheinend persönlich bei der Berliner Gestapo, bis ›sein‹ Lied wieder gesungen werden konnte (ebd.: 15-16). Und mit dem Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22. August 1939 legte Lagerführer Karl Koch sogar fest, dass »den Häftlingen nur folgende Lieder« erlaubt seien: »a.) Esterwegener Lagerlied / b.) Buchenwalder Lagerlied / c.) Das [antisemitische] Judenlied« (BwA: Kommandanturbefehle). Erst mit dem veränderten Kriegsverlauf nahm die Lagerführung Anstoß am »Buchenwaldlied« und verbot es ab Juni 1943 (ebd.: 18).

Bei den Häftlingen geriet es freilich nie in Vergessenheit und wurde von älteren Kameraden an ›Neuzugänge‹ weitergegeben.⁴ Selbst nach Kriegsende war die Geschichte des »Buchenwaldlieds« nicht zu Ende: Seine Aufführung bildet bis heute einen rituellen Bestandteil bei Treffen ehemaliger Buchenwald-Häftlinge. Darüber hinaus ergänzte es vermutlich Wilhelm

3 Fritz Löhner-Beda verfasste im Lager Buna (auch Monowitz oder Auschwitz III) 1942 außerdem das »Buna-Lied«. Dessen Noten und Text finden sich in der Dauerausstellung des Staatlichen Museums Auschwitz in Oświęcim (Polen) und im dortigen Archiv. Zum »Buchenwaldlied« vgl. Schwarberg 2000: 145-151, 162-172.

4 Zum Gebrauch im KZ Sachsenhausen siehe z.B. *Das Lagerliederbuch* 1983: 9; Morsch 1995: 21; Kunze 2001.

Tichauer für eine Vorstellung der aus ehemaligen Gefangenen gebildeten »Spieltruppe ›Zebra« kurz nach der Befreiung unter dem Titel »Buchenwaldlied Nummer zwei« (auch »Parodie zum Buchenwaldlied«; vgl. BwA 9-93-6; Schwarberg 2000: 149) um zwei ironische Strophen und um 1960 stand es im Mittelpunkt des dreiaktigen Theaterstücks »Das Buchenwaldlied« von Leopold Langhammer.

In der anhaltenden Rezeption und den verschiedenen Bearbeitungen klingt die große Popularität des »Buchenwaldlieds« nach, die es schon zu Lagerzeiten hatte und die darauf beruhte, dass es »die heikle Gratwanderung zwischen einem Abrutschen in den Bereich der SS-Interessen und der Aufrichtigkeit gegenüber den Mitgefangenen leisten konnte« (John 1991: 30). Während die SS-Männer stolz darauf waren, dass das von ihnen bewachte Lager eine eigene Hymne besaß, fassten die Häftlinge nach Leopoldis Einschätzung viele inhaltliche Anspielungen in dem aus ihren Reihen hervorgegangenen Lied als Akt der Widerständigkeit auf: »Der Marsch wurde zu unserer Hymne, die wir bei jeder Gelegenheit sangen, und vor allem der Refrain wurde zum Ausdruck unserer Hoffnungen« (Schwarberg 2000: 148). Nicht einmal die Schikanen der SS, die auf jene Gefangenen einschlugen, die das Lied nicht laut genug sangen, taten der Identifikation mit dem »Buchenwaldlied« einen Abbruch: »Wenn wir sangen: ›Und einmal kommt der Tag, da sind wir frei!‹, war das schon eine Demonstration, die manchmal sogar der SS auffiel und dann [zur Strafe] eine Mahlzeit kosten konnte« (Staar 1987: 18).

Diese Janusköpfigkeit charakterisiert die meisten Lagerhymnen. Weil sie im Allgemeinen von Mitgefangenen stammten und deren Hoffnungen und Empfindungen in kodierter, z.T. aber auch offener Sprache zum Ausdruck brachten, konnten sie von einem Auftragswerk der Lagerleitung zum Lied der Häftlinge werden. Gleichzeitig avancierten sie für das Wachpersonal zu offiziellen Erkennungsmelodien ›ihrer‹ Lager, und fungierten – vergleichbar den Lagerkapellen und durchaus im Sinne moderner Corporate Identity – als eine Art kulturelles Aushängeschild. Wie die Häftlingsorchester wurden sie von stolzen Kommandanten bei Besichtigungen als besondere ›Attraktion‹ und Beweis für die ›Leistungsfähigkeit‹ des von ihnen geführten Lagers präsentiert; im Rahmen des ›normalen‹ Lagerbetriebs bildete ihr Absingen einen integralen Bestandteil. Und weil die Lagerkommandanten durch Versetzungen, Lagerbesichtigungen und »Arbeitstreffen« untereinander in Kontakt standen, kam es in ›Mode‹, aus Profilierungsgründen eine ›eigene‹ KZ-Hymne zu besitzen.

Bei dieser Entwicklung spielte das »Buchenwaldlied« eine besondere Rolle, weil es gleichermaßen in anderen Lagern gesungen wurde. Außerdem

schrrieb ein früherer Buchenwald-Häftling im KZ Wewelsburg mit dem Lied »O Wewelsburg, ich kann dich nicht vergessen!« eine eng an das »Buchenwaldlied« angelehnte Variante, wofür ihn der dankbare Kommandant angeblich mit 20 Reichsmark entlohnte (KW: Buder 1976: 31f.; John 1996: 84f.). Zur selben Melodie erklang das »Treblinkalied« (auch »Lied von Treblinka«).⁵ Es fordert im Gegensatz zu anderen Lagerhymnen Unterwerfung, Gehorsam und Disziplin der Häftlinge (»Wir hören auf den Ton der Kommandanten / und folgen ihnen auf den Wink«), so dass es durchaus glaubhaft erscheint, dass der stellvertretende Lagerkommandant und zuvor im KZ Buchenwald tätige Kurt Hubert Franz den Text verfasst hat.

Der Lagerliedwettbewerb im KZ Neuengamme

Während nicht bekannt ist, ob es noch weitere Vorschläge für das »Sachsenhausen-Lied« gab, und die anderen Entwürfe des »Buchenwaldlieds« nicht erhalten sind, ist der Wettbewerb um das Lagerlied des KZ Neuengamme im Frühjahr 1942 genauer rekonstruierbar. Dieses Lager wurde im Dezember 1938 als Außenkommando des KZ Sachsenhausen errichtet und ab Juni 1940 zum eigenständigen Hauptlager ausgebaut. Überfüllung und desolate sanitäre Verhältnisse führten im Dezember 1941 zu einer Flecktyphus-Epidemie, der in den Wintermonaten täglich bis zu 120 Gefangene zum Opfer fielen. Das Häftlingslager wurde deshalb unter Quarantäne gestellt und kaum mehr von der SS betreten; erst Ende März 1942 konnte die Sperre aufgehoben werden.

In dieser außergewöhnlichen Situation suchte man ein neues Lagerlied, woran die Bemerkung »Zum Andenken an die Lager-Quarantäne 1942« auf einem Liedblatt erinnert (27). Bis dahin hatte es nur vereinzelt musikalische oder sonstige kulturelle Aktivitäten gegeben, etwa den Auftritt einer Kapelle im Krankenbau an Weihnachten 1941; »organisierte gemeinsame Kulturdarbietungen« fanden hingegen erst ab der Jahresmitte 1942 statt (FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2; Meier 1960: 2, auch 3-6). Bis 1944 bestanden dann zeitweilig zwei Lagerkapellen, außerdem wurde eine Bibliothek betrieben und man führte Rezitationsabende, Musikaufführungen, Auftritte eines Lagerkabarets, Blockveranstaltungen oder größere Feiern z.B. an Pfingsten durch. Einen gewichtigen Anteil an dieser Ausweitung des

5 Bis heute konnte nicht eindeutig geklärt werden, wer den Text des »Treblinkalieds« schrieb, weil in den zur Verfügung stehenden Quellen unterschiedliche Angaben gemacht werden. Vgl. Bewerunge 1964; Donat 1979: 306; Glazar 1992: 118-120; Willenberg 1984: 133.

Kulturlebens hatte die illegale Häftlingsleitung, die den erweiterten Handlungsspielraum nutzte, den die SS ab 1942 gewährte, indem sie vermehrt »kulturelle Vergünstigungen« zuließ bzw. ausdrücklich genehmigte (Orth 1999: 197). In dieser Phase nahm auch die Zahl »ausländischer Intellektueller« zu, die das »geistige Gesamtniveau« hoben (FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2: Meier 1960: 3). Außerdem erlangten die politischen Gefangenen gegenüber den bis dahin dominierenden »Grünen«, d.h. den »kriminellen« Vorbeugehäftlingen und Sicherheitsverwahrten, die Vorrang und besetzten wichtige Funktionen in der Lagerverwaltung. Auf diesen Posten versuchten die meisten von ihnen der Willkür und dem Terror der SS entgegenzuwirken. Hierbei kam dem ranghöchsten Funktionshäftling, dem Lagerältesten, eine Schlüsselposition zu.

Der Kölner Jakob Fetz (»Köbes«) scheint diese Stellung insgesamt in obiger Weise genutzt zu haben, obwohl er »mitunter [...] die Disziplin [...] mit brutalen Mitteln aufrechterhielt« (Ng 2.8: Transkription des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Miroslav Krčmař und Karl Kaempfert am 5.5.1985: 3). Er besaß jedoch das Vertrauen der Lagerführung und prägte als eine »Art oberster Zeremonienmeister mit mancherlei Einfällen« maßgeblich das kulturelle Geschehen (FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2: Meier 1960: 4). Und so setzte er sich – vermutlich mit seinen Vertrauten – ebenfalls für den Liedwettbewerb ein.⁶ Die Idee hierfür kam wohl unter den Häftlingen auf, als während der Quarantäne fast der gesamte Arbeitseinsatz ruhte, bedurfte aber der Zustimmung der Lagerleitung: »Und der SS-Lagerführer meinte, die sollen sich irgendwie beschäftigen und gab dann die Erlaubnis [...], weil in den letzten drei Monaten keine Arbeitszeit verloren ging [...] ist das ohne weiteres genehmigt worden« (PAK: Transkription des Interviews von Hans-Ludger Kreuzheck mit Herbert Schemmel am 21.8.1991: 6). Die Inhaftierten hatten bis Ende Januar 1942 »etwa drei bis vier Wochen Zeit«, ihre Vorschläge einzureichen, die dann zentral in der Schreibstube gesichtet wurden (ebd.: 7). Wenngleich unklar ist, ob sich die SS daran aktiv beteiligte, hat »Köbes« bei der Durchführung der Liedkonkurrenz sicherlich nicht ohne Rücksprache mit der Lagerleitung gehandelt. Auf jeden Fall mussten ihr die Liedvorschläge zur Kontrolle und Zensur vorgelegt werden (vgl. ebd.: 6). Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass die endgültige Auswahl des zukünftigen »Neuengamme-Lieds« nicht ohne ihr Wissen vor sich ging. Im Gegensatz zu Buchenwald handelte es sich in Neu-

6 Die Bezeichnung des Ordners mit den erhaltenen Liedblättern lässt dies vermuten. Vgl. FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2. Siehe auch PAK: Transkription des Interviews von Hans-Ludger Kreuzheck mit Herbert Schemmel am 21.8.1991: 6.

engamme also eher um einen halboffiziellen Lagerliedwettbewerb, auf den die SS lediglich mittelbar Einfluss nahm. Gleichzeitig scheint er eine Art Initialzündung für weitere gemeinschaftliche Kulturveranstaltungen gewesen zu sein.

Heute werden die eingereichten Liedvorschläge als Originale oder Kopien in den Archiven der KZ-Gedenkstätte Neuengamme bei Hamburg, der Forschungsstelle für die Geschichte des Nationalsozialismus in Hamburg und des Studienkreises Deutscher Widerstand in Frankfurt/M. verwahrt (vgl. Tabelle 1, S. 77-80). Verschiedentlich auf Briefpapier der Häftlingspost abgefasst, sind alle Entwürfe handgeschrieben. Außer dem Titel und dem Liedtext, der zwischen zwei und neun Strophen lang ist (24, 25, 30), enthalten sie im Allgemeinen Angaben zum Autor und zur Melodie, während Noten in der Regel fehlen. Dass die meisten Liedblätter mit fortlaufenden Ziffern in anderer Handschrift versehen sind und dass auf den ersten zusätzlich das Eingangsdatum mit einem Datumstempel oder handschriftlich vermerkt wurde, unterstreicht den ›amtlichen‹ Charakter dieses Liedwettbewerbs. Die erhaltenen Liedvorschläge sind bis 29 durchnummeriert, doch muss man aufgrund einiger fehlender Liedblätter (2, 3, 12, 15), einiger doppelt vergebener Nummern (8, 9, 20, 24, 26) sowie einem zweimal eingereichten Lied (14 bzw. 26) von insgesamt etwa 35 ›Einsendungen‹ ausgehen, von denen 32 vorliegen.

Diese Zahl erscheint angesichts einer Belegung des Lagers mit rund »3 x 1000« Inhaftierten,⁷ wie es im ausgewählten Lied »Konzentrationsäre« (6) heißt, relativ hoch. Sie ist jedoch auf die Lagerquarantäne, in der die Zwangsarbeit ruhte, zurückzuführen und relativiert sich insofern, als einige Beteiligte nachweislich mehrere Entwürfe abgegeben haben: Alf Dortmann und ein Gefangener mit der Häftlingsnummer 6.365 reichten zwei (6, 10 bzw. 24a, 25), Teddy Ahrens sogar sieben Vorschläge ein (7, 8a, 9b, 10, 17, 18, 26), davon einen gemeinsam mit Dortmann (10). Die weiteren Autorennamen lassen wie die vorhandenen Melodieangaben vermuten, dass vor allem deutsche Gefangene Lieder vorschlugen, so dass unser Konvolut wohl kaum das musikalische Spektrum der gesamten Häftlingsgesellschaft zum damaligen Zeitpunkt widerspiegelt, sondern eher deren obere Schicht repräsentiert. Dass der aus den Emslandlagern stammende Begriff »Moor-soldat« in einigen Liedern verwendet wird (8, 9, 20a, 21), kann als weiteres Indiz dafür angesehen werden, dass sich die Verfasser vor allem aus dem Kreis der ›alten‹ und im Vergleich zu anderen Gefangenenkategorien ›privilegierten‹ politischen und/oder deutschen KZ-Häftlinge rekrutierten.

7 Die offiziellen Gefangenenzahlen lagen Ende 1940 bei ca. 3.500 und im August 1943 bei ca. 5.000 Häftlingen. Vgl. Bauche/Brüdigam/Eiber/Wiedey 1991: 129.

Der Lagerliedwettbewerb selbst hat wohl manchen ungeübten Laiendichter zur Abgabe eines Entwurfs angeregt, denn die meisten Texte sind in einfachen Worten und bisweilen ungelungenen Reimen gehalten und wurden zu einer bereits bestehenden Melodie verfasst – dieses Parodie- bzw. Kontrafakturverfahren erlaubt die Schaffung eines Lieds ohne spezifische musikalische Kenntnisse und unterstreicht die Dominanz des Textes gegenüber der Melodie bei vielen Lagerliedern. Dabei griff man mehrheitlich auf populäre Lieder der Jugendbewegung und auf Soldatenlieder zurück, wie sie viele deutsche Inhaftierte in Jugendbünden, (Arbeiter-)Vereinen oder beim Militär kennen gelernt hatten. Seltener sind Heimat- (1), Turner- (4) oder andere Lagerlieder (8b, 9a, 10) vertreten; zudem wurde einige Neukompositionen angefertigt (vermutlich 13, 19, 22, 23, 25, 29), wobei zum »Neuen-gammelied« (16) trotz des Hinweises »Melodie kommt noch« keine Noten vorliegen.

Zu den routinierteren und flottes formulierenden Liedautoren zählte Teddy Ahrens. Der damals etwa 60jährige Berliner Rechtsanwalt, der in der Kartoffelschälküche beschäftigt war und kurz vor Kriegsende bei der »Schiffskatastrophe in der Lübecker Bucht« umkam, gehörte in Neuengamme zu den prägenden kulturellen Initiativpersönlichkeiten (Ng 2.8: Transkription des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Miroslav Krčmař und Karl Kaempfert am 5.5.1985: 1, auch 15). Dort wirkte er als Textdichter und Interpret bei mehreren an Travestie und Karikatur ausgerichteten Variété-Veranstaltungen mit und stand damit in Opposition zum antibürgerlichen »Neuengammer Stil« von Jakob Fetz,⁸ der überdies homosexuelle Gefangene »verfolgt« haben soll (ebd.: 2). (Hans-)Alf Dortmann zählte im Lager ebenfalls zu den kulturell aktiven Gefangenen: Er beteiligte sich an Theateraufführungen und verfasste neben einigen Liedern Gedichte für die wechselnden Geliebten des Schutzhaftlagerführers Albert Lütkemeyer. Wie Ahrens hatte er eine bessere Arbeitsstelle (im Baubüro) inne; im Unterschied zu diesem kam er durch die politischen Kontakte einer Journalistin jedoch am 15. Juni 1942 frei (Ng 2.8: Protokoll des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Hans-Alf Dortmann und František Šetina am 16.1.1987: 30, 1).

Inhaltlich thematisieren die in erzählender Strophenform und häufig mit Refrain gestalteten Lieder gewöhnlich den Lageralltag, die Zwangsarbeit, die Sehnsucht nach den Liebsten und der Heimat sowie die Hoffnung auf Entlassung und Freiheit. Dies kommt nicht nur in Liedtiteln wie »Des Morgens steh'n im Frührotschein« (17), »Marschierst der Neuengammer« (27),

8 FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2: Meier 1960: 4. Außerdem unterschied Meier hier noch einen an herkömmlichen Gepflogenheiten orientierten »bürgerlichen Stil«.

»Sehnsucht nach der Heimat« (28) oder »Der lange Weg« (31) zum Ausdruck, sondern ebenso in den häufig benutzten Schlüsselbegriffen »Draht«/»Posten«/»Tor«/»Marschtritt«/»Gleichschritt«, »Spaten« bzw. »Elbe«/»Klinker« (Arbeitskommandos), »Eltern, Weib und Kind«, »Heimat«/»Heimweh«, »Abschied«/»letzter Appell« oder »Freiheit«/»Hoffnung«. Beispielsweise wird im Lied »Der Lagerist« (4) beschrieben, wie ein Gefangener seine »Flamme« vermisst und auf die Rückkehr zu seiner »Schatzimaus« hofft, während in »Lager ist 'ne harte Schule« (8a) die unterschiedlichen Überlebenschancen einzelner Häftlingskategorien angedeutet werden. Mehrfach wird der Lagerbrauch des Singen-Müssens aufgegriffen (7, 9b, 11, 17, 18, 24a) und als Zeichen der Freiheit sollen »zum Abschied alte Lieder« (9b) bzw. »Abschiedslieder« (18) erklingen. Demgegenüber behandelt das Lied »Wenn das Schifferklavier« (30) die nachdenkliche und schwermütige Stimmung beim selbstbestimmten Musizieren in einer Häftlingsbaracke.

Auffallend ist, dass der von einfachen Handarbeiten dominierte und auf körperlichen Raubbau zielende Arbeitseinsatz mit stolzem Trotz geschildert wird: Dann ist etwa von »zähem Fleiß« (5), »wertvollem Einsatz« (29) und »starker Hand« (8b) die Rede, vom »Held im Dulden und Entsagen« (19), dass man »zur Arbeit bereit« sei (9a) oder dass »in kurzer Zeit so allerlei geschafft« wurde (5). Hier wird verbalisiert, dass man sich von den Haftbedingungen nicht zugrunde richten lassen will; man setzt sich zudem gegen den vom NS-Regime erhobenen Vorwurf zur Wehr, so genannte »Vaterlandsverräter« zu sein. Gleichzeitig erinnert dieser kämpferische Grundton an die Lieder der Arbeiterbewegung, wenn es etwa heißt »Alter Kumpel, halte aus!« (24b), »Bleibt im Kampfe stark vereint!« (24b) oder »geschlossen marschieren wir zum Tore« (11), während manche Wendung Arbeiterliedern entlehnt wurden, z.B. »Seit' an Seit'« (14) dem populären Arbeiterjugendlied »Wann wir schreiten Seit' an Seit'« (Text und Melodie: Hermann Claudius 1915; vgl. Dithmar 1993: 133, 249-250).

Da auf den Liedblättern keine Zensurmaßnahmen oder inhaltlichen Korrekturen feststellbar sind, scheint die SS nach Einschätzung der Liedautoren ein derartiges Vokabular geduldet zu haben oder störte sich nicht weiter daran, weil sie sich ihrer Stärke bewusst war: Deshalb ließ sie Inhaftierte hoffnungsfroh von der Rückkehr nach Hause singen, obwohl Entlassungen in dieser Phase des KZ-Systems längst die Ausnahme bildeten. Dies erklärt außerdem, warum in mehreren Liedern an die Opfer der Lager erinnert werden konnte (7, 8, 16, 17, 20a, 26a) oder es freimütig hieß: »Vor der Freiheit steht das Krematorium« (30). Andererseits wurden derartige Anspielungen eher verhalten formuliert, um die SS nicht zu provozieren. In anderen Fällen wird das Wachpersonal die Mehrdeutigkeit mancher Ausdrücke aber auch

nicht richtig verstanden haben. So verweist der Begriff »Morgenrot« (24a) eben nicht nur auf die Tageszeit, sondern knüpft zugleich an das Morgenrot als Hoffnungssymbol zahlreicher Arbeiterlieder an (Fackler 2000: 267). Gerade die hinter solchen, mehr oder weniger versteckten Anspielungen sichtbaren Widerständigkeiten waren für den besonderen Erfolg vieler Lagerhymnen verantwortlich. Hinzu kam, dass der Rückgriff auf lagerspezifische Ausdrücke (»Posten«, »Kapo«, »Muselmann«, »Konzentrationsläger«) und der Verweis auf den geographischen Standort des Lagers (»Neuengamme«, »Elbestrand«, »Elbesand«, »Dicht bei Hamburg«), insbesondere im Titel (5, 7, 9a, 13, 14, 16, 20b, 23, 24a, 25, 26, 27), eine Identifikation mit dem jeweiligen Lied verstärkten.

Als offizielles Lagerlied wurde schließlich das am 13. Januar 1942 von dem in Block 3 untergebrachten Alf Dortmann eingereichte, fünfstrophige Lied »Konzentrationsläger« (6) zur Melodie des Soldatenlieds »Fern bei Sedan« ausgewählt. Es ist auch als »Neuengammer Lagerlied« (auch »Hymne Neuengamme« oder »Neuengamme-Lied«) in einer Fassung von 1943/44 tradiert,⁹ in der mancher Vers keinen rechten Sinn ergibt. Vergleicht man diese Variante jedoch mit dem Urtext, so zeigt sich, dass dafür mehrere sinnentstellende Überlieferungsfehler bzw. -ungenauigkeiten verantwortlich sind: So muss es statt »Worte froh hat uns geschmiedet« »Harter Fron hat uns geschmiedet« heißen, statt »Dreimal tausend deutsche Männer« »3 x 1000 junge Männer« und statt »doch das Lied bleibt Tag für Tag dasselb'« »doch das Bild bleibt Tag für Tag dasselb'«, außerdem wurden die Strophen zwei und vier vertauscht. Zusammen mit weiteren kleinen Unterschieden verdeutlichen sie den aktiven Gebrauch, d.h. die »lebendige« Rezeptionsgeschichte dieser Lagerhymne, die auch von der Lagerkapelle gespielt wurde (FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2: Meier 1960: 2).

Sie beginnt mit den Worten »Dicht bei Hamburg liegt ein Lager, / hinter Stacheldraht verbannt« und endet mit dem hoffnungsvollen Vers »Leuchtend kommt dann Euch die Freiheit, / Mütter, eure Söhne kehren heim!« und umfasst damit die bereits angesprochenen Themenkreise. Dabei sangen die Gefangenen die Zeile »Schlamm und Dreck, Morast und Kohldampf« »zum

9 Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 112-113. Der ehemalige Neuengamme-Häftling Anton Papiernik erinnerte sich nur an drei Strophen, teilweise auch mit anderem Text. Vgl. Ng 2.8.: Transkription des Interviews von Ulrike Jureit mit Anton Papiernik am 8./9.9.1991: 19. Demgegenüber gibt Reinhard Dithmar fälschlicherweise den »Neuengammer Lager-Sang« (7) als »Neuengammer Lagerlied« an; außerdem druckt er neben dem Lied »Konzentrationsläger« (6) auch das Lied »Westen und Osten« (10) ab. Siehe Dithmar 1993: 205-207, 273.

Ärger der SS [...] besonders kräftig«. ¹⁰ Außerhalb des KZ Neuengamme erreichte diese KZ-Hymne freilich nie den Bekanntheitsgrad des »Buchenwaldlieds«. Dafür mag mitverantwortlich gewesen sein, dass sich die Gefangenen stärker mit einem Lagerlied identifizierten, dessen Melodie ebenfalls im Lager entstand. Ausschlaggebend war aber sicherlich die sprachliche Qualität des »Buchenwaldlieds«, das pointierter formuliert ist als das bisweilen hölzern wirkende und den einzelnen Häftling weniger direkt ansprechende »Neuengammer Lagerlied«.

Musikwettbewerbe hinter Stacheldraht

Obwohl noch einige andere Lagerhymnen existieren, ist bislang kein weiterer Lagerliedwettbewerb aus einem Konzentrationslager bekannt. Allerdings gab es in anderen Lagerkategorien weitere Musikkonkurrenzen. So veranstaltete im Ghetto-Lager Wilna eine Gruppe des so genannten Rats der Arbeitstruppen im Februar 1943 einen Kompositionswettbewerb, dessen ersten Preis eine »Elegie für großes Orchester« gewann (Beinfeld 1984). Wie bei den Liedausschreibungen fühlt man sich zunächst an einen Wettkampf um das »beste« Werk erinnert, wie wir sie aus dem Musikbetrieb ziviler Gesellschaften kennen. Derartige Parallelen betreffen indessen nur den Rückgriff auf ihre Form, Struktur und äußeren Ablauf. In der von Mangel, Enge, Hunger, Seuchen, Unfreiheit und Todesnähe geprägten Extremsituation der NS-Lager fungierten sie für die Inhaftierten jedoch nicht nur als eine Art kulturell-ästhetischer Wettstreit, sondern vielmehr als ein Akt psychischer und kultureller Selbstverteidigung.

Im Gegensatz zu den Konzentrationslagern waren die Wachtruppen jedoch nicht in die Wilnaer Konkurrenz involviert. Ihre direkte Beteiligung bzw. indirekte Einflussnahme verlieh den Lagerliedwettbewerben in Sachsenhausen, Buchenwald und Neuengamme zusätzliche Bedeutungsdimensionen. Einerseits spiegeln sie die kleinbürgerliche Sentimentalität, das Prestigedenken und den Zynismus der Täter wider, welche unter dem Deckmantel kultureller Großzügigkeit die Musik zu einer weiteren Demonstration ihrer »absoluten Macht« missbrauchten (Sofsky 1993: 27-40). Andererseits wussten die Liedautoren diese gezielte Erniedrigung mit mehr oder weniger offenen inhaltlichen Anspielungen für sich und ihre Mitgefangenen umzu-

10 Ng 2.8.: Protokoll des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Hans-Alf Dortmann und František Šetina am 16.1.1987: 30, auch 1. Dortmann selbst gibt diese Zeile hier mit »Dreck, Morast und Schlamm und Kohldampf« in der späteren Fassung wieder.

deuten. Damit grenzten sie sich von den Bewachern ab und trugen unter Lagerbedingungen zur Formierung einer übergreifenden kulturellen Identität als KZ-Häftling bei. Deshalb stand im Vergleich mit zivilen Musikwettbewerben weniger der künstlerische Wert der »siegreichen« KZ-Hymnen im Vordergrund, sondern ihr konkreter Gebrauchswert im Lageralltag: Hier avancierten die genannten Lagerhymnen für viele Gefangene als künstlerische »Ausdrücke des konzentrationären Lebens« (Pingel 1978: 38) zu einem Symbol für den Kampf gegen den Nationalsozialismus, das Hoffnung und Trost spendete, moralischen Halt gab, den Lebensmut und die Widerstandskraft festigte.

Archivalien

BwA (= KZ-Gedenkstätte Buchenwald, Weimar):

- Kommandanturbefehle: Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22.8.1939, S. 2.
- BwA 9-93-6: Buchenwaldlied Nummer zwei.

FGN (= Forschungsstelle für die Geschichte des Nationalsozialismus, Hamburg):

- Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2:
 - Lagerlieder entstanden KL Neuengamme/Wettbewerb im Januar 1942 (12 Blätter)/durch Lagerältesten Köw[b]es [enthält zusätzlich das auf den 25.5.1943 datierte Lied »Der Juxbaron« von Teddy Ahrens];
 - Meier, Heinrich Christian (15.11.1960): Kulturelles in Neuengamme.

KW (= Kreismuseum Wewelsburg):

- Buder, Paul (1976): »O Wewelsburg, ich kann Dich nicht vergessen!«

Ng (= KZ-Gedenkstätte Neuengamme):

- Ng 2.5.1 (Lagerliedwettbewerb).
- Ng 2.8 (Häftlingsberichte):
 - Kaempfert, Karl (o.J.): Der Widerstandskampf im Konzentrationslager Neuengamme;
 - Protokoll des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Hans-Alf Dortmann und František Šetina am 16.1.1987 in Köln;
 - Suchowiak, Bogdan (o.J.): Grundzüge des Referates »Der polnische Anteil an der Widerstandsbewegung in dem Konzentrationslager Neuengamme«;
 - Suchowiak, Bogdan (o.J.): Das Kulturleben im Konzentrationslager Neuengamme als Form der Selbstverteidigung der Häftlinge;
 - Transkription des Gesprächs von Hermann Kaienburg mit Miroslav Krčmař und Karl Kaempfert am 5.5.1985 in Hamburg;
 - Transkription des Interviews von Ulrike Jureit mit Anton Papiernik am 8./9.9.1991.

PAK (= Privatarchiv Hans-Ludger Kreuzheck, Hamburg):

- Transkription des Interviews von Hans-Ludger Kreuzheck mit Herbert Schemmel am 21.8.1991 [Hans-Ludger Kreuzheck sei für die Überlassung dieser Quelle recht herzlich gedankt].

SDW (= Studienkreis Deutscher Widerstand, Frankfurt/M.):

- AN 1007: 1933-1945. Lieder, verfasst von Häftlingen aus dem KZ Neuengamme.

Gedruckte Primärquellen

- Ackermann, Emil/Szepansky, Wolfgang (o.J.). *...denn in uns zieht die Hoffnung mit. Lieder, gesungen im Konzentrationslager Sachsenhausen*. Hg. vom Sachsenhausenkomitee Westberlin. Berlin: VVN Westberlin – Verband der Antifaschisten (mit gleichnamiger Begleit-MC).
- Anonym (1934). »Revolutionsfeier hinter Stacheldraht. Wie wir den 16. Jahrestag der Oktober-Revolution im Konzentrationslager Börgermoor feierten.« In: *Gegenangriff*, Nr. 45 vom 7. November, S. 5.
- Das Lagerliederbuch* (1983). Lieder, gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin 1942. Dortmund: Pläne (4. Aufl.).
- Donat, Alexander (Hg.) (1979). *The Death Camp Treblinka. A Documentary*. New York: Holocaust Library.
- Glazar, Richard (1992). *Die Falle mit dem grünen Zaun. Überleben in Treblinka*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz (= Lebensbilder. Jüdische Erinnerungen und Zeugnisse 4). Frankfurt/M.: Fischer.
- Hackett, David A. (Hg.) (1996). *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*. München: Beck.
- Langhammer, Leopold (um 1960): *Das Buchenwaldlied. Drei dramatische Szenen*. Hg. vom Bundesverband der Widerstandskämpfer und Opfer des Faschismus, Wien. Wien.
- Langhoff, Wolfgang (1988): *Die Moorsoldaten*. Mit einem Vorwort von Werner Heiduczek. Köln: Röderberg.
- Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* (1962). Zusammengestellt von Inge Lammel und Günter Hofmeyer. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied (= Das Lied – Im Kampf geboren 7). Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister; hier die Erinnerungsberichte von Karl Wloch (S. 53-54) und Stefan Heymann (S. 77).
- Morsch, Günter (Hg.) (1995). *Sachsenhausen-Liederbuch. Originalwiedergabe eines illegalen Häftlingsliederbuches aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen*. Erläuterungen zum Reprint 1995 von Inge Lammel. Berlin: Edition Hentrich.
- Naujoks, Harry (1989). *Mein Leben im KZ Sachsenhausen 1936-1942. Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten*. Bearbeitet von Ursel Hochmuth. Hg. von Martha Naujoks und dem Sachsenhausen-Komitee für die BRD. Berlin.
- Staar, Sonja (1987). *Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation* (= Buchenwaldheft 27). Weimar-Buchenwald: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald; hier die Erinnerungsberichte von Hermann Leopoldi (S. 14-15), Bruno Heilig (S. 15-16), Gustav Herzog (S. 16-17), Otto Halle (S. 18) und Ottomar Rothmann (S. 18).
- Willenberg, Samuel (1984). *Revolt in Treblinka*. Warschau.

Sekundärquellen

- Ausländer, Fietje/Brandt, Susanne/Fackler, Guido (2002). *Das Lied der Moorsoldaten 1933 bis 2000. Bearbeitungen – Nutzungen – Nachwirkungen*. Hg. v. Dokumentations- und Informationszentrum (DIZ) Emslandlager (Papenburg) in Kooperation mit der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (Frankfurt/M./Potsdam-Babelsberg). Papenburg: DIZ Emslandlager (Doppel-CD mit Aufnahmen von

- unterschiedlichen Interpretationen und weiteren Tondokumenten sowie 64seitigem Beiheft).
- Bauche, Ulrich/Brüdigam, Heinz/Eiber, Ludwig/Wiedey, Wolfgang (Hg.) (1991). *Arbeit und Vernichtung. Das Konzentrationslager Neuengamme 1938-1945*. Katalog zur Ausstellung im Dokumentenhaus der KZ-Gedenkstätte Neuengamme, Außenstelle des Museums für Hamburgische Geschichte. Hamburg: VSA (2., überarb. Aufl.).
- Beinfeld, Solon (1984). »The Cultural Life of the Vilna Ghetto.« In: *Simon Wiesenthal Center Annual 1*, S. 5-26.
- Bewerunge, Lothar (1964). »Lalka« als Komponist. Treblinka-Häftlinge mußten Lieder des stellvertretenden Lagerkommandanten singen.« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29. Dezember.
- Dithmar, Reinhard (1993). *Arbeiterlieder 1844 bis 1945*. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand.
- Ewert, Hansjörg/Fackler, Guido (2005). *Musik in Würzburg. Begleitband zur Ausstellung »Soundscapes – Würzburger Klangräume«*. Erarbeitet von einer studentischen Projektgruppe unter Leitung von Hansjörg Ewert und Guido Fackler. Würzburg: Selbstverlag; hier zu dem von der Main-Post-Online-Redaktion 2003 ausgelobten Würzburger Wettbewerb »Werde ein Star« (S. 57).
- Fackler, Guido (2000). »Des Lagers Stimme« – *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie* (= DIZ-Schriften 11). Bremen: Edition Temmen.
- Fackler, Guido (2001). »Lied und Gesang im KZ.« In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des deutschen Volksliedsarchivs 46*, S. 141-198.
- Fackler, Guido (2003). »Des Lagers Stimme« – *Musik im KZ*.« In: *Rieser Kulturtage. Eine Landschaft stellt sich vor. Dokumentation*. Bd. XIV/2002. Hg. vom Verein Rieser Kulturtage e.V. Erarbeitet von Wolf-Dieter Kavasch, Friedrich Keßler und Günter Lemke. Nördlingen: Rieser Kulturtage, S. 479-506.
- John, Eckhard (1991). »Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung.« In: *Archiv für Musikwissenschaft 48*, H. 1, S. 1-36.
- John, Kirsten (1996). »Mein Vater wird gesucht ...«. *Häftlinge des Konzentrationslagers in Wewelsburg* (= Historische Schriften des Kreismuseums Wewelsburg 2). Essen: Klartext.
- Kogon, Eugen (1988). *Der SS-Staat: Das System der deutschen Konzentrationslager*. München: Heyne (18. Aufl.).
- Kuna, Milan (1993). *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*. Übersetzt von Eliska Nováková. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Kunze, Juliane (2001). *Gesang als Überlebensstrategie im Konzentrationslager Sachsenhausen, 1936-1945*. Unveröffentlichte Magisterarbeit Univ. Berlin.
- Mellacher, Karl (1986). *Das Lied im österreichischen Widerstand. Funktionsanalyse eines nichtkommerziellen literarischen Systems* (= Materialien zur Arbeiterbewegung 44). Wien: Europaverlag.
- Orth, Karin (1999). *Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Pingel, Falk (1978). *Häftlinge unter SS-Herrschaft. Widerstand, Selbstbehauptung und Vernichtung in Konzentrationslagern* (= Historische Perspektiven 12). Hamburg: Hoffmann und Campe.

- Schneider, Wolfgang (1973). *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*. Hg. von der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald. Weimar.
- Schwarberg, Günter (2000). *Dein ist mein ganzes Herz. Die Geschichte von Fritz Löhner-Beda, der die schönsten Lieder der Welt schrieb, und warum Hitler ihn ermorden ließ*. Göttingen: Steidl.
- Sofsky, Wolfgang (1993). *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt/M.: S. Fischer.
- Zellner, Annette (2005). »Heißer Sand, kühler Beifall. Auch die Provinz sucht Superstars. Die ›Linus-Talentprobe‹ in Köln ist wegen ihres Publikums gefürchtet.« In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 18 vom 8. Mai, S. 60.

Anhang

Sachsenhausen-Lied

1. Wir schreiten fest im gleichen Schritt,
wir trotzen Not und Sorgen,
||: denn in uns zieht die Hoffnung mit
auf Freiheit und das Morgen. :||
2. Was hinter uns, ist abgetan,
gewesen und verklungen.
||: Die Zukunft will den ganzen Mann,
ihr sei unser Lied gesungen. :||
3. Aus Esterwegen zogen wir leicht,
es liegt verlassen im Moore,
||: doch bald war Sachsenhausen erreicht –
es schlossen sich wieder die Tore. :||
4. Wir schaffen hinter Stacheldraht
mit Schwielen in den Händen
||: und packen zu und werden hart,
die Arbeit will nicht enden. :||
5. So mancher kommt, kaum einer geht,
es gehen Mond' und Jahre,
||: und bis das ganze Lager steht,
hat mancher graue Haare. :||
6. Das Leben lockt hinter Drahtverhau,
wir möchten's mit Händen greifen,
||: dann werden unsre Kehlen rau
und die Gedanken schweifen. :||
7. Wir schreiten fest im gleichen Schritt,
wir trotzen Not und Sorgen,
||: denn in uns zieht die Hoffnung mit
auf Freiheit und das Morgen. :||

KZ Sachsenhausen Winter 1936/37, Text: Bernhard Bästlein, Karl Fischer, Karl Wloch, Melodie: »Die Bauern wollten Freie sein«. Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 51-52.

Buchenwald-Lied

1. Wenn der Tag erwacht, eh' die Sonne lacht,
die Kolonnen ziehn zu des Tages Mühn
hinein in den grauenden Morgen.
Und der Wald ist schwarz und der Himmel rot,
und wir tragen im Brotsack ein Stückchen Brot
und im Herzen, im Herzen die Sorgen.
 O Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen,
 weil du mein Schicksal bist.
 Wer dich verließ, der kann es erst ermessen,
 wie wundervoll die Freiheit ist!
 O Buchenwald, wir jammern nicht und klagen,
 und was auch unsre Zukunft sei –
 ||: wir wollen trotzdem »ja« zum Leben sagen,
 denn einmal kommt der Tag –
 dann sind wir frei! :||
2. Unser Blut ist heiß und das Mädels fern,
und der Wind singt leis, und ich hab sie so gern,
wenn treu, wenn treu sie mir bliebe!
Die Steine sind hart, aber fest unser Schritt,
und wir tragen die Picken und Spaten mit
und im Herzen, im Herzen die Liebe!
 O Buchenwald...
3. Die Nacht ist so kurz und der Tag so lang,
doch ein Lied erklingt, das die Heimat sang,
wir lassen den Mut uns nicht rauben!
Halte Schritt, Kamerad, und verlier nicht den Mut,
denn wir tragen den Willen zum Leben im Blut
und im Herzen, im Herzen den Glauben!
 O Buchenwald...

KZ Buchenwald Dezember 1938, Text: Fritz Löhner-Beda, Melodie: Hermann Leopoldi. Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern 1962: 74-76.*

Konzentrationsäre

1. Dicht bei Hamburg liegt ein Lager,
hinter Stacheldraht verbannt
||: 3 x 1000 junge Männer,
 Konzentrationsäre sie genannt. :||
2. Früh am Morgen geht's zur Arbeit,
ob nach Klinker, ob nach Elb.
||: Schlamm und Dreck, Morast und Kohldampf
 doch das Bild bleibt Tag für Tag dasselb. :||
3. Harter Fron hat uns geschmiedet
zäher Wille ist erwacht
||: Denn die Jahre, die verflossen,
 Haben hart und eisern uns gemacht. :||

4. Unser Banner ist der »Spaten«
»Teure Heimat« Feldgeschrei.
||: Keine Träne, stets den Kopf hoch,
Konzentrationsär auch du wirst frei! :||

5. Hört ihr nicht den Ruf der Heimat
beim Appell die Namen schreien?
||: Leuchtend kommt dann Euch die Freiheit,
Mütter, Eure Söhne kehren heim! :||

KZ Neuengamme 1942, Text: Alf Dortmann, Melodie: nach dem Soldatenlied »Fern bei Sedan«. Vgl. Liedvorschlag Nr. 6 in der Tabelle.

Neuengammer Lagerlied

1. Dicht bei Hamburg liegt ein Lager,
hinter Stacheldraht verbannt.
||: Dreimal tausend deutsche Männer,
Konzentrationsäre sie genannt. :||
2. Unser Banner ist der Spaten,
»Teure Heimat« Feldgeschrei.
||: Keine Träne, stets den Kopf hoch,
Konzentrationsär, auch du wirst frei! :||
3. Worte froh hat uns geschmiedet,
zäher Wille ist erwacht,
||: denn die Jahre, die vergangen,
haben hart und eisern uns gemacht. :||
4. Früh am Morgen geht's zur Arbeit,
ob nach Klinker oder Elb'.
||: Dreck, Morast und Schlamm und Kohldampf –
doch das Lied bleibt Tag für Tag dasselb'. :||
5. Hört ihr nicht den Ruf der Heimat
beim Appell die Namen schreien?
||: Leuchtend kommt auch euch die Freiheit,
Mütter, eure Söhne kehren heim! :||

KZ Neuengamme 1942, Text: Alf Dortmann, Melodie: nach dem Soldatenlied »Fern bei Sedan«. Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 112-113.

Tabelle 1: Vorschläge für den Lagerliedwettbewerb 1942 im KZ Neuengamme

Lfd. Nr.	Titel	Melodie	Autor, Haftlings- und Baracken-Nr.	Liedeingang	Strophen	Eingangsdatum	Quelle
1	In Schutzhaft, da sind wir genommen	In Hamburg bin ich gewesen	K... [Köbes?]	In Schutzhaft, da sind wir genommen, / fern Eltern, Weib und Kind	5	12.1.42	a
4	Der Lagerist	Turner auf zum Streite	[Robert] Bruck Bl. 12	Hier in Neuengamme / sitz ich hinter Draht	4	13.1.42	a, c
5	In Neuengamme, dicht vor Hamburgs Toren	k.A.	[Name unleserlich] Block 12	In Neuengamme, dicht vor Hamburgs Toren, / liegt unser Lager hart am Elbestrand	5	13.1.42	a, c
6	Konzentrationsäre [später: »Neuengammer Lagerlied«]	Fern bei Sedan	Alf Dortmann Block 3	Dicht bei Hamburg liegt ein Lager, / hinter Stacheldraht verbannt	5	13. Jan. 1942 [Stempel]	a, b, c
7	Der Neuengammer Lager-Sang	Stimmt an mit hellem [Klang]	Teddi Ahrens Block 3	Der Neuengammer Lager-Sang / erschallt bis zu den Sternen	6 (1=6)	13. Jan. 1942 [Stempel]	a, b, c
8[a]	Lager ist 'ne harte Schule	Fern bei Sedan	Teddi Ahrens Block 3	Lager ist 'ne harte Schule / und Du sehnst Dich schwer nach Haus	4	13. Jan. 1942 [Stempel]	a, b, c
8[b]	Moorsoldaten vom Emserland*	k.A.	k.A.	Wir sind Moorsoldaten, wir tragen buntes Kleid, / wir sind Kameraden, allzeit in Ewigkeit	3	k.A.	a, c

9[a]	Neuengamme**	Wir sind Moorsoldaten vom Emserland	k.A.	Zeigt dämmernd der Morgen am Himmel sich an, / dann ruft uns die Glocke, dann treten wir an	4	k.A.	a, c
9[b]	Es stampft der Konzentrationär	Wohlan die Luft geht frisch und rein	Teddi Ahrens Block 3	Es stampft der Konzentrationär / im Marschtritt der Kolonne	3	13. Jan. 1942 [Stempel]	a, b, c
10	Westen und Osten	Graue Kolonnen ziehn in der Sonne***	T. Ahrens / A. Dortmann Block 3	Westen und Osten – überall Posten, / sperren die Freiheit, das Licht	3	13. Jan. 1942 [Stempel]	a, c
11	Wach auf!	Was ... dort unten im Tale entlang	6804/2 [= Häftlings-Nr. 6804, Block 2]	Wacht auf Kameraden, die Nacht ist vorbei, / grüßt fröhlich und lachend Ahoi	4	k.A.	a
13	Das Lied von Neuengamme	eigene Komposition	Schutzhäftling A. Lorenz 6422 Block 4	[unleserlich]	4	k.A.	a, c
14 [s. 26]	Vor Hamburgs Toren	k.A.	Wilhelm Lang Polit. [= politischer Häftling] 2180, Block 9	In Vierlanden, dicht vor Hamburgs Toren, / wo wir fanden, dass wir unser Glück verloren	4	k.A.	a, c
16	Das Neuengammeliad	Melodie kommt noch	1028/2 W. [Willy] Pfeiffer	Gefangen, fern den Chancen, / die uns die Heimat gab	5	k.A.	a, c
17	Des Morgens steh'n im Frührotschein	Argonnerwald	Teddy Ahrens Block 3	Des Morgens steh'n im Frührotschein, / die Kumpels stramm in Fünfer-Reih'n	5	k.A.	a, b, c
18	Die alten Kumpels!	Die blauen Dragoner	Teddy Ahrens Block 3	Die alten Kumpels hadern / mit ihrem Schicksal nicht	5	k.A.	a, b, c

19	Lagerlied	[vermutlich Eigenkomposition, da mit Noten]	Schweser 2324/8	O Stadt der Elbe schicksalsschwer, / vom grünen Kranz umschlossen	4	k.A.	a, b
20[a]	Frühmorgens	Zwei Freunde zogen Hand in Hand	k.A.	Frühmorgens wenn die Glocke klingt, Glocke klingt, / beginnt des Tages Lauf	4	k.A.	a, c
20[b]	Lagerlied (Hamburg-Neuengamme)	Frisch auf Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd	Text von 6813 Block 8	Die Sonne fliehet, ein Lied erklingt, / schon dröhnt vom Marsch die Straße	5	k.A.	a, c
21	k.A.	... zusammen [Beginn unleserlich]	Block 10	Vor Jahren war's, da zogen wir in Neuengamme ein, / das sollte für den Moorsoldat, die zweite Heimat sein	6	k.A.	a, c
22	k.A.	[vermutlich Eigenkomposition, da mit Noten]	Arthur ... 1145 [?] Bl. 11 [?]	Wir stimmen an das Lied, in unser'm Bataillon, / so manchmal ziehen wir's singen[d?], so manchmal wird es klingen	3	k.A.	a, c
23	Neuengammer Lagerlied	[vermutlich Eigenkomposition, da mit Noten]	Jacob Schmitt 6089, Bl. XI	Grau ist der Himmel und traurig das Herz, / seitdem wir in Banden geschlagen	3	k.A.	a, c
24[a]	Froher Sang in Neuengamme	Hipp, hipp, hurra	6365	Laß' tönen laut, den frohen Sang, du Konzentrationär! / ... [unleserlich]	4	k.A.	a, c
24[b]	Im Glanz der Morgensonne	Es braust ein Ruf wie Donnerhall	k.A.	Im Glanz der Morgensonne / steh' wir in Reih' und Glied	2	k.A.	a, c
25	Lagerlied Neuengamme	[vermutlich Eigenkomposition]	6365	Es liegt in Hamburgs Fluren / noch ziemlich unbekannt	9	k.A.	a, c
26[a]	Alte Kumpels	Schwer mit den Schätzen des Orients beladen [mit Noten]	Teddi Ahrens Block 3	Silbern die Haare, das Antlitz voller Falten, / geht durch die Straßen der Großstadt ein Greis	3	k.A.	a, b, c
26[b] [s. 14]	Vor Hamburgs Toren	k.A.	k.A.	In Vierlanden, dicht vor Hamburgs Toren, / wo wir fanden, daß wir unser Glück verloren	4	k.A.	a, c

27	Marschiert der Neuengammer	Um... im ..bau sind durch den Marsch-Rhythmus bedingt [ohne Noten]	Text und Melodie von R.P. Schaefer	Er marschiert zum Kampf für uns, / den Spaten in der Hand	4	k.A.	a, c
28	Sehnsucht nach der Heimat	Erika	1942, Schnurpfeil + Jokiel, Block 5	Wenn uns Alltagsorgen drücken noch so schwer / und so manch' — Träne rann	3	k.A.	a, b, c
29	Gefang'ne in Schutzhaft	[vermutlich Eigenkomposition, da mit Noten]	Hans Reisser [?] 2257, Bl. 11	Zerrissene Seele, zerfetztes Gewand, / so trolten wir durch das Jahrhundert	4	k.A.	a, c
k.A. [30]	Wenn das Schifferklavier	k.A. [Refrain: Josef Biemüller****]	k.A.	Immer wieder stehen wir vorm Tore / und die Sehnsucht springt uns mächtig an	2	k.A.	a
k.A. [31]	Der lange Weg	k.A.	k.A.	Es ist ein langer, langer, langer Weg, / aus der Ferne in die schöne Heimat	4	k.A.	a

Zitate: Liedtitel, Eigennamen, Häftlings- und Barackennummern (Spalte 2, 3, 4), Liedzeilen (Spalte 5) oder weitere Angaben werden wie im Original zitiert (ohne Anführungszeichen), wobei offensichtliche Rechtschreibfehler verbessert wurden und unleserliche Buchstaben bzw. Worte durch »...« gekennzeichnet sind. Die Liedvorschläge Nr. 1, 6, 8 und »Wenn das Schifferklavier« sind zudem abgebildet in Bauche/Brüdigam/Eiber/Wiedey 1991: 188.

k.A. = keine Angabe

a = FGN: Nachlass Hans Schwarz, Ordner 13-7-3-2.

b = SDW: AN 1007.

c = Ng 2.5.1.

* = Variante des im Frühjahr 1938 im Lager Aschendorfer Moor auf eine »faschistische« Weise entstandenen Lieds »Wir sind Moorsoldaten«.
Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* 1962: 23-26.

** = Vermutlich Parodie bzw. Kontrafaktur des Lagerlieds »Wir sind Moorsoldaten«. Vgl. ebd.

*** = Eventuell gesungen zur Melodie des Lagerlieds »Graue Kolonnen«. Vgl. ebd.: 31-32.

**** = Ng 2.8: Kaempfert, Karl (o.J.): Der Widerstandskampf im Konzentrationslager Neuengamme, S. 2.

Abstract

Music has been an essential part of the routine in the concentrations camps of the Nazi-regime. The inmates did not only make music for themselves but were also ordered by the SS to play music. In the concentration camps Sachsenhausen, Buchenwald and Neuengamme special song contests took place in order to create concentration camp anthems (KZ-Hymnen). For the anthem of Sachsenhausen and Buchenwald we only know the circumstances of the making of these anthems whereas more than 30 drafts for the "Neuengammer Lagerlied" have survived: These drafts describe not only the concentration camp and the experience of daily life in it but also give expression to the hopes and anxieties of the inmates. In consequence one can say that concentration camp anthems functioned as means of identification for the SS and at the same time for the inmates the songs became symbols of their struggle and resistance against National Socialism. As such they served to create a cultural identity for the prisoner.

**DAS TV-FESTIVAL ALS BÜHNE DES PROTESTS
UND DER INNOVATION.
DIE BRASILIANISCHEN MUSIKFESTIVALS 1965-1972**

Carsten Heinke

Brasilianische populäre Musik und Wettbewerb

Die Idee des musikalischen Wettstreits ist in der Kultur Brasiliens erstaunlich präsent. Beispielsweise versuchen beim im Nordosten Brasiliens beheimateten *cantoria* zwei Sänger sich in ihrem Gitarrenspiel und vor allem in der Kunst ihrer improvisierten Verse gegenseitig zu übertrumpfen (Travassos 2000). Noch klarer sticht der Wettbewerbsgedanke beim Karneval in Rio hervor und dies gleich in mehrfacher Hinsicht. Die Sambaschulen wählen jedes Jahr in einem langen Prozedere aus einer großen Anzahl eingereichter Beiträge ihr Titelstück aus, das sie dann an den Karnevalstagen öffentlich präsentieren. Auch die beteiligten Instrumentalisten stehen in Konkurrenz zueinander, denn für die große Parade werden allein die ausgewählt, die rhythmisch sicher sind und weniger stark alkoholisiert scheinen.¹ Vor allem aber ist der Karneval selbst ein Wettkampf, der zwischen den Sambaschulen ausgetragen wird. Hier gilt wie beim brasilianischen Fußball, dass schönes Spielen nicht unbedingt Nebensache ist. Was jedoch zählt, ist in erster Linie der Sieg.

Wettbewerbe innerhalb der brasilianischen Musik nutzten schon früh die Möglichkeiten der medialen Verbreitung, zunächst des aufkommenden Massenmediums Radio. Die Wahl einer Radiokönigin (*Rainha do Rádio*) unter jungen Sängerinnen, die 1948 das erste Mal stattfand, führte 1949 zu ausschreitungsartigen Zuständen zwischen den Fanclubs der beteiligten Interpretinnen, nachdem ein Getränkehersteller in einer Werbekampagne eine der Kandidatinnen protegiert hatte und ihr so zum Sieg verhalf (McCann

1 Vgl. die Dokumentation *In The Heart Of Rio's Baterias* (DVD, Le salon de musique 2002) von Philippe Nasse u.a., die eben diesen Auswahlprozess zeigt.

2004: 203). Die Rolle der Radiowettbewerbe übernahmen ab den 1960er Jahren die TV-Festivals, sowohl hinsichtlich ihrer Funktion, d.h. der Auswahl des musikalischen Nachwuchses, als auch der durch sie hervorgerufenen Mobilisierung der Rezipienten. Insgesamt haben die TV-Festivals die Form von Wettbewerben in Brasilien neu definiert und geprägt.

Die Bezeichnung »Festival« lässt dabei zunächst nicht unbedingt auf einen Wettbewerb schließen, denn ebenso oft steht dieser Begriff auch für die bloße Präsentation künstlerischer Darbietungen, ohne Rivalität und anschließendes Kürten eines Siegers. Wenn heutzutage in Brasilien allerdings in bewundernder und manchmal verklärender Weise von den Jahren der großen Festivals als der *Era dos Festivais* gesprochen wird, bezieht sich dies ausschließlich auf die im Fernsehen ausgestrahlten musikalischen Wettbewerbe zwischen 1965 und 1972.² Aus heutiger Sicht stellen diese Festivals ein Phänomen dar, denn von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind seitdem nahezu alle bedeutenden Interpreten und Komponisten von brasilianischer populärer Musik, unter ihnen die »monstros sagrados« (heiligen Ungetüme, Napolitano 2002: 11) Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso und Milton Nascimento, durch ihre Teilnahme an einem Festival bekannt geworden.

Die Ansprüche, die an die brasilianischen Festivals zwischen 1965 und 1972 gestellt wurden, unterschieden sich deutlich von denen europäischer Wettbewerbe wie dem Grand Prix d'Eurovision. Ihre Relevanz lag einerseits in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung als Widerstand gegen die herrschende Militärregierung und andererseits in der Suche nach neuen ästhetischen Wegen jenseits des etablierten Stils Bossa Nova, dem gemeinschaftlichen Generieren der Musikgenres MPB (*Música Popular Brasileira*), *Canção de Protesto* und *Tropicalismo*.

Musikalische Entwicklung nach Bossa Nova und die Rolle des Fernsehens

Um die Bedeutung der Festivals im Kontext der populären Musik verstehen zu können, soll zunächst auf die musikalische Entwicklung zwischen der nachlassenden Dominanz der Bossa-Nova-Bewegung ab 1962 und dem 1. *Fes-*

2 Zuza Homem de Mello (2003) bezieht den Wettbewerb des Senders TV Record von 1960, im Gegensatz zu vielen anderen Autoren, in seine historische Darstellung explizit mit ein. Der Wettbewerb von 1960 trug allerdings die Bezeichnung *Festa* und nicht *Festival*. Zudem hatte er keine große musikalische, gesellschaftliche oder kommerzielle Bedeutung und fällt aus der Kontinuität der Festivals zwischen 1965 und 1972 heraus.

tival Nacional de Música Popular Brasileira 1965 eingegangen werden. Die chromatische Harmonik der Bossa Nova, die Nähe zum Jazz und die intime Vortragsweise ohne die Exaltiertheit der großen Samba-Sängerinnen und Sänger waren im Brasilien der späten 1950er Jahre eine musikalische Revolution, ihre Popularität im Ausland – und hier vor allem in den USA – ein kultureller Erfolg, der stark mit der Aufbruchsstimmung unter Präsident Juscelino Kubitschek und dem Bau der neuen Hauptstadt Brasília assoziiert wurde. Spätestens seit dem Militärputsch 1964 wurde die Ästhetik der Bossa Nova jedoch als nicht mehr zeitgemäß bzw. als falsche Antwort auf die schwierige politische Lage und somit von der Wirklichkeit »entfremdet« (alienado) angesehen. Dies betraf vor allem ihre Texte um Liebe und Glückseligkeit in der Zweierbeziehung, aber auch ihre musikalische Struktur und intime Vortragsweise (Naves 2001: 26).

Kritik an der Bossa-Nova-Bewegung kam bereits 1962 aus deren Mitte heraus von Carlos Lyra, der sowohl den musikalischen Einfluss des Jazz als auch ihre politische Unbekümmertheit ablehnte und zum Vorreiter einer »engagierten« (engajado) populären Musikbewegung in Brasilien wurde. Von da an richtete sich die Betonung von Authentizität und der Rückgriff auf traditionelle Formen einerseits bewusst gegen die Kultiviertheit der »amerikanisierten« Bossa-Nova-Bewegung und sollte andererseits eine Verbindung zum *povo*, d.h. zu den Fabrikarbeitern und Landbewohnern schaffen, was in der Charakterisierung der neuen Musik als »nacional-popular« zum Ausdruck kam und im Kontext der Festivals dann zum Genre *Canção de Protesto* (Protestlied) führte (Treece 1997: 4).

Eine Abkehr von der Bossa-Nova-Bewegung war die Musik der *Jovem Guarda*, die wegen ihrer vermeintlichen Nähe zu den Beatles auch *lê-iê-iê* genannt wurde und in Roberto Carlos und Erasmo Carlos ihre populärsten Vertreter hatte. Nicht zuletzt wegen des großen kommerziellen Erfolges wurde die Musik der *Jovem Guarda* von den Intellektuellen kritisch beäugt und als rein kommerzielles Phänomen abgetan.³ In ideologischer Hinsicht galt ihnen diese Musik als entfremdet und konnte ihrem Anspruch an Musik als Ausdruck von Authentizität nicht gerecht werden. Zeitgleich zu dieser Entwicklung blühte eine Variante der Bossa Nova in einigen Clubs der *Cobacabana* erneut auf. Der Name der kleinen Gasse *Beco das Garrafas*, wo Shows von Elis Regina, Wilson Simonal oder Lennie Dale stattfanden, wurde zum Synonym für eine Musik, die Elemente der Bossa Nova zwar noch in sich trägt, bisweilen jedoch stark nach einer brasilianischen Variante des Rat

3 Bei Claus Schreiner (1977: 187) heißt es: »Denen die Lieder der kritischen engagierten Musiker zu anspruchsvoll waren, bot die Platten-Industrie eine Alternative.«

Pack klingt. Zwar galt dieses Genre ebenso wie die Bossa-Bewegung und die Jovem Guarda zunächst als politisch entfremdet, gerade Elis Regina stellte aber bald als Interpretin kritischer Musiktitel einen wichtigen Teil der engagierten Bewegung dar.

Bei allen Differenzen hatten die konkurrierenden Musikstile Jovem Guarda und Beco das Garrafas die Gemeinsamkeit, über eigens für sie eingerichtete Fernsehsendungen verfügen zu können. Schon die Bossa Nova hatte ja zumindest im Ausland einen Großteil ihrer Popularität dem visuellen Medium Film zu verdanken. Marcel Camus' *Orfeu Negro* von 1959 fand in Brasilien selbst jedoch wenig Beachtung und spielte dort hinsichtlich der Rezeption des Genres keine Rolle (Perrone 2002). Erst in den Folgejahren, besonders zwischen 1965 und 1969, war die Verbreitung von populärer Musik an bewegte Bilder gekoppelt, nun aber im Medium Fernsehen.

Die höchsten Zuschauerzahlen hatte dabei das von Elis Regina präsentierte Programm *O Fino da Bossa* (ab Mai 1965 ausgestrahlt), das neben den Festivals zur Plattform für politisch kritische Musiker avancierte, und die Sendung *Jovem Guarda* (ab September 1965). Die beiden Formate unterschieden sich nicht bloß hinsichtlich der präsentierten Musik, vielmehr wurden zwei unterschiedliche ideologische Richtungen mit ihnen assoziiert, die TV Record geschickt zu vermarkten wusste: die engagierte, national-populäre von *O Fino da Bossa* im Gegensatz zu der (vermeintlich) kommerziellen und international ausgerichteten von *Jovem Guarda*. Dieser Konflikt blieb als Wesensmerkmal bei der Wahrnehmung von populärer Musik in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bestimmend und erreichte mit den Festivals seinen Höhepunkt.

Neben der großen Anzahl von Programmen fällt vor allem die Bündelung im Sender TV Record auf, der mit Ausnahme des Tropicalismo Sendungen aller Genres beheimatete (vgl. Tab. 1). Insofern muss Caetano Veloso zugestimmt werden: »TV Record specialized in music as did no other network in the world, as far as I know, before the advent of MTV« (Veloso 2002: 111). Auch als Organisator von Festivals zeichnete TV Record neben den Sendern TV Globo und TV Excelsior verantwortlich.

Bei aller Plausibilität der dargestellten musikalischen Entwicklungen bleiben zwei Dinge zu beachten: erstens bedeutete der Beginn der neuen Strömungen nicht zugleich das Ende der ursprünglichen Bossa Nova;⁴ zweitens betraf diese Entwicklung nur einen kleinen Ausschnitt der Bevölkerung, in der Hauptsache die weiße, universitär gebildete Mittelschicht. Für viele

4 Erst 1963 erscheint »Garota de Ipanema« von Tom Jobim und Vinicius de Moraes, später die ebenfalls von Jobim komponierten Stücke »Wave« (1967) und »Aguas de Março« (1972).

andere blieb der Samba der musikalische Bezugspunkt und die beschriebene Entwicklung somit weitgehend bedeutungslos. Wichtig für die nichtprivilegierte Gesellschaftsschicht wurde zudem die Verbreitung des Forró, mit der Einrichtung von Tanzhäusern (gafieiras) der Zuwanderer aus dem Nordosten in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in Rio und ab 1962 in São Paulo (Pinto 1995), sowie das schlagerähnliche Genre Brega (Araújo 2002).

Gesellschaftliche Position laut Bildungsschicht	Genre	Besetzung	Wichtige Vertreter	TV-Sendung
engajado	Samba	Kleines Ensemble oder große <i>escola de samba</i>	Paulinho da Viola, Clara Nunes, Elizeth Cardoso...	<i>Bossaudade</i> (TV Record)
	MPB (Música Popular Brasileira)	verschieden, ausladender Stil, keine E-Gitarren	Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão...	<i>Pra Ver a Banda passar</i> (TV Record)
	Canção de Protesto	verschieden, teilweise nur Sänger mit (akustischer) Gitarre	Geraldo Vandré, Sidney Miller, Sérgio Ricardo	<i>Disparada</i> (TV Record), <i>Caminhando</i> (TV Globo)
alienado/engajado	Beco das Garrafas	Tendenz zu größeren Besetzungen	Elis Regina, Wilson Simonal, Jorge Ben...	<i>O fino da Bossa</i> (TV Record) <i>Frente Única</i> (TV Record)
alienado	Jovem Guarda	Rockband	Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa...	<i>Jovem Guarda</i> (TV Record)
verhandelnd zwischen engajado und alienado	Tropicalismo (ab 1967)	Rockband, teilweise mit Orchester und traditionellen Instrumenten (plus Studioeffekten)	Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão...	<i>Divino, maravilhoso</i> (TV Tupi)

Tabelle 1: Musikgenres der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in Brasilien und ihre TV-Sendungen⁵

5 Die Tabelle dient einem Überblick. Sie deutet die vielfachen Querverbindungen zwischen den Musikarten an, deckt aber nicht alle Musikrichtungen der Zeit ab. Die Afro-Sambas von Baden Powell und Vinicius de Moraes, die hier wegen der Schwierigkeit einer exakten Zuordnung fehlen, greifen zum Beispiel ähnlich wie die Stücke von Edu Lobo auf regionale musikalische Traditionen zurück, ohne jedoch in ähnlicher Weise einen explizit ideologischen Hintergrund zu bemühen. Auch ihre Popularität basiert auf der Fernsehsendung *O fino da Bossa*. Zu den ab 1965 sich im Rahmen der Festivals konstituierenden Genres MPB, Canção de Protesto und Tropicalismo vgl. die Darstellung weiter unten.

Die Musikshow als kultureller Protest

Nach einer kurzen Phase der Hoffnung auf wirtschaftlichen Anschluss an die westlichen Industrienationen und einem dadurch erhöhten Lebensstandard kam es nach einer krisenhaften Wirtschaftsentwicklung und politischen Instabilität 1964 in Brasilien zum Putsch durch das Militär. Die Militärdiktatur, die bis 1985 andauerte, brachte zwar einen wirtschaftlichen Aufschwung, führte andererseits jedoch zum Verlust von Grundrechten wie dem der freien Meinungsäußerung und der politischen Wahlmöglichkeit.

Erstaunlicherweise betrafen die Einschränkungen in der Anfangszeit nach dem Putsch kaum die populäre Musik, da ihr vom Staat wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Zan 2003: 213). Ohnehin pflegte die Militärregierung nach außen eine demokratische Fassade und hatte auch kein Interesse daran, die Entwicklung des lukrativen Schallplattenmarktes zu bremsen. Ihre Aktionen konzentrierten sich zunächst auf die oppositionellen politischen Parteien. Nachdem diese aufgelöst worden waren, folgte die Neugründung der alleinigen Oppositionspartei MDB (Movimento Democrático Brasileiro), die in ihrem Handlungsspielraum vom Gutdünken der Militärs abhängig blieb (vgl. Zoller 2000). Da das Parlament damit zur Bedeutungslosigkeit degradiert wurde und auch die studentischen Organisationen nicht mehr operieren durften, blieb als wahrnehmbare Form von Widerstand nur der kulturelle Protest.

Die politische Revue *Opinão*, die im Dezember 1964 in Rio de Janeiro uraufgeführt wurde, gilt heute als erste wichtige Reaktion auf die Militärregierung aus dem Bereich der populären Musik. In einer Mischung aus Anekdoten, Dialogen und Musikstücken, die u.a. den harten Überlebenskampf der Landbevölkerung im Nordosten – der bis heute ärmsten Region Brasiliens – thematisierten, wurde gegen das Regime Stellung bezogen (vgl. Napolitano 2004: 50). Trotz des großen Erfolgs der Revue griff die Militärregierung nicht ein, wohl weil die Reichweite einer Theateraufführung lokal und gesellschaftlich sehr begrenzt blieb. Der Einfluss beschränkte sich im Wesentlichen auf die Studierenden, für deren Musikpräferenz die ideologische Einstellung eine wesentliche Rolle spielte. In ihrer Mehrheit waren sie politisch linksgerichtet, was jedoch eine nationale Haltung mit einschloss. Demnach war es Hauptaufgabe von Künstlern und Intellektuellen, an das politisch revolutionäre Bewusstsein der Leute zu appellieren, indem kulturelle Symbole der Landbevölkerung Brasiliens zum Zweck eines anvisierten Bündnisses aufgegriffen werden sollten. Aus diesem Grund war innerhalb der populären Musik jeglicher anglo-amerikanische Einfluss, vor allem aber

die Verwendung von E-Gitarren, egal in welchem Kontext, verpönt und galt als Kommerzialisierung. Ausdruck hierfür war der Protestmarsch *Frente Única* »gegen die E-Gitarre« am 17. Juli 1967 in São Paulo (vgl. Mello 2003: 181). Ideologische Motive dürften zwar bei den Beteiligten dieser skurrilen Veranstaltung ausschlaggebend gewesen sein, dem Veranstalter des Marsches, TV Record, ging es allerdings primär um eine wirkungsvolle Werbung für die neue Fernsehsendung *Frente Única da MPB* (Villaça 2004: 75). Dennoch stellt diese Episode den Hintergrund für den bei Musikern und Fans sich verschärfenden Konflikt zwischen den engagierten nationalen Musikrichtungen (MPB/Canção de Protesto) und den die internationale Rockmusik einbeziehenden Genres Jovem Guarda bzw. Tropicalismo auf den Festivals 1967/68 dar. Diese Festivals boten einen Raum für diese Auseinandersetzung, ebenso aber auch die Möglichkeit, dem Frust gegen das Regime freien Lauf zu lassen:

»The festivals afforded a rare opportunity for disaffected youth – leftist or otherwise – to register its frustrations at the establishment, and by extension the military regime, in a form of cultural *contestação* [Protest; Hervorhebung im Original, C.H.] despite the fact that television itself remained an elite-controlled medium« (Stroud 2000: 98).

Neben seiner relativierenden Beurteilung des politisch linken Bewusstseins der studentischen Zuhörer macht Sean Stroud auch auf das grundsätzliche Paradox der Festivals aufmerksam: der problematischen Vereinbarkeit von politischem Widerstand mit dem, wenn auch nicht staatseigenen, so doch regierungsnahen Medium Fernsehen. Tatsächlich wurde der Widerspruch zwischen der Ausstrahlung in einem Massenmedium, dessen Betreiber vor allem kommerzielle Interessen verfolgen, und dem von Publikum und Presse an MPB/Canção de Protesto gestellten Anspruch auf Authentizität wenig problematisiert. Deren Musikstücke waren aber immer auch Produkte der Fernseh- und Phonoindustrie, die marktorientiert und gewinnbringend lanciert wurden. Diese Dimension wurde von vielen Musikern ausgeblendet. Ihnen galt das Erreichen der unteren Bevölkerungsschichten als primäres Ziel, um auf die Möglichkeit von politischer Einflussnahme aufmerksam zu machen. Der Fernsehkonsum war allerdings eine Angelegenheit, von der nichtprivilegierte Bevölkerungsteile Brasiliens größtenteils ausgeschlossen waren, bedenkt man, dass in einer Stadt wie São Paulo die – verglichen mit heutigen europäischen Maßstäben – prozentual relativ kleine Mittelschicht über 70% der Fernsehgeräte verfügte (Napolitano 2004: 58). Hieraus resultierte der Vorwurf an die Musiker des Canção de Protesto, ihre Lieder

würden die adressierten Gesellschaftsschichten nicht einmal erreichen (vgl. Villaça 2004: 72).

Organisation und Ablauf der Festivals

Das 1. *Festival Nacional de Música Popular Brasileira* wurde 1965 von TV Excelsior veranstaltet. Der Sender stellte die Ausstrahlung von Festivals jedoch schon im Folgejahr ein, nachdem der Fernsehproduzent Solano Ribeiro den Sender verlassen hatte. Ribeiro wechselte zu TV Record und leitete von 1966 an das jährlich stattfindende *Festival de Música Popular Brasileira*. Als festes Schema der Festivals von TV Record setzte sich ein Ablauf mit drei Vorrunden und einer Finalveranstaltung durch, ausgeführt in einer Zeitspanne von zwei bis drei Wochen.

Ebenfalls von 1966 an fand jährlich der Wettbewerb *FIC – Festival Internacional da Canção Popular* (Internationales Festival des populären Liedes) statt, der vom neugegründeten Sender Globo ausgestrahlt wurde. Im Unterschied zu den zuvor genannten Festivals wurde die Veranstaltung bewusst auf internationale Interpreten und Komponisten ausgeweitet. Sie war geteilt in einen nationalen Vorentscheid (zwei Vorrunden plus Finale) und den anschließenden internationalen Wettbewerb, dem die brasilianische Öffentlichkeit jedoch deutlich weniger Aufmerksamkeit schenkte.⁶

Als Inspirationsquelle und Vorlage für die Organisation der Festivals diente das seit 1951 stattfindende *Festival Sanremo*. Der Grand Prix d'Eurovision ist dagegen in Brasilien bis heute offensichtlich selbst ›Festival-experten‹ unbekannt. 1965 ließ sich Solano Ribeiro das Reglement von *Sanremo* schicken, um es, wie er selbst schreibt, weitgehend identisch in Brasilien umzusetzen (Ribeiro 2002: 67). Wie das *Festival Sanremo* waren auch die brasilianischen Festivals Kompositionswettbewerbe. Bedingung für eine Anmeldung war das Einreichen einer Partitur, erst bei späteren Festivals wurden auch Aufnahmen auf Tonträgern akzeptiert (Ribeiro 2002: 68). Die

6 Laut Zuza Homem de Mello war diese Ablehnung mehr oder weniger gerechtfertigt, denn der Gewinner des 1. *FIC* war Helmut Zacharias mit dem ›abgeschmackten‹ (›insípida‹, Mello 2003: 169) Titel ›Frag den Wind‹ in der Interpretation von Inge Brück. Deutschsprachige Teilnehmer am *FIC* waren außerdem die Sängerin Alexandra (›Illusionen‹) und Udo Jürgens (›Geh' vorbei‹). Es ist auffallend, dass Mello dem internationalen Teil in seiner minutiösen Darstellung *A Era dos Festivais* im Textteil kaum, in der tabellarischen Auflistung der Daten zu den Festivals dann überhaupt keine Aufmerksamkeit mehr schenkt. Bedeutung erhielt der internationale Teil des *FIC* rückblickend, weil Gilberto Gil dort den Jamaikaner Jimmy Cliff kennen lernte, was die Initialzündung für die brasilianische Reggaebewegung bedeutete (vgl. Godi 2002: 215).

Bewertung der Musiktitel oblag zwei streng getrennten Jurys aus Fachleuten. Die Vorauswahl der eingegangenen Partituren und die Entscheidung zur Zulassung zum Wettbewerb traf eine Kommission von wenigen Personen: im Falle des Festivals im Jahr 1965 der Lyriker Augusto de Campos⁷, der Semiotikprofessor Décio Pignatari, der Dirigent Damiano Cozzella, der Komponist Caetano Zammataro und der Musiker Amilton Godoy (Ribeiro 2002: 68). Die Jury des Wettbewerbs selbst bestand aus einer etwas größeren Personen-Gruppe, die sich aus Journalisten, Kritikern, Dirigenten und einem Produzenten zusammensetzte. Aufschlussreich ist der große Anteil von Personen aus der E-Musik: beim Festival des Senders TV Record 1967 war dies z. B. der bekannte Pianist und Bachinterpret João Carlos Martins. Die erlesenen Namen sorgten für ein elitäres Flair, sollten aber auch eine hohe Fachkompetenz unterstreichen. So ließ sich rechtfertigen, dass der Jury keine Vorschriften in der Beurteilung der Musiktitel gemacht wurden und es auch keine festgelegten Bewertungskriterien gab (vgl. Stroud 2000: 99).

Eine Besonderheit stellt das 4. *Festival da Música Popular Brasileira* 1968 dar, bei dem neben der Fachjury auch eine so genannte *júry popular* zugelassen wurde. Die Initiative ging von Komponisten aus, die sich nicht dem Gutdünken einer kleinen Expertengruppe aussetzen wollten (Mello 2003: 308). Neben der offiziellen Jury, bestehend aus je sieben Mitgliedern in Rio und São Paulo, gehörten 98 Nichtfachleute aus dem Inland der *júry popular* an, darunter viele Sportler. Der angestrebte Versuch von mehr Volksnähe bei der Bewertung wurde dadurch eingeschränkt, dass diese Jury auf die Auswahl der zur Vorrunde zugelassenen 36 Titel keinen Einfluss hatte und nur das Weiterkommen in die Endrunde mitbestimmen konnte. Dort wurden die Ergebnisse der beiden Bewertungskommissionen unabhängig voneinander gewertet und prämiert, was de facto den Preis der *júry popular* zu einer Nebenerscheinung machte. Bemerkenswert ist die Divergenz in der Bewertung der beiden Jurys. Das experimentelle Stück »2001« von Os Mutantes erhielt zum Beispiel im ersten Teil der Vorrunde unter 18 aufgeführten Titeln die höchste Punktzahl von den Experten und die geringste von der *júry popular* (Mello 2003: 316).

Während die Bewertung der Musik insgesamt in der Hand von Experten blieb, wurde sich das (Live-)Publikum seiner Macht der Beeinflussung doch immer mehr bewusst. Es lauschte den Darbietungen der Interpreten nicht in stiller Kontemplation, sondern bekundete Sympathien und Antipathien durch frenetischen Jubel bzw. Buhrufe (*vaías*). Gerade das lautstarke Aus-

7 Campos ist mit seinem Sammelband *Balanço da Bossa e outras bossas* (1993, E: 1978) zudem ein früher Vertreter dessen, was wir heute einen Poptheoretiker nennen.

buhnen wurde zum charakteristischen Merkmal der Festivals. Ganz offensichtlich hatte das Publikum genaue Vorstellungen von Qualität und Ansprüche an Inhalte, die bestimmte Musiker zu vertreten hatten.⁸ Auch Urteile der Jury wurden ausgebuht. Eine Folge der *vaias* waren die gesteigerte Aufmerksamkeit der Festivals in der Öffentlichkeit, aber auch ein Fernbleiben von etablierten Stars aus Angst vor einem Tumult im Publikum, was als Konsequenz Raum für eine neue Generation von Komponisten und Interpreten schuf (Mello 2003: 310). Die Beeinflussung der Jury wirkte sich am stärksten auf das Resultat des 2. *Festivals da MPB* 1966 aus, bei dem der erste Preis in einer Konzessionsentscheidung sowohl Chico Buarque als auch Geraldo Vandré/Théo de Barros zugesprochen wurde – aus Furcht vor einem Aufruhr der Zuschauer.

Die Ziele, die mit den Festivals verfolgt wurden, waren je nach Personenkreis unterschiedlich. Für den Initiator Solano Ribeiro war unabhängig vom Wettbewerbsgedanken entscheidend, dass die Festivals die musikalische Realität in Brasilien abbildeten.⁹ Für die Fernsehsender und Plattenfirmen standen kommerzielle Interessen im Vordergrund, immerhin waren die regelmäßig erscheinenden Zusammenstellungen der erfolgreichsten Festivalbeiträge ein bedeutendes Segment auf dem Schallplattenmarkt.¹⁰ Glaube und Anspruch von Jury, Musikern und Publikum war, das tatsächlich qualitativ hochwertigste Musikstück unabhängig von subjektivem Geschmack, Moden und kommerziellen Perspektiven auszuzeichnen, wobei die Vorstellung von Qualität mit der politischen Ausrichtung der Musikstücke verbunden war. Typisch für eine kritische Sicht auf die unterschiedliche Motivation zur Austragung dieser Wettbewerbe ist das Fazit von Ramon Casa Vilarino: »Die MPB-Festivals waren Rückzugsorte für Publikum, Komponisten und Interpreten und zugleich Ausgangspunkte für ihre Karrieren; für die Veranstalter waren es Schaufenster zur Ausstellung ihrer Ware.«¹¹

8 Sérgio Ricardo zerstörte beim *Festival Record* 1967 aus Wut über die lärmenden Zuschauer auf offener Bühne seine Gitarre, weil das Publikum sein Stück »Beto Bom de Bola«, in dem er als Protestsänger die Geschicke eines Fußballspielers thematisiert, ablehnte (Campos 1993: 129).

9 »Minha intenção sempre foi utilizar o festival como um painel do que estava sendo feito na música popular em tudo o país« (Ribeiro 2002: 95).

10 Die Singleauskopplungen erlangten nicht diesen Stellenwert. Ein »Klassiker« der Festivalära, Edo Lobos »Ponteio«, erreichte in der brasilianischen Hitparade nur den achten Platz (vgl. Napolitano 2001: 205).

11 »Os festivais de MPB eram locais de resistência para público, compositores e intérpretes e também espaço para início da carreira destes; para os patrocinadores eram vitrinas em que exibiriam seus produtos« (Vilarino 2000: 96).

DAS TV-FESTIVAL ALS BÜHNE DES PROTESTS UND DER INNOVATION

Festival	Jahr	Sieger		
		Titel	Interpret	Komponist
1. Festival Nacional de MPB (TV Excelsior)	1965	»Arrastão«	Elis Regina	Edu Lobo/ Vinicius de Moraes
2. Festival Nacional de MPB (TV Excelsior)	1966	»Porta estandarte«	Airto Moreira/ Tuca	Geraldo Vandré/ Fernando Lona
2. Festival da MPB (TV Record)	1966	»A Banda«	Nara Leão	Chico Buarque
		»Disparada«	Jair Rodrigues	Geraldo Vandré/ Théo de Barros
1. FIC – Festival Internacional da Canção Popular (TV Rio)	1966	»Saveiros«	Nana Caymmi	Dori Caymmi und Nelson Motta
3. Festival da MPB (TV Record)	1967	»Ponteio«	Edu Lobo/ Marília Medalha	Edu Lobo/ Capinan
2. FIC (TV Globo)	1967	»Margarida«	Gutemberg Guarabira/ Grupo Manifesto	Gutemberg Guarabira
1. Bienal do Samba (TV Record)	1968	»Lapinha«	Elis Regina	Baden Powell/ Paulo César Pinheiro
3. FIC (TV Globo)	1968	»Sabiá«	Cynara/Cybele	Tom Jobim/ Chico Buarque
4. Festival da MPB (TV Record)	1968	»São, São Paulo meu amor«	Tom Zé/ Canto 4/ Os Brasões	Tom Zé
		júry popular: »Benvinda«	Chico Buarque/ MPB 4	Chico Buarque
4. FIC (TV Globo)	1969	»Cantiga por Luciana«	Evinha	Edmundo Souto/ Paulinho Tapajós
5. Festival da MPB (TV Record)	1969	»Sinal Fechado«	Paulinho da Viola	Paulinho da Viola
5. FIC (TV Globo)	1970	»BR-3«	Toni Tornado/ Trio Ternura/ Quartetto Osmar Milito	Antônio Adolfo/ Tibério Gaspar
6. FIC (TV Globo)	1971	»Kyrie«	Trio Ternura	Paulinho Soares/ Marcelo Silva
7. FIC (TV Globo)	1972	»Fio Maravilha«	Maria Alcina	Jorge Ben

Tabelle 2: Die Festivals in zeitlicher Reihenfolge (vgl. Mello 2003: 438-463)

MPB und Música de Festival

Ab 1965 wurden die TV-Festivals zum Sammelbecken neuer musikalischer Strömungen. Der Name *Festivais da Música Popular Brasileira* übertrug sich dabei als Kürzel MPB auf die gesamte, bei den Festivals präsentierte Musik, bezeichnete somit aber notwendigerweise eine Anzahl von »objetos híbridos« (Napolitano 2002: 2), d.h. eine Pluralität diverser Genres und Personalstile. Dennoch beinhaltete das Akronym MPB in strengem Sinne längst nicht alle populäre Musik aus Brasilien. Ausschlaggebend für die Zuordnung zur MPB war die Sorge der Musiker um die sozialen Verhältnisse in Brasilien, der Widerstand gegen die Militärregierung sowie ein hoher ästhetischer Wert der Musik selbst (Napolitano 2004: 57). Neben der positiven, oft euphorisch als Qualitätssiegel verwendeten Bezeichnung MPB besaß der zur damaligen Zeit von Chico Buarque geprägte Begriff *Música de Festival* eine negative Konnotation und verwies auf den uninspirierten Stil eines Großteils der Beiträge (Napolitano 2001: 217). Hier schwang die Befürchtung mit, der kreative Impuls der Festivals könne bereits verpufft und die Beiträge nur Plagiate von Altbekanntem sein.

Recht schnell kristallisierte sich ein spezifischer Typ von Festivalbeiträgen heraus, sowohl hinsichtlich der Musik, der Texte als auch der Performance. Musikalisch bildet Edu Lobos Stück »Ponteio« von 1967 eine Folie, an der sich spätere Festivalbeiträge orientierten. Es basiert auf einem stark synkopierten baião, einem Rhythmus aus dem brasilianischen Nordosten. Regionale Stile (samba, baião, moda de viola, marcha etc.) bildeten von da an die Grundlage eines Großteils der präsentierten Stücke. Außerdem galt der Verzicht auf elektronisches Instrumentarium als Selbstverständlichkeit. Aufschlussreich ist, dass selbst die Interpreten der Jovem Guarda, die von 1967 an bei den Festivals mit eigenen Stücken antraten, von ihrem ursprünglichen Stil abwichen, demonstrativ auf E-Gitarren verzichteten und sich so einer Folie von typischer brasilianischer Festivalmusik annäherten. Daneben setzte sich als weiteres stilprägendes Phänomen das Protestlied (Canção de Protesto) durch, prototypisch in Geraldo Vandré's Stück »Disparada« von 1966, das zwar ebenfalls auf einer regionalen Stilistik basiert, nämlich den improvisierten Gesängen aus dem Hinterland Brasiliens, bei denen allerdings fast vollständig auf Synkopierungen verzichtet wird. Chromatische Elemente in Harmonik und Melodik wurden zudem zugunsten der Kadenzharmonik aufgeben (vgl. Treece 1997: 25). Im Gegensatz zu der ideologischen und nur bedingt in der Musik selbst vollzogenen Abwendungen

von der Bossa-Nova-Tradition bei Carlos Lyra betraf der Bruch bei Vandré damit praktisch alle musikalischen Parameter (Treece 1997: 5).

Der ideologischen Einstellung entsprechend und mit den musikalischen Elementen korrespondierend, behandelten die Texte der Festivalongs die Lebensgewohnheiten der ›einfachen Leute‹ außerhalb der urbanen Metropolen. Ein Tabu war es allerdings, die gemeinsame Mestizen-Kultur Brasiliens durch eine Betonung schwarzer Identität in Frage zu stellen. Wer diesen Bereich anrührte, wie Gilberto Gil und Jorge Ben (vgl. Mello 2003: 320), riskierte den Ausschluss aus der MPB-Gemeinschaft. Daneben ist auf zwei Charakteristika der Festivaltexte aufmerksam zu machen: erstens waren oft Metasongs wie ›Ponteio‹ oder Chico Buarques ›A Banda‹ erfolgreich, die die Bedeutung von Musik innerhalb der Gesellschaft reflektieren (vgl. Dunn 1996: 115);¹² zweitens besangen die Interpreten zwar vorw rtsgewandt und verhalten optimistisch, grundsätzlich aber unkonkret – und damit in gewisser Weise ähnlich eskapistisch wie die Jovem Guarda – den ›dia que vir , den erhofften besseren Tag in einer unbestimmten Zukunft (Galv o 1976). Allerdings waren konkretere Statements wegen der ständig drohenden Zensur im Grunde gar nicht möglich. Dies zeigt das Beispiel von Geraldo Vandr s ›Caminhando‹, ein offenes politisches Bekenntnis gegen die Militärregierung, das trotz massiven Drucks des Publikums keine Chance auf den Sieg beim 3. FIC 1968 hatte. Der Titel durfte zwar auf dem Festival präsentierte werden, wurde von der Zensur aber anschließend verboten. Außerdem musste Vandré das Land verlassen.

Auch hinsichtlich der Aufführung von Musik änderten die Festivals bestehende Gewohnheiten. Obwohl offiziell die beste Komposition in ›reiner‹ Form gesucht und prämiert werden sollte, war es den Juroren sowie dem Publikum natürlich nicht möglich, Aspekte der Performance in ihrer Bewertung auszublenden. Schon der Erfolg des Titels ›Arrast o‹ 1965 beruhte zu einem Großteil auf dem Charisma und der Fernsehpr senz der Interpretin Elis Regina, deren Lachen und Gesten wie für das Fernsehen gemacht schienen (Napolitano 2004: 55). Bei den Auftritten der Tropicalisten rückte die Performance dann in den Vordergrund und wuchs sich zum Happening aus. So wie Jimi Hendrix auf dem Monterey Festival seine Gitarre verbrannte (vgl. Mungen 2003), wurde im Fall von Caetano Veloso auch sein Auftritt beim 3. FIC 1968 zu einer vorbereiteten Aktion, deren Bedeutung erst durch den Einbezug der visuellen Präsenz von Kleidung, Gesten und Verhalten auf der Bühne lesbar wird. Veloso ersetzte den bis dahin obligatorischen Anzug

12 Auch Bossa-Nova-Stücke wie ›Desafinado‹ und ›Samba de uma Nota S o‹ sind Metasongs über die Bedeutung von Musik, allerdings ohne gesellschaftliche Komponente.

mit Krawatte durch ein »proto-punk [...] outfit« (Stroud 2000: 103), ein futuristisches grün-silbernes Plastikkostüm. Hinzu kam, dass er die Präsentation seines Stückes »É proibido proibir« unvermittelt unterbrach und ein Gedicht von Fernando Pessoa rezitierte. Die Vorstellung wurde nochmals durch den Gastauftritt eines dem Publikum völlig unbekanntes US-amerikanischen Hippies unterbrochen und endete mit einer aufgebrachten Rede Velosos gegen das Publikum und dem Aufruf an die Jury, ihn gemeinsam mit Gilberto Gil zu disqualifizieren – eine Bitte, der die Jury allerdings nicht nachkam ist, denn »É proibido proibir« wurde zur Endrunde zugelassen. Veloso nahm daran aber aus eigenem Entschluss nicht teil (vgl. Mello 2003: 281).

Tropicalismo

Als avantgardistische Bewegung, die auf einem TV-Festival zum ersten Mal öffentlich in Erscheinung trat, hat der Tropicalismo eine besondere Bedeutung innerhalb der Geschichte der Festivals. Obwohl diese Bewegung von der bildenden Kunst ausging und sich bald auf Theater und Kino erstreckte,¹³ kam der populären Musik – und hier vor allem den Protagonisten Caetano Veloso und Gilberto Gil – in der öffentlichen Wahrnehmung und der Rezeption die tragende Rolle zu. Gemeinsamkeit des Zusammenschlusses von hauptsächlich bahianischen Musikern war einerseits die klischeehafte Betonung der marginalen Position Brasiliens, andererseits die plakative Zelebrierung der Konsumkultur, oft innerhalb eines Stückes kontrastiert mit Auswüchsen von Gewalt und sozialer Ungleichheit. Musikalisches Merkmal war die Verwendung von E-Gitarren und damit die – auch ideologische – Öffnung nach außen zur internationalen Popszene, zugleich aber die Revitalisierung traditioneller Instrumente wie dem Berimbau. Daneben erhielt erstmals in der Geschichte der populären Musik Brasiliens die Tonstudioteknik mit ihren Möglichkeiten der Beeinflussung von Sound eine herausragende Rolle (Moehn 2000).

Die Entwicklung des Tropicalismo geht mit dem Verlauf der Festivals 1967-1968 einher. Auf dem 3. *Festival da MPB* setzten sich die Protagonisten Caetano Veloso und Gilberto Gil, zunächst noch unter der Genre-

13 Frederico Coelho (2002: 131) spricht ironisch von der »Heiligen Dreifaltigkeit des Tropicalismo« und nennt den Filmregisseur Glauber Rocha, den Theaterregisseur José Celso Martinez Corrêa sowie Caetano Veloso. Seine Analyse zeigt, dass neben diesen Hauptfiguren auch andere, exemplarisch bei ihm der Journalist und Texter Torquato Neto, für das Zustandekommen und den Verlauf der tropicalistischen Bewegung bestimmend waren.

bezeichnung Som universal, mit ihren Beiträgen durch. Der Einsatz von E-Gitarren kam einer Provokation gleich und spaltete das Publikum ähnlich wie Bob Dylans Auftritt in Newport 1965; dennoch erreichten sie den dritten bzw. fünften Platz. Im September 1968 gestaltete Veloso nach der Disqualifizierung von Gils »Questão da ordem« seinen Auftritt zum Happening, das vom Publikum gnadenlos ausgepiffen wurde und so zum Eklat führte. Das 4. *Festival da MBP* bescherte den Tropicalisten im Dezember 1968 mit der Performance von Gal Costa und dem Siegeltitel »São, São Paulo meu amor« von Tom Zé dann den Durchbruch, nun allerdings ohne die eigentlichen Anführer Gil und Veloso, die nach dem Inkrafttreten des fünften Institutionellen Akts (AI-5)¹⁴ der Militärregierung am 27. Dezember 1968 festgenommen wurden und im Jahr darauf ins Exil nach London gingen.

Für die Entwicklung der brasilianischen populären Musik und die Definition der MPB war der Tropicalismo entscheidend, denn er stellte einen ›Protest‹ gegen die Protestmusik dar und sondierte das Feld zwischen den Positionen der engagierten Musiker und der Jovem Guarda neu. Damit verschob sich die Akzentuierung des Adjektivs »popular« im Kürzel MPB von der ursprünglichen brasilianischen Bedeutung auf die angloamerikanische: von der angestrebten Kommunikation mit der Arbeiterschicht auf den Einbezug der Konsumkultur (Dunn 2001: 68). Beachtenswert ist, dass dies im Rahmen der Festivals stattfand.

Das Ende der Festivalära

Bereits seit 1969 war die Aufmerksamkeit, die den Festivals in der Öffentlichkeit entgegengebracht wurde, rückläufig. Hauptursache hierfür war der Qualitätsverlust der Sendungen, der durch die verstärkte Einflussnahme der Zensur bei der Auswahl der Beiträge ausgelöst wurde. Die Stars vorangegangener Festivals befanden sich zudem im Exil. International hatte sich der Wettbewerb nicht durchgesetzt, wenn auch vereinzelt Neueinspielungen von Festivalstücken außerhalb Brasiliens zu Erfolgen wurden.¹⁵

Auch nach ihrem Ende 1972 hatten die Festivals einen massiven Einfluss auf die brasilianische Musiklandschaft. Da trotz eines sich ausbreitenden

14 Die Institutionellen Akte waren Verfassungszusätze, der AI-5 machte Verhaftungen und Ausweisungen in großem Umfang möglich und richtete sich u.a. auch gegen Studierende.

15 In der Bundesrepublik Deutschland z.B. »A Banda« in der Interpretation von France Gall (»Zwei Apfelsinen im Haar«) und – mit bescheidenerem Erfolg – James Lasts Versionen von »Andança« (3. Platz, 3. *FIC* 1968) und »Cantiga por Luciana« (Sieger, 4. *FIC* 1969).

Plattenmarktes keine neuen Talente hervorgebracht wurden, verzeichneten weiterhin die ehemaligen Wettbewerbstars hohe Verkaufszahlen (Napolitano 2002: 8).¹⁶ Erst in den 1980er Jahren wurde wieder eine neue Generation von Musikern erfolgreich.

Der Wettkampfgedanke hat, obwohl in Teilbereichen wie dem Karneval von Rio de Janeiro noch vorhanden, in der brasilianischen Musik seitdem spürbar an Bedeutung verloren (zu Wettbewerben zwischen 1979 und 2002 vgl. Stroud 2005). Dies kann als Beleg der These von Dietrich Helms (vgl. den Beitrag in diesem Band) gesehen werden, dass Wettbewerbe immer dann in Erscheinung treten, wenn das Funktionieren musikalischer Kommunikation gefährdet ist. Im Brasilien der 1960er Jahre wurden internationale musikalische Einflüsse von den Studierenden als Gefährdung für die Konstruktion einer populären Nationalkultur als Protest gegen die Militärregierung betrachtet. Die Musikfestivals sorgten durch die Verbannung von Rockmusikstücken der *Jovem Guarda* zumindest für eine begrenzte Zeit für eine gesicherte Kommunikation zwischen den studentischen Rezipienten und politisch engagierten Musikern. Aufschlussreich ist, dass bei der sich ab ca. 1985 formierenden Rockbewegung (*Rock Brasileiro*) Ressentiments gegen ausländische bzw. US-amerikanische Einflüsse nicht mehr vorhanden waren. Für deren Etablierung mit der Veranstaltung *Rock in Rio* war zwar wiederum ein Festival ausschlaggebend; der Wettkampfgedanke aber spielte keine Rolle mehr (Magaldi 1999: 310).

Mit dem Rückgang von musikalischen Wettbewerben geht seit einigen Jahren allerdings eine vermehrte Diskussion um die Festivalära 1965-1972 einher, die vor allem durch die Publikationen der Erinnerungen und Analysen von Zeitzeugen ausgelöst wurde: des ehemaligen Tonmeisters von TV Record Zuza Homem de Mello (2003), des Fernsehproduzenten Solano Ribeiro (2002), des Komponisten Nelson Motta (2000) und der Musiker Caetano Veloso (2002 [in Brasilien 1997]) und Tom Zé (2003). Im heutigen Brasilien beeindruckt offensichtlich wieder der Grad an gesellschaftlicher Bedeutung, den die musikalischen Wettbewerbe der späten 1960er und frühen 1970er Jahre besaßen. Auch wenn sie nicht zu einer Mobilisierung und weitergehenden politischen Aktivierung des Publikums geführt haben, boten die Festivals in einer Phase der politischen Unterdrückung einen Ort des Widerstandes. Heutzutage kommt brasilianischen Musikwettbewerben – wie

16 Und daneben die wenigen etablierten Musiker der 1960er Jahre, die mit den Festivals in keinem nennenswerten Zusammenhang standen, wie z.B. die Bossa-Nova-Künstler der ersten Generation sowie Maria Bethânia, die zwar am 1. *FIC* teilnahm, dort aber nicht in Endrunde gelangte und sich danach vom Festivalbetrieb löste.

zuletzt dem *Festival da Música Brasileira 2000*, dem von IBM organisierten Musikwettbewerb im Internet *e-Festival* und der nach dem ›Superstar‹-Modell konzipierten Castingshow *Fama* – ähnlich wie in der Bundesrepublik Deutschland regelmäßig eine kurzzeitige Aufmerksamkeit zu, dauerhafte ästhetische oder gesellschaftliche Veränderungen auszulösen wird von ihnen aber nicht mehr erwartet.

Literatur

- Araújo, Paulo Cesar de (2002). *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- Campos, Augusto de (1993). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva (5. Aufl.; E: 1978).
- Coelho, Frederico (2002). »A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna ›Música Popular‹, de Torquato Neto.« In: *Estudos Históricos* 30, S. 129-146; <http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/335.pdf> (Zugriff: 27.1.2005).
- Dunn, Christopher (1996). *The Relics of Brazil: Modernity and Nationality in the Tropicalista Movement*. Ph.D. Dissertation, Brown University Providence, RI.
- Dunn, Christopher (2001). *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Galvão, Walnice Nogueira (1976). *Saco de Gatos. Ensaios Críticos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Godi, Antonio J. V. dos Santos (2002). »Reggae and Samba-Reggae in Bahia: A Case of Long-Distance Belonging.« In: *Brazilian Popular Music & Globalization*. Hg. v. Charles A. Perrone und Christopher Dunn. New York: Routledge, S. 207-219.
- Magaldi, Christina (1999). »Adopting Imports: New Images and Alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s.« In: *Popular Music* 18, Nr. 3, S. 309-329.
- McCann, Bryan (2004). *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham/London: Duke University Press.
- Mello, Zuzana Homem de (2003). *A Era dos festivais. Uma parábola*. São Paulo: Ed. 34.
- Moehn, Frederick (2000). »In the Tropical Studio: MPB Production in Transition.« In: *Studies in Latin American Popular Culture* 19, S. 57-66.
- Motta, Nelson (2000). *Noites tropicais. Improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Mungen, Anno (2003). »The Music is the Message: The Day Jimi Hendrix Burnt his Guitar.« In: *Popular Music and Film*. Hg v. Ian Inglis. London: Wallflower, S. 60-76.
- Napolitano, Marcos (2001). *›Seguindo a canção‹: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume.
- Napolitano, Marcos (2002). »A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.« In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*; <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (Zugriff: 27.1.2005).
- Napolitano, Marcos (2004). *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto.
- Naves, Santuza Cambráia (2001). *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Perrone, Charles A. (2002). »Myth, Melopeia, and Mimesis: *Black Orpheus, Orfeu, and Internationalization in Brazilian Popular Music*.« In: *Brazilian Popular Music & Globalization*. Hg. v. Charles A. Perrone und Christopher Dunn. New York, London: Routledge, S. 46-71.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1995). »Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?« In: *PopScriptum* 3, S. 52-79; <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03040.htm> (Zugriff: 27.1.2005).
- Ribeiro, Solano (2002). *Prepare seu coração. A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial.
- Schreiner, Claus (1977). *Música Popular Brasileira*. Darmstadt: Tropical Music.
- Stroud, Sean (2000). »»Música é para o povo cantar«: Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972.« In: *Latin American Music Review* 21, Nr. 2, S. 87-117.
- Stroud, Sean (2005). *Disco é Cultura: MPB and the defence of tradition in Brazilian popular music*. Ph.D. Dissertation., King's College, University of London.
- Travassos, Elizabeth (2000). »Ethics in the Sung Duels of North-Eastern Brazil: Collective Memory and Contemporary Practice.« In: *British Journal of Ethnomusicology* 9, Nr. 1 (Special issue: *Brazilian Musics, Brazilian Identities*, hg. v. Suzel Ana Reily), S. 61-94.
- Treece, David (1997). »Guns and Roses. Bossa Nova and Brazilian's Music of Popular Protest, 1958-68.« In: *Popular Music* 16, S. 1-29.
- Veloso, Caetano (2002). *Tropical Truth*. New York: Knopf.
- Vilarino, Ramon Casas (2000). *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'Água.
- Villaça, Mariana Martins (2004). *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP.
- Zan, José Roberto (2003). »Popular Music and Policing in Brazil.« In: *Policing Pop*. Hg. v. Martin Cloonan und Reebee Garofalo. Philadelphia: Temple University Press, S. 205-220.
- Zé, Tom (2003). *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha.
- Zoller, Rüdiger (2000). »Präsidenten – Diktatoren – Erlöser: Das lange 20. Jahrhundert.« In: Walther L. Bernecker, Horst Pietschmann und Rüdiger Zoller, *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 215-320.

Abstract

Music contests have a long tradition in Brazil as the carnival in Rio de Janeiro shows. The phenomenon of music contests was most conspicuous between 1965 and 1972 when many TV-stations organised and broadcast a number of so called festivals that had a widespread impact on the development of popular music in Brazil. A large number of musicians which are still regarded as the most important ones in Brazil performed on these festivals for the first time. This paper focuses on the role of TV festivals as a platform for a left-wing orientated student movement in search of a national-popular culture as a means of protest against the military regime and on the musical innovations which arose in the context of the festivals.

MUSIKWETTBEWERB VS. WETTBEWERBSMUSIK – DAS DILEMMA DES *EUROVISION SONG CONTESTS*

Irving Wolther

Der *Eurovision Song Contest (ESC)* ist der weltweit größte internationale Wettbewerb für populäre Musik. Weit über die Grenzen Europas hinaus wird der Liederwettbewerb Jahr für Jahr von bis zu 600 Millionen Menschen verfolgt. Seit seiner ersten Ausrichtung in Lugano (Schweiz) im Jahr 1956 ist die Anzahl der teilnehmenden Nationen von sieben auf über 40 angewachsen. Das Interesse an einer Song-Contest-Teilnahme ist ungebrochen. Insbesondere Länder des ehemaligen Ostblocks bemühen sich um eine Aufnahme in die stetig wachsende ESC-Gemeinde.

Angesichts dieser Tatsachen wäre davon auszugehen, dass der ESC eine ideale Plattform für die Förderung und europaweite Vermarktung nationaler Musikproduktionen darstellt. Tatsächlich ist die Musikförderung als Zielsetzung fest im Wettbewerbsreglement verankert:

»The purpose of the Contest is to promote high-quality original songs in the field of popular music, by encouraging competition among artists, song-writers and composers through the international comparison of their songs« (European Broadcasting Union [EBU] 2002: 1).

Den hehren Absichten seiner Gründerväter zum Trotz wurde dem ESC in der Vergangenheit immer wieder vorgeworfen, den aktuellen musikalischen Entwicklungen hinterher zu hinken. Der enorme finanzielle Aufwand, der für diese Veranstaltung betrieben werde, sei angesichts ihrer kommerziellen Bedeutungslosigkeit nicht gerechtfertigt. So stellt der schwedische Musikwissenschaftler Alf Björnberg fest:

»[A]lthough the extensive exposure offered by the contest may help to bring even relative commercial failures up to the break-even point, the number of big international hits, of the magnitude necessary to keep transnational music industry rolling, to come out of the ESC throughout its history is surprisingly small« (Björnberg 1989: 377).

Aus der relativen kommerziellen Erfolglosigkeit der Wettbewerbsbeiträge zogen Kritiker das Fazit, dass die beim *ESC* vorgestellte Musik altmodisch und deshalb nicht konkurrenzfähig sei. Insbesondere in der Bundesrepublik Deutschland, die traditionell über eine stark exportorientierte Musikindustrie verfügt, hatten die Plattenfirmen den *ESC* »längst abgeschrieben« (Meier-Beer 2002: 418). So zielten die Bemühungen um eine Modernisierung der Veranstaltung, die vor allem auf bundesdeutsche Initiative vorangetrieben wurden, vordergründig darauf, den Wettbewerb für die Musikwirtschaft attraktiver zu machen und auf diese Weise für eine größere Zuschauerresonanz zu sorgen.

Es ist verwunderlich, dass ein Musikwettbewerb, der sich erklärtermaßen der Musikförderung verschrieben hat, von den deutschen Plattenfirmen »abgeschrieben« worden war. Wie ist diese Entwicklung zu erklären?

Der *Eurovision Song Contest* in Deutschland

Weder in der Presse noch seitens der Musikindustrie wurde in Deutschland jemals mit Kritik am *ESC* gespart. Dabei stand vor allem die Frage nach dem musikalischen und textlichen Anspruch der eigenen Wettbewerbsbeiträge im Mittelpunkt der Diskussion. Bereits 1963 urteilte die Branchenzeitschrift *Der Musikmarkt* über die deutsche Vorentscheidung: »Alle zur Wahl stehenden Stücke waren typische Weder-noch-Lieder. Einerseits wollte man etwas mit Niveau schreiben. Andererseits sollte es aber keinesfalls zu hoch sein« (Götze 1963). Ein Jahr später wurde bereits von dem für die Bundesrepublik »gewohnten Fiasko« gesprochen (zit. n. *Musikmarkt* 1989: 36), Kritiker bezeichneten den *ESC* im Zusammenhang mit der ursprünglich geläufigen Bezeichnung *Grand Prix Eurovision* gar als »Grand malheur« (Linke 1972: 255). In der Tat ist die Erfolgsbilanz bundesdeutscher Vertreter beim *ESC* eher bescheiden. 1982 gelang Sängerin Nicole mit dem schon fast legendären »Ein bißchen Frieden« der erste und einzige *ESC*-Sieg für Deutschland, insgesamt fünfmal (1964, 1965, 1974, 1995 und 2005) landeten die bundesdeutschen Vertreter auf dem letzten Platz. Ein enttäuschendes Bild, wenn man sich die Bedeutung des deutschen Musikmarktes in der Welt vor Augen hält. Doch warum tut sich Deutschland so schwer mit dem *ESC*? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, ist es erforderlich, einen Blick auf seine Entstehungsgeschichte zu werfen.

Die Entstehungsgeschichte des *Eurovision Song Contests*

Ursprünglich war der Wettbewerb ins Leben gerufen worden, um einen jährlich wiederkehrenden Anlass für die Zusammenarbeit der europäischen Fernsehanstalten zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde nach dem Vorbild des bereits seit 1951 existierenden Festival della Canzone Italiana (Festival di Sanremo) ein Komponistenwettbewerb ins Leben gerufen. Dieser wurde 1956 erstmalig ausgestrahlt.

Obwohl die Musikförderung eines der zentralen Anliegen des Wettbewerbs war, blieben die Belange der Musikindustrie bei der Gestaltung des Reglements weitgehend unberücksichtigt. Zwar wurde den Musikverlegern großzügig gestattet, den Vermerk »Grand Prix Eurovision de la Chanson« auf der Plattenhülle des Siegertitels unterzubringen (was in späteren Jahren auch auf die übrigen veröffentlichten Beiträge ausgedehnt wurde), doch der *ESC* blieb in erster Linie eine Fernsehsendung, aus der die Musikindustrie erst im Anschluss ihren Nutzen ziehen durfte. Die mit der Organisation einer solchen Fernsehsendung verbundenen Zwänge wirkten sich zudem auf den Musikstil aus, der für die Veranstaltung charakteristisch werden sollte.

Drei Minuten Länge

Zunächst einmal wurde die Dauer der Wettbewerbsbeiträge auf drei Minuten beschränkt, um den Zeitrahmen der Veranstaltung bei stetig wachsender Teilnehmerzahl nicht zu sprengen.¹ Je mehr Länder an der Veranstaltung teilnahmen, desto strikter wurde über die Einhaltung dieser Regel gewacht; bei Missachtung drohte die Disqualifikation. Das Drei-Minuten-Format erwies sich für Kompositionen nach dem A-B-A-B-C-B-Schema (Strophe-Refrain-Strophe-Refrain-Bridge-Refrain) als besonders geeignet. Für musikalische Formen, die auf umfangreiche Intros und Instrumentalsoli Wert legten (u.a. Rockmusik), kam diese zeitliche Begrenzung jedoch einem Ausschlusskriterium gleich.

1 Im ursprünglichen Reglement waren zwar drei bis dreieinhalb Minuten vorgesehen, doch einzelne Beiträge erreichten live eine Länge von bis zu sieben Minuten (»Chorde della mia chitarra« von Nunzio Gallo für Italien 1957).

Sechs Personen auf der Bühne

Die Anzahl der auf der Bühne anwesenden Musiker und Tänzer wurde zunächst auf zwei, später auf sechs Personen begrenzt, um die zwischen den Beiträgen erforderlichen Umbaupausen möglichst kurz zu halten. Ab 1971 wurde der Wettbewerb auch für Musikgruppen geöffnet.² Da die seit 1964 in Europa verbreitete Beatmusik vorwiegend durch Gruppen repräsentiert wurde, brachte diese Regeländerung (mit einigen Jahren Verspätung) eine neue Musikfarbe in den *ESC*. Zwar blieb die klassische Rockmusik weiterhin außen vor, doch waren in den 1970er Jahren zahlreiche international erfolgreiche Popgruppen im Starterfeld des Wettbewerbs zu finden (ABBA, Baccara, Silver Convention, The Shadows).

Live-Orchester

Einen weiteren reglementspezifischen Faktor stellte der Einsatz eines Live-Orchesters dar. Anstelle der ursprünglich geplanten individuellen Inszenierung der einzelnen Beiträge durch verschiedene Regisseure war den Ländern bzw. den teilnehmenden Fernsehanstalten die Orchesterleitung durch eigene Dirigenten gestattet worden. Auch als die Technik des Playback bereits in die meisten anderen europäischen Unterhaltungsprogramme Einzug gehalten hatte, blieben Einspielungen vom Band nur insoweit zulässig, als die Instrumente auch auf der Bühne „gespielt“ wurden. Dies war beispielsweise bei Beiträgen erforderlich, die seltene, landestypische Instrumente verwendeten, die von den Angehörigen der Rundfunkorchester nicht beherrscht wurden.

Die Auswirkungen der Orchesterpflicht auf die musikalische Entwicklung der Beiträge waren vielfältig. Ein sanftes Ausklingen der Titel (Fade Out), das bei den meisten Pop-Produktionen üblich war, konnte das Orchester nicht leisten; alle Beiträge mussten mit einem Cold End versehen werden. Zudem wurden Beiträge mit hymnischem Charakter favorisiert, da sie die instrumentale Klangfülle des Live-Orchesters zu ihrem Vorteil einsetzen konnten. Moderne Pop- und Rockarrangements waren dagegen zunehmend schwieriger umzusetzen, da viele spezifische Klangeffekte durch das

2 Manche Länder behelfen sich vor der entsprechenden Regeländerung mit dem Auftritt von Gesangsduos, die von den übrigen Gruppenmitgliedern als Choristen begleitet wurden, so zum Beispiel das jugoslawische Quintett Dubrovački Trubaduri, das 1968 unter dem Namen Luči Kapurso und Hamo Hajdarhodžić mit dreiköpfigem Chor auftrat.

Orchester nicht wiedergegeben werden konnten. So unterschieden sich die Live-Versionen der ESC-Beiträge in den 1980er und 1990er Jahren meist deutlich von den Studioversionen, allerdings nicht immer zum Nachteil der Komposition. Viele Autoren und Arrangeure waren froh, für die Darbietung ihrer Titel die umfangreichen Möglichkeiten eines Orchesters nutzen zu können, das ihnen in ihrer Heimat aus Kostengründen nie zur Verfügung gestanden hätte. 1998 wurde schließlich die Verwendung von Halbplayback zugelassen, nicht zuletzt um die Kosten der Veranstaltung zu reduzieren, denn den Luxus eines eigenen Rundfunkorchesters leisteten sich zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr alle Fernsehanstalten. Der Unterschied zwischen Live-Performance und verkaufsfertigem musikalischen Produkt wurde so auf ein Minimum reduziert – auch zur Freude der Plattenfirmen, für die das Orchester einen schwer kalkulierbaren Risikofaktor darstellte.

Vortrag in Landessprache

Der Zwang zum Vortrag des Beitrags in Landessprache trug maßgeblich zu der Entwicklung einer charakteristischen Musikfarbe innerhalb des ESC bei. Auf Grund der unterschiedlichen Entwicklung der nationalen Musikmärkte, war ein breitgefächertes Musikangebot in Nationalsprache in vielen Ländern nicht mehr selbstverständlich. So kam es, dass vorzugsweise Beiträge eines bestimmten Genres eingesandt wurden, andere Musikfarben hingegen nur selten oder überhaupt nicht vertreten waren. Die Bemühung um musikalische Ausdrucksformen, die in ganz Europa erfolgreich sein sollten, führte zudem in einigen Ländern zur Entstehung eines spezifischen Musikstils, der von geringer Originalität und Experimentierfreude gekennzeichnet ist. Björnberg (1989: 376) weist darauf hin, dass in seiner Heimat eine bestimmte Form »kontinentaler Popmusik« als prototypisch für einen guten schwedischen ESC-Beitrag empfunden wird. Dennoch gab es immer wieder Beispiele für den Willen, die eigene Musikkultur in typischer Weise zu repräsentieren, vor allem aus den Ländern des Mittelmeerraums und Osteuropas.

Der Wegfall der Sprachenregelung 1999 hatte zunächst zur Folge, dass der Großteil der teilnehmenden Kompositionen auf Englisch vorgetragen wurde. Hatten sich Länder mit vermeintlich unmelodischer Landessprache zuvor bemüht, ihre Beiträge durch Internationalismen »europakompatibel« zu gestalten,³ sahen sie nun in der englischen Sprache ein Mittel, um den von ihnen lang ersehnten Erfolg zu erzielen. Dabei wurde der Titel bei der

3 Erfolgreichste Beispiele sind die Siegertitel »La, la, la« der Sängerin Massiel für Spanien (1968), »Diggy-loo, Diggi-ley« der Gruppe Herrey's für Schweden (1984) und »Diva« der Interpretin Dana International für Israel (1998).

nationalen Vorauswahl häufig in der landessprachlichen Version gesungen, um dann im internationalen Finale mit englischem Text vorgetragen zu werden. Der rumänische Sänger Dan Teodorescu begründet die Wahl der englischen Sprache für seinen Titel »Luna« wie folgt: »Wir mussten einen Kompromiss eingehen. [...] Rumänisch klingt für die meisten Menschen fremd. Sobald sie aber englische Worte verstehen, denken Sie: ›Ach, die Rumänen sind doch zivilisierte Menschen!« (Wolther 2000).

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass häufig Künstler am *ESC* teilnehmen, die in ihrer Heimat in Landessprache singen und nur ihren *ESC*-Auftritt in englischer Sprache absolvieren, um sich auf diese Weise neue Absatzmärkte zu erschließen. Die zum Teil haarsträubend schlechte Aussprache des Englischen wird allgemein als einer der Gründe angeführt, weshalb der *ESC* als Popmusikwettbewerb nicht ernst genommen wird.

Nationalspezifische Musikvorlieben

Musikalisch sollte die Möglichkeit eines Vortrags in englischer Sprache zu einer ›Verjüngung‹ der dargebotenen Beiträge führen. Doch die Vorstellungen von zeitgemäßer Musik variieren von Musikmarkt zu Musikmarkt beträchtlich.⁴ Es war in der Vergangenheit durchaus nicht der Fall, dass die Spitzenpositionen in den europäischen Verkaufshitparaden vorrangig von Rock- oder Pop-Interpreten aus den USA und England belegt wurden. Die musikalischen Präferenzen in den einzelnen Ländern besaßen jenseits der angloamerikanischen Produktpalette sehr unterschiedliche Charakteristika, auch hinsichtlich der dominierenden Musikfarbe. So können bestimmte Darbietungen für das Publikum in einem Land sehr ›modern‹ gewesen sein, für das Publikum in den übrigen Ländern aber möglicherweise altmodisch oder sogar peinlich gewirkt haben. Björnberg (1989: 377) weist darauf hin, dass die Presse in Schweden mit Unverständnis, zum Teil sogar mit heftigem Unmut auf *ESC*-Beiträge reagierte, die den stilistischen Erwartungen der Journalisten nicht entsprachen. Eine Bewertung der musikalischen Entwicklung des Wettbewerbs aus der Sicht einer bestimmten Nation ist somit problematisch.

4 Ein sehr anschauliches Beispiel für den Erfolg ›unzeitgemäßer‹ Musik bietet »Schnappi, das kleine Krokodil«, das die deutschen Verkaufshitparaden 2004/2005 über viele Wochen anführte.

Eurovision Song Contest = Schlager?

Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass durch die vorgenannten reglementbedingten Einschränkungen im Rahmen des *ESC* nur ein bestimmter Ausschnitt der musikalischen Entwicklung in Europa vorgestellt werden konnte. Die spezifische Form von Unterhaltungsmusik, die den Wettbewerb dominierte, wurde aus bundesdeutscher Sicht zunächst als Chanson, später als Schlager empfunden. War dieser Begriff in den 1960er und frühen 1970er Jahren noch vornehmlich positiv besetzt, so wandelte er sich in den 1980er und 1990er Jahren zu einem Synonym für qualitativ minderwertige Musik mit primitiven Arrangements und einfallslosen Texten. Die Vorschriften des *ESC*-Reglements wurden somit aus deutscher Sicht zu einem Problem, da sie die Entstehung musikalischer Produktionen begünstigten, für die es in der Bundesrepublik außer dem Schlager kein Äquivalent gab. Der Schlager indes erfüllte nicht mehr den qualitativen Anspruch an nationalsprachige Unterhaltungsmusik, der in anderen Ländern selbstverständlich war. So wandelte sich der *ESC* im deutschen Sprachgebrauch zum »Schlager-Grand-Prix« – mit allen negativen Konnotationen, die der Begriff beinhaltet. Entsprechend schwierig gestaltete sich die Vermarktung von *ESC*-Beiträgen, die sich dem Schlager nicht eindeutig zuordnen ließen. Schließlich kamen in Deutschland selbst die Siegeltitel erst mit monatelanger Verspätung auf den Markt, weil sich keine Plattenfirma für eine Veröffentlichung bereit fand.

»Anspruch«

Ein weiteres Problem lag in dem Qualitätsanspruch, der seitens der Fernsehverantwortlichen an den bundesdeutschen *ESC*-Beitrag gestellt wurde. So erklärte der Intendant des Hessischen Rundfunks, Hans-Otto Grünefeldt, den Fernsehzuschauern bei der deutschen *ESC*-Vorentscheidung 1970: »Es geht nicht darum [...] ein Lied herauszufinden, das etwa kommerziell die größten Chancen hätte [...]. Es geht darum, das Lied auszuwählen, das auf [...] diesem speziellen Grand Prix Eurovision für die ARD bestehen kann« (Hessischer Rundfunk 1970). Für den Fernsehmacher stand kommerzieller Erfolg im Widerspruch zu den erhofften Siegeschancen. Wichtiger als einen Hit zu landen, war in jedem Fall, sich international nicht zu blamieren.

Doch auch Komponisten und Texter zeigen sich im Zusammenhang mit dem *ESC* befangen von abstrakten Qualitätsvorstellungen, wie der Texter

Bernd Meinunger im Interview gesteht. Einfache Liebeslieder seien zu banal für einen deutschen Beitrag, darum müsse es um »Weltbewegendes« gehen:

»Das Damoklesschwert des Anspruchs schwebt immer über dem Komponisten, dem Texter, dem Produzenten. [...] Man hat in diesem Fall auch eine Art nationale Verantwortung: Man will sein Land ja nicht mit einem 08/15-Lied über eine Liebesbeziehung abstinken lassen.«⁵

Offensichtlich gibt es auch beim Publikum eine konkrete Vorstellung davon, wie ein angemessener *ESC*-Titel zu klingen hat und von wem er dargeboten werden soll. In der Bundesrepublik Deutschland schien 2001 mit der Ankündigung der Teilnahme von Big-Brother-Star Zlatko der Sieger bereits festzustehen, doch das Publikum buhte den vormals populären Interpreten aus, weil sein dilettantischer Vortrag offenbar nicht der Vorstellung einer adäquaten Repräsentation Deutschlands beim *ESC* entsprach – Zlatko landete nur auf Platz 6. Die Auswahl eines *ESC*-Beitrags unterliegt also anscheinend einer Reihe von Kriterien, die mit den ökonomischen Interessen der Musikindustrie nicht zwangsläufig vereinbar sind. Selbst die Presse kann sich von bestimmten Qualitätsvorstellungen nicht freimachen, wie Helmut Scherer und Daniela Schlütz in ihrer Studie zur *ESC*-Vorentscheidung 2000 feststellen: »Für einige Journalisten ist der Grand-Prix-Vorentscheid ein Ereignis von nationaler Bedeutung, da der Gewinner als Botschafter Deutschlands im internationalen Wettbewerb auftritt« (Scherer/Schlütz 2003: 54).

Auswirkungen

Der hohe Erwartungsdruck, der gegenüber dem nationalen *ESC*-Beitrag existiert, mag häufig (und nicht nur in Deutschland) ein Grund für die Zurückhaltung der Plattenfirmen gewesen sein, bekannte Künstler in den Wettbewerb zu entsenden. Möglicherweise werden aus diesem Grund mittlerweile verstärkt die Gewinner von Casting-Shows ins Rennen um den Grand Prix geschickt: Junge Talente haben keinen Ruf zu verlieren und können von einem guten Abschneiden nur profitieren. So konnte Casting-Show-Sieger Max Mutzke mit seiner *ESC*-Teilnahme 2004 den Grundstein für seine Karriere legen, und auch 2005 ging mit Gracia Baur eine ehemalige Casting-Show-Teilnehmerin für die Bundesrepublik Deutschland an den Start.⁶

5 Bernd Meinunger in einem Interview mit dem Verfasser, geführt am 27.4.1994 – drei Tage vor dem *ESC* 1994 in Dublin.

6 Weitere Beispiele für diese Entwicklung finden sich unter anderem in Frankreich, Irland, Portugal und Spanien. Allerdings ist das spanische Fernsehen mittlerweile davon abgerückt, den frisch gekürten Sieger der Casting-Show Opera-

Auch wenn in der Vergangenheit ein schlechtes Abschneiden des Interpreten beim *ESC* nicht zwangsläufig einen Karriereknick nach sich zog, erwiesen sich schlecht platzierte Musiktitel doch zumeist als kommerzieller Flop. Eine Veröffentlichung des entsprechenden Tonträgers vor dem Wettbewerb war laut Reglement unzulässig.⁷ Komponisten und Textdichter vermieden es deshalb, kommerziell Erfolg versprechende Titel in den Wettbewerb zu entsenden, oder wie ein nicht genannter Komponist präzisiert: »Kein prominenter Autor dürfte [...] bereit sein, eine Spitzen-Nummer nur für eine einmalige Fernsehsendung zu opfern« (Linke 1972: 257). Mittlerweile dürfen die Beiträge schon bis zu einem halben Jahr vor dem *ESC* veröffentlicht werden und die Darbietung unterscheidet sich nur noch unwesentlich von der Studioproduktion. Insofern kann von einer Kommerzialisierungstendenz des Wettbewerbs gesprochen werden. Die Musikindustrie kann also zufrieden sein. Oder vielleicht doch nicht?

Bei den nationalen Vorentscheidungen werden noch immer nicht zwangsläufig die kommerziell erfolgreichsten Interpreten ins Rennen geschickt geschweige denn zum Sieger gekürt. Und selbst der Hauptinitiator der Reglementreform, NDR-Unterhaltungschef Jürgen Meier-Beer, bekennt sich klar dazu, dass er die Sendung nicht als Mittel zur Unterstützung der heimischen Musikindustrie versteht, sondern die Strukturen des Musikmarkts für eine bessere Vermarktung des Produkts Fernsehshow nutzen möchte: »Die Fernseh-dramaturgie der nationalen Grand-Prix-Vorentscheidung ist direkt aus dem nationalen Musikmarkt zu ziehen [...]. Das Ziel der Musikförderung [...] bietet dem Fernsehmacher [...] keine Orientierungshilfe« (Meier-Beer 2002: 423). Auch nach 50 Jahren ist und bleibt der *ESC* also in erster Linie eine Fernsehsendung, deren Ziel vorrangig in der Erzielung hoher Einschaltquoten besteht. Die Förderung der nationalen Musikindustrien wird trotz aller Zugeständnisse der Programmgestalter immer hinter diesem Ziel zurückstehen.

ción Triunfo beim *ESC* zu ›verheizen‹ und zieht es vor, den zweitplatzierten Interpreten zu schicken. Die Angst vor einer schlechten Platzierung, die der kaum begonnenen Karriere ein abruptes Ende setzen kann, scheint bei den verantwortlichen Produzenten relativ groß zu sein.

7 Dies führte zur Disqualifikation zahlreicher Wettbewerbstitel, u.a. des bundesdeutschen Beitrags »Hör den Kindern einfach zu« der blinden Sängerin Corinna May 1999.

Fazit

Der *Eurovision Song Contest* ist ein von den Fernsehanstalten inszeniertes Medienereignis, das erst nachrangig musikökonomischen Zwecken dient. Die Anzahl der kommerziell erfolgreichen Kompositionen, die im Laufe der Jahre aus dem ESC hervorging, ist für eine musikalische Veranstaltung mit derartigem Stellenwert überraschend gering. Offenbar wurde durch das Reglement eine vorwiegend kommerzielle Orientierung des Wettbewerbs verhindert. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass noch heute zahlreiche Wettbewerbsbeiträge nicht in den öffentlichen Verkauf gelangen.

Der enge Rahmen, der durch die Vorschriften des Reglements gesteckt wird, bestimmt, welcher Ausschnitt aus dem aktuellen Musikgeschehen innerhalb dieser Veranstaltung vorgestellt wird. Dieser Ausschnitt ist unter Umständen für die nationale Musikindustrie einzelner Länder kommerziell unattraktiv und führt dort zu einem nachlassenden Interesse der Musikindustrie und ihrer publikumswirksamen Interpreten am ESC. Da das Fernsehen aus der Popularität der teilnehmenden Beiträge unmittelbaren Nutzen in Form von Einschaltquoten zieht, wurde das Reglement dahin geändert, die Möglichkeiten zur Vermarktung der Wettbewerbsbeiträge zu verbessern. Das musikalische Grundgerüst der Veranstaltung blieb davon jedoch weitgehend unberührt, da es auf historischen Entwicklungen und Erwartungshaltungen beruht, die bei Fernsehverantwortlichen, Musikschaffenden und Publikum gleichermaßen verankert sind und sich den ökonomischen Interessen der Musikindustrie entziehen. Eine stärkere kommerzielle Orientierung des ESC im Sinne der Musikindustrie wird daher nur so weit möglich sein, wie sie die historisch gewachsene Erwartungshaltung an den Wettbewerb berücksichtigt.

Literatur

- Björnberg, Alf (1989). »Music spectacle as ritual: The Eurovision Song Contest.« In: *Proceedings of the IASPM 1989*. Hg. v. Maison des Sciences de l'Homme. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, S. 375-382.
- European Broadcasting Union (EBU) (2002). *Rules of the 2003 Eurovision Song Contest*, 10. August, http://www.ebu.ch/departments/television/pdf/ESC2003_Rules_E.pdf?display=EN (Zugriff: 21.3.2005).
- Götze, Werner (1963). »Schlagerbarometer 1963: Stark fallend.« In: *Der Musikmarkt* 52, 15.12.1963.
- Hessischer Rundfunk (1970). *Ein Lied für Amsterdam. Deutsche Vorentscheidung zum Grand Prix Eurovision de la Chanson 1970*. Regie: Ekkehard Böhmer. Sendung vom 16. Februar.

- Linke, Norbert (1972). »Schlagerfestivals und -wettbewerbe.« In: *Schlager in Deutschland*. Hg. v. Siegmund Helms. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 255-262.
- Meier-Beer, Jürgen (2002). »Making a Pop-Event.« In: *Ein Lied kann eine Brücke sein. Die deutsche und internationale Geschichte des Grand Prix Eurovision*. Hg. v. Jan Feddersen. Hamburg: Hoffmann & Campe, S. 417-424.
- Musikmarkt, Der (Hg.) (1989). *30 Jahre Single Hitparade*. Starnberg & München: Josef Keller Verlag.
- Scherer, Helmut/Schlütz, Daniela (2003). *Das inszenierte Medienereignis. Die verschiedenen Wirklichkeiten der Vorausscheidung zum Eurovision Song Contest in Hannover 2001*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Wolther, Irving. (2000). »Rumänien.« In: *Top of Music in Europe* 33, S. 25.

Abstract

The *Eurovision Song Contest (ESC)* is the largest international contest for popular music in the world. Originally intended to strengthen the cooperation between European TV-stations, the aim to support the national music industries always played a secondary role. Apparently, its rules prevented the contest to develop in a more commercial direction.

The framework given by the rules of the *ESC* determines a particular selection of popular music presented at the show. This selection might be commercially less interesting than others in some of the participating countries, leading to a decreasing interest of the respective music industries and their most popular artists in the *ESC*. Since television takes advantage of the popularity of the participating entries due to increased viewing numbers, the rules have been changed accordingly in order to make commercial exploitation of the songs easier. The type of music presented at the show was nonetheless not much affected by these changes since it is based on historical developments and expectations firmly established in the minds of television executives, songwriters and viewers, defying the commercial interests of the music industry.

KEINER DARF GEWINNEN – POTENZIALE EINER EFFEKTIVEN MEDIENKRITIK NEUER TV-CASTINGSHOWS

Christoph Jacke

»Wer singen kann, kommt rein! Sie nicht!«
(Jurymitglied zu Donald Duck 2004)¹

1. Einleitung: Protest und Kritik in den Medien

»[D]er Sender selbst macht nie einen Fehler, eventuelle Fehler eines Programms sind immer Fehler der Programmgestaltung, Programmgestaltungsfehler sind einzig Fehler des Programmbenutzers, der Programmbenutzer stellt sich immer das Programm zusammen, das ihm gerade entspricht« (Neumeister 2002: 15).

Der Schriftsteller und DJ Andreas Neumeister bringt in diesem Zitatschnipsel seiner Sprachcollage *Angela Davis löscht ihre Website* den vermeintlichen Kreis der Vorwürfe gegenüber den Medien und die Gegenargumentation amüsant auf den Punkt. Betrachten wir das Aufkommen neuer Fernsehformate wie etwa *Big Brother*, *Hilfe, ich bin ein Star*, *Popstars* oder *Deutschland sucht den Superstar (DSDS)*, so fällt einem vonseiten der Zuschauer die oftmalige Abneigung gegen das Format Doku-Soap im Generellen bei gleichzeitiger Anerkennung einzelner Sendungen oder Folgen auf; ein Phänomen, dass im Bereich der Werbeforschung bereits bekannt und belegt ist (vgl. Jacke/Zurstiege 2005). Vonseiten der Fernsehproduzenten – und auch hier argumentieren Werbeproduzenten ganz ähnlich – wird dem meist das Argument der Quote und des experimentellen Charakters solcher neuen Formate entgegen gesetzt. Besonders berücksichtigt werden soll im vorliegenden Beitrag die Sendung *DSDS*, weil diese neben einer großen medialen

1 In: *Walt Disneys Lustiges Taschenbuch. Nr. 330: Der Supersänger*. Berlin: Egmont Ehapa 2004, S. 6.

und ökonomischen Aufmerksamkeit einige für den Medienwandel charakteristische Merkmale aufweist: die Kommerzialisierung der Produktion von Medienpersönlichkeiten, die Simulation von Wettbewerb, Startum und Partizipation der Rezipienten, die erfolgreiche Banalisierung der Fernsehinhalte und vor allem die Eigenschaft des Mediensystems, sich zunehmend auf sich selbst zu beziehen.

Wie aber gehen Wissenschaftler – und hier insbesondere die geforderten Kommunikations- und Medienwissenschaftler – mit diesen Formaten und ihren Protagonisten um? Zum einen gibt es die Gruppe der Format-Apokalyptiker, die mit neuen Formaten ebenso wie mit neuen Technologien das Ende der alten – und damit verbunden das Ende von Gewohnheiten – herannahen sehen. Zum anderen finden sich oft Format-Euphoriker ein, die den neuen Formaten (sowie den Technologien) besondere Möglichkeiten wie Interaktivität durch Mitspielen oder Demokratisierung von Prominenz durch das Etablieren des Jedermanns auf dem Bildschirm heraufbeschwören.

Diese Jedermanns wurden einst präproduktiv gecastet und überprüft, bevor sie überhaupt in eine Sendung gelangten, mittlerweile wird aber auch die Genese solcher potenziellen Wegwerf- bzw. Einweg-Stars medialisiert und kommerzialisiert. Bewertet werden die Alexanders und Zlatkos meist zunächst von Redaktionen und Jurys und dann vom Fernseh-Volk, von ihren Nachbarn, die es (noch) nicht geschafft haben. Gerne wird sich über deren schauspielerische und musikalische Qualitäten mokiert. Doch wird dabei verkannt, dass diese Medienpersonen Aufmerksamkeit und also Quote generieren und nicht gut singen oder schauspielern sollen. Und in dieser Funktion sind sie – zumindest kurzfristig – für das Mediensystem sehr erfolgreich (vgl. Jacke 2001).

Wer aber beobachtet und bewertet eigentlich die erwähnten Bewerber? Wer beurteilt jenseits von neunmalklugen Stammtischen und überheblichen Feuilletons diese Wettbewerbe um Quote? Die Lage der Medienkritik ist derzeit insbesondere auf dem Feld medienkulturkritischer Theorie- und Grundlagenforschung äußerst unübersichtlich und unbefriedigend. Ich möchte in meinem Beitrag eine Art Werkstattbericht aus den Forschungen zur Medienkritik jenseits von Meistererzählungen und also auch Meisterkritiken geben und am Beispiel *DSDS* diskutieren, um auf die Probleme der heutigen Medienkritik aufmerksam zu machen.²

2 Hierbei beziehe ich mich auf die Resultate meiner ausführlichen Studie verschiedener Medienkulturtheorien in Jacke 2004.

2. Protest und Kritik in Medienkulturtheorien

Betrachtet man Medienkritikpotenziale in Medienkulturtheorien wissenschaftlicher Prägung, die sich mit populären Phänomenen der Medien beschäftigen, so fallen zunächst drei Stränge ins Auge, die aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und mit ebensolchen Resultaten argumentieren und hier auf das Format *DSDS* angewendet werden sollen:

- Kritische Theorie(n),
- Cultural Studies,
- Medienkulturwissenschaft(en).

Alle drei weit gefächerten Felder berücksichtigen Popkultur und deren Phänomene im Rahmen mediengeschichtlicher Entwicklungen, beurteilen diese aber sehr unterschiedlich. Das oft erscheinende ausdrückliche Bewerten und Vorverurteilen neuer Medienphänomene in der Mediengeschichte birgt eine gewisse Gefahr, die der Weimarer Medienphilosoph Joseph Vogl jüngst folgendermaßen pointierte:

»Eine Geschichte der Medienkritik scheint nicht nur älter und geläufiger zu sein als eine Historiographie der Medien selbst. Medienkritik und Medienfunktion sind vielmehr kaum voneinander zu trennen: als ob sich die Wirkung von Medien nur mit der Kritik dieser Wirkung verwirklichen dürfte. Medienkritik ist selbst ein Medieneffekt« (Vogl 2002: 134).

Diese Medieneffektivität von Medienkritik zeigt sich insbesondere bei neueren Fernsehformaten. Die Fernsehproduzenten selbst betonen nicht ganz zu Unrecht die Unterstützung und sogar Funktionalisierung in Sachen öffentlicher Aufmerksamkeit durch etliche Kritiken in den Medien. Indem sie sich gegen vermeintlich triviale und durchkommerzialisierte Formate und deren Handlungsträger wenden, fördern die Feuilletonisten und sonstigen Kritiker zumeist doch nur das Anliegen, Öffentlichkeit herzustellen und im Anschluss daran verschiedene Arten von Teilnahmebereitschaft zu erzeugen; Möglichkeiten der effektvollen Nicht-Zustimmung innerhalb von Artikulationen bleiben keine. Die höchste Strafe bleibt das Ignorieren, welches aber eben keine Auseinandersetzung bedeutet.

Nichtsdestotrotz berücksichtigen bestimmte Ansätze von Kritik vermeintlich triviale Inhalte und Formate, während die Hauptströme ganzer Wissenschaften sie schlichtweg ignorierten.

2.1 Kritische Theorien: Die Große Weigerung

»Für mich ist die Welt nicht mehr in Ordnung. Nicht früh um Sieben und auch nicht nach der Tagesschau. Für mich heißt das Wort zum Sonntag ›Scheiße‹ und das Wort zum Montag ›Mach mal blau‹« (Ton Steine Scherben: »Wir müssen hier raus!«, 1972).

Sicherlich sahen sich die ›klassischen‹ Vertreter Kritischer Theorie nicht als reinen Medieneffekt. Dass sie für große Kreise von Lesern aber durchaus eine über Medien vermittelte Faszination ausübten, dürfte als unbestritten gelten. Und auch wenn Ihnen – wie zuletzt von Norbert Bolz (2004) – der Tod bescheinigt wird, so entwickelt sich m. E. gerade in Zeiten der zunehmenden Beschleunigung, Kontingenz, Komplexität und Reflexivität von Medienangeboten ein vorsichtiges Wiederentdecken und Aktualisierungen kritisch-theoretischer Überlegungen (vgl. etwa Behrens 1999, 2003, 2004), sicherlich auch, weil diese sich bemühen, Ordnung in postmoderne Unübersichtlichkeiten zu bringen.

Was kann aus Betrachtungen zur Kritischen Theorie klassischer und fortgeschriebener moderner Prägung für eine Analyse popkultureller Phänomene wie *DSDS* geschlossen werden? Und wo gibt es Anschlussmöglichkeiten an andere, neue(re) theoretische Überlegungen? Kurzum: Worin besteht der Orientierungswert kritischer Gesellschaftstheorie für gegenwärtige Problemlagen? (vgl. dazu ausführlich Jacke 2004: 30-159).

Anhand der Werkzeugkisten Kritischer Theorie lassen sich auch weiterhin Zusammenhänge von Kunst, Kultur, Medien und Gesellschaft und vor allem historische Dynamiken des Zivilisationsprozesses und somit fortgeschrittenen gesellschaftlichen Wandels analysieren und kritisieren. Dabei müssen allerdings insbesondere die klassischen Betrachtungen der wachsenden Bedeutung der Massenmedien für diesen Wandel berücksichtigt werden. Ein verschärfter wissenschaftlicher Blick auf diese Bereiche sollte medienkulturwissenschaftlich und kommunikationswissenschaftlich geschult sein, und genau dies ist bei den meisten hier erwähnten Autoren nicht der Fall – sei es durch deren Eingebundenheit in eine Zeit, als die Rolle der Massenmedien eher für kriegerische Propaganda denn für Alltagsgestaltung diskutiert wurde, oder sei es, weil sie den Medien auf dem freien Markt sehr skeptisch gegenüber stehen oder sie sogar nicht weiter in Erwägung ziehen.³

3 Göttlich (2003: 47) hingegen schließt in seine Definition des Begriffs Kulturindustrie, speziell seit den 1960er Jahren, die massenmediale Vermittlung zwingend mit ein. Dies erscheint aus medienkultur- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive dringend erforderlich, während philosophische Be-

Hieran wird klar, warum die kulturkritische ›Keule‹ aus gesellschaftstheoretischer Sicht gegen einzelne Fernsehformate oder Protagonisten wie im Fall von *DSDS* nicht nur übertrieben erscheint, sondern nicht funktioniert.

Versucht man aber von Einzelfällen auf die Mediengesellschaft zu abstrahieren, bleibt unweigerlich die Kulturindustriethese mitsamt ihrer Fortschreibungsversuche als Kern kritisch-theoretischer Beobachtungssettings aktuell. Die Permanenz einer kritischen Selbst-Reflexion ist der Form der negativen Dialektik in dieser These eingeschrieben. Auch wenn viele der Formulierungen der klassischen Kritischen Theorie dementsprechend außerordentlich negativ und teilweise sogar aussichtslos anmuten, so haben die Denker doch in ihrer eigenen Entwicklung (Adorno) sowie in ihrer Abfolge (Adorno → Horkheimer → Löwenthal → Marcuse → Benjamin) diese Totalität aufgebrochen oder zumindest aufgeweicht. Dies geschah interessanterweise eher in Bezug auf kommunikations- und medienwissenschaftliche Aspekte wie die abnehmende Stärke des Manipulationsverdachts seitens der Medien, Wirkungsannahmen und Machtzuschreibungen bzw. den Einbezug unterschiedlicher Lesarten seitens des Rezipienten.

Aus der klassischen Generation Kritischer Theorie (v.a. Horkheimer, Adorno, Löwenthal, Marcuse, Benjamin) ist nicht *der* einheitliche Ansatz zu isolieren. Entweder verbleibt man in starren Gerüsten, katalogisiert Kulturen dementsprechend und kritisiert Medienpersönlichkeiten, Fernsehformate und das Fernsehen im Ganzen als falsch, verdummt und verdummend: Somit wären etwa die Protagonisten von *DSDS* nichts als Reklame für sich selbst, den Sender und die Musikindustrie, Pseudo-Kunst für die Selbstverblendung der Zuschauer, die wiederum über die Massenmedien lancierte Parolen unkritisch aufgreifen (vgl. Horkheimer/Adorno 2000: 128-176, Adorno 1992: 167-184, Adorno 2003: 69-80). Oder aber man versucht, wie Habermas (1990, 1995a, 1995b), Prokop (1974, 2003) und Behrens (1999, 2003, 2004) es ansatzweise in der Folge exerzierten, das Progressive in der Massenkultur zu finden.

Aus dem Konglomerat der hier erwähnten Autoren ›klassischer Kritischer Theorie‹ lassen sich einige zentrale Thesen schließen, die es bei den modernen Fortführungen auch auf ihre Anwendbarkeit auf neue Fernsehformate wie *DSDS* zu überprüfen gilt:

- Verschiedene Ebenen von Kultur sind beobachtbar und bewertbar.
- Durch eine Dialektik geraten diese Ebenen in einen Wandel, der aber nicht zwangsläufig zum Fortschritt führt.

trachtungen gerne darauf verweisen, dass Kulturindustrie eben nicht nur aus Massenmedien bestehe, sondern im Sinne Adornos die herrschende Form der geistigen Produktion bedeute (vgl. Paetzel 2001: 91).

- Die beiden Ebenen sind in Main und Sub einteilbar: Innerhalb der klassischen Kritischen Theorie wurde lediglich durch eine analoge Bewertung der Ebenen für die Gesellschaft in Kunst (high) und Massenkultur (low) kategorisiert. Nimmt man die Bewertungen heraus und entdramatisiert die Beobachtung, so gelangt man an den Punkt, dass Kultur von der Industrie für die Masse (Main) und von der Kunst oder anderen nichtindustriellen Gruppen für interessierte Gruppen in Form von Spezialisten (Sub) abläuft.
- Durch einen Perspektivenwechsel haben die Denker der klassischen Kritischen Theorie zunächst überhaupt erst einmal ihre Blicke auf das Main geworfen, welches zuvor schlichtweg ignoriert worden war.⁴
- Schließlich wurde sogar versucht, erste Anzeichen einer Emanzipation des Main als auch der Möglichkeiten des Sub zu beobachten.
- Die Möglichkeiten des Sub ähneln denen der Kunst als gesellschaftlicher Kritik: Nicht von außerhalb können sie genutzt werden, sondern nur aus dem System, aus der Gesellschaft heraus. Der verdinglichten Welt soll gewissermaßen der Spiegel vorgehalten werden. Allerdings sollte die Mimesis nicht perfekt sein, denn dann stünde die Formauflösung der Form nicht mehr gegenüber. Und diese Form muss doch auch befremden, um etwas Neues zu schaffen, muss autonom vom Alltäglichen sein und doch auch in es hineinragen.
- Neben kultureller Produktion und kulturellem Werk (Adorno) muss auch die Rezeption kultureller Angebote mehr beachtet werden (Benjamin).

Bei den erwähnten Fortführungen von Habermas, Prokop und Behrens ließe sich dann – auf die oben genannten Thesen bzw. deren Aktualisierung bezogen – feststellen:

- Es muss nicht zwingend die Unwahrheit der Gesellschaft als ganzer dechiffriert werden. Auch in Teilen und Fragmenten kann Kritik geübt werden und zwar von außerhalb oder innerhalb der Main-Ebene.
- Entgegen der Annahmen vor allem von Horkheimer und Adorno gibt es auf der Ebene der Massenkultur bzw. Kulturindustrie (Main) eben doch Widersprüche und Kritik Momente zu beobachten, die einer latenten Legitimation bestehender Verhältnisse entgegen wirken.
- Für eine Kritik der Gesellschaft spielen die Massenmedien eine entscheidende Rolle – ob als Chance oder Gefahr, wird unterschiedlich beurteilt.

4 Eine der frühen multiperspektivischen Betrachtungen der populären bzw. Massenkultur war der von Rosenberg/White (1957) herausgegebene Sammelband, in dem sich neben kulturkritischen Klassikern wie Adorno, Anders oder Löwenthal auch frühe Medientheoretiker wie McLuhan und Fiedler finden.

- Mit einer Ausdifferenzierung der Kultur-Ebenen in Main und Sub sollte eine Ausdifferenzierung der Bewertungskriterien (high und low auf beiden Ebenen) vollzogen werden (Mehrdimensionalität).⁵
- Die Kultur-Ebenen Main und Sub sind gesellschaftsübergreifend und funktionieren nicht mehr schichtspezifisch, während die klassische Kritische Theorie Gesellschaft in Schichten unterteilt und anspruchsvollen Jazz als Populärkultur der Oberschicht beschrieb.⁶
- Es besteht ein wechselseitiges Verhältnis der Beeinflussung zwischen Massenkulturproduktion und -rezeption.
- Eine kritische Medientheorie muss historisch ausgerichtet sein und gesellschaftliche Übergänge – etwa zur massenmedial vermittelten veröffentlichten Meinung – deutlicher integrieren (Habermas, Prokop).
- Die klassische *Dialektik der Aufklärung* kann zu einer neuen Dialektik der Kulturindustrie extrahiert werden (Prokop) und die erwähnte Mehrdimensionalität somit berücksichtigen.

Erst durch die Berücksichtigung der veränderten Kontexte lassen sich Grundannahmen der klassischen Kritischen Theorie revidieren und modernisieren, ein starres Hinwegsetzen über die medienkulturellen Wandlungen und ein dementsprechend stures Festhalten an den Originalen führt keinen Erkenntnis-schritt weiter.⁷

Gesellschaftlicher Wandel ist am Wandel der Kultur-Ebenen und deren Manifestationen (z.B. im Stil) beobachtbar, beinhaltet aber eine mitlaufende Fähigkeit zur Umstellung seitens professionalisierter Beobachter wie Journalisten und insbesondere Wissenschaftler. Diese verschiedenen Wandlungen, die letztlich in gesamtgesellschaftlichen Veränderungen münden, werden durch divergierende Dialektiken dynamisiert. Die Dynamiken spielen sich in einer Gesellschaft wiederum innerhalb funktionaler Raster – eben der Kultur-Ebenen Main und Sub – ab. Dieses Muster bleibt bestehen, kann also durchaus weiter verwendet werden und löst sich keinesfalls auf.⁸ Die

5 Diese Ausdifferenzierung von Bewertungen konstatiert der Kultursemiotiker Umberto Eco (2002: 177) in Bezug auf George Orwells Roman *1984* als Vergnügen erster Art für Parteimitglieder und Vergnügen zweiter Art für Proleten.

6 Hierbei sollte bedacht werden, dass der Fernsehentertainer Harald Schmidt mit der Bezeichnung seines Ex-Senders SAT 1 als »Unterschichtenfernsehen« einen Begriff geprägt hat, der mittlerweile weit über die Feuilletons in die Gesellschaft diffundiert ist und erstaunlich Konjunktur macht. Dementsprechend wäre *DSDS* Unterschichtenfernsehen im Pseudo-Wettbewerbsformat, gewissermaßen *low* des Main.

7 Vgl. zu einer Verwertung der Überlegungen klassischer Kritischer Theorie für eine Populärkulturanalyse auch Göttlich 2003.

8 Hier widerspreche ich Kaspar Maase (2003: 52), der von einer gebrochenen Polarität zwischen Hoch- und Massenkultur redet.

gesellschaftlichen Beobachter entdramatisieren lediglich im Zuge des gesellschaftlichen Wandels die Bewertungen der Ebenen dieses Rasters bzw. Musters, welches Kultur genannt werden kann. Neben den Bewertungen der Ebenen wandeln sich natürlich auch die Inhalte der Stufen oder wie Strinati (1995: 73) es für die Ebenen *Core* (Main) und *Periphery* (Sub) bezeichnet: Der Mechanismus bleibt derselbe, aber die Moden wechseln beständig.

Ferner ist neben der Ausdifferenzierung der Kultur-Ebenen auch eine Verfeinerung der Kritikmöglichkeiten zu beobachten: War es bei Horkheimer und Adorno die Utopie und bei Marcuse die große Weigerung, so suchen die modernen Kritischen Theoretiker Kritik- und Veränderungspotenziale in wesentlich konkreteren Phänomenen und erscheinen somit auch kompatibler für Phänomene wie *DSDS*. Dadurch entsteht eine Verästelung von Kritik und Innovation, die nun nicht mehr makropolitisch, sondern im alltäglichen Kleinen abläuft. Es geht nicht mehr um die Verurteilung des Fernseh- und darüber gelagerten Mediensystems, es geht nicht mehr um die generellen Weisen von Produktion, Distribution, Rezeption und Weiterverarbeitung, sondern um diese Ebenen innerhalb konkreter Formate, die erst durch die Systematisierung und Konkretisierung (be-)greifbar werden.

Was also bleibt das vorläufige Ergebnis eines Re-Readings der klassischen und modernen Kritischen Theoretiker? Die mannigfaltigen Unvereinbarkeiten der Argumentationen von vor allem Horkheimer und Adorno sollten nicht nachträglich aufgelöst werden, denn sie sind nicht aufzulösen: »Hätte Adorno gefragt, um die Fragen zu beantworten, dann hätte er darauf gewiss so gut begründete Antworten geben können wie nur irgendeiner« (Brock 1989: 237).

Vielmehr gilt es, die Entwicklung von Problemstellungen und Problem entdeckungszusammenhängen bei diesen Autoren genau zu beobachten, um sich deren Analyse- und Problematisierungsschärfe ansatzweise anzueignen. Anhand dieser kann es gelingen, eine aktualisierte, neue kritische Kultur- und Medientheorie zu konzipieren, die allerdings zumeist auf der Makroebene der Gesellschaftstheorie verharren muss und ja auch will. Es kann ihr nicht um die ausschließliche, pauschale Abqualifizierung einzelner Medienpersonen wie Casting-Teilnehmer oder Casting-Juroren oder Rezipienten gehen⁹ – das wäre zu einfach. Es muss ihr langfristig um die Veränderung der gesamten Mediengesellschaft gehen.

9 Solche Pauschalisierungen wirken oft schwerfällig und werden immer wieder empirisch widerlegt (vgl. zu Werberezipienten Jacke/Zurstiege 2005, zu den Casting-Show-Rezipienten bei *DSDS* die innovative Studie von Lothwieser/Müllensiefen/Tiemann/Matterne in diesem Band, zu den Juroren-Äußerungen bei *DSDS* von Appen in diesem Band), aber man kann sie der Kritischen Theorie

Die oben zusammengefassten Thesen aus klassischer als auch fortgeschriebener Kritischer Theorie gelten als Basis für viele der Startoperationen der Cultural Studies, wobei Vertreter dieser Forschungsrichtungen durchaus auf kritische Distanz sowohl zur Larmoyanz klassischer Kritischer Theorie als auch zur oftmaligen Dogmatik oder Verschlagwortung ihrer sich als kritisch verstehenden Fortschreibungen gehen, prägnant artikuliert von Paul Willis, einem ehemaligen Mitarbeiter des Birminghamer *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, der Wiege der britischen Cultural Studies: »Wir können diesen idealistischen Stoßseufzern ruhig unseren Segen geben, nur glauben dürfen wir nicht an sie« (Willis 1978: 44).

2.2 Cultural Studies: Subversive Lesarten

»Alle hatten die richtige Idee gefunden. Mit großer Freude machten sie sich auf. Und die schufen gute Instrumente. Aber wollten sie wie eine Gruppe klingen? Und sie hatten gute Transporter gebaut, aber wollten sie zusammen darauf fahren? Einige wollten einfach nur mal ihre Lieder vorspielen. Andere wollten nur mal zum eigenen Haus gebracht werden. Und so fuhren für ein Weilchen alle zusammen los. Und so zogen für ein Weilchen alle zusammen los. Und so nahmen für ein Weilchen alle zusammen Platz« (Die Goldenen Zitronen: »Ketten bilden«, 1988).

An einem Zitat der beiden australischen Cultural Studies-Forscher Kendall und Wickham lässt sich durchaus eines der Kernprobleme von Forschungen zur Medienkultur heraus lesen: »[C]ulture was always theorised in practical intellectual fields – never as an abstract problem« (Kendall/Wickham 2001: 9). Außerwissenschaftliche Beobachtungen betrifft dieser Theoriemangel sowieso, aber vor allem in den unterschiedlichen Disziplinen und noch mehr in den Studien der Cultural Studies herrscht oft eine Neigung zum ausführlich dargestellten Einzelfall, gewissermaßen zur Kasuistik, vor. Nur selten wird abstrahiert oder gar ein Theoriegebäude der Kultur zumindest angegangen. Selbiges gilt im Übrigen auch für Ansätze und Modelle zu Medien und Kommunikation, weswegen auch immer wieder auf Halls Encoding-Decoding-Modell (1999b) zurückgegriffen wird. Kultur wird oftmals mit Inhalten gefüllt, die dann wiederum en detail analysiert werden. Anhand von konkreten Formationen und deren Aktanten wird Kultur erst beobachtbar, das scheint Konsens zu sein, warum also nicht von dort aus in höhere Abstraktionsebenen vorstoßen, wie dies auch Kendall und Wickham verlan-

nicht wirklich anlasten, da es ihr um die gesellschaftliche Utopie im Ganzen geht.

gen? Warum, so soll hier entgegnet werden, wird doch eher selten versucht, nicht nur das konkrete Produkt und seine Kontexte,¹⁰ sondern auch den Prozess Kultur im Allgemeinen zu erläutern?

Vielleicht überlagern die vielen Einzelstudien und der unbedingte Wille zum gesellschaftspolitischen Einmischen hier die dringend erforderliche theoretische Sisyphusarbeit, die in Ansätzen etwa bei Grossberg oder Lull und insbesondere bei Kellner und den ›Gründervätern‹ Hoggart, Thompson und Williams sehr wohl vorhanden ist (vgl. dazu ausführlich Jacke 2004: 160-215). Ein Fall wie *DSDS* würde bei den Cultural Studies zum einen unter Aspekten des Emanzipatorischen und der Minoritäten-Politik beobachtet, also etwa im Rahmen von Fragen nach der Beteiligung und Repräsentation von Frauen oder ausländischen Mitbürgern, Emigranten etc. Zum anderen wären typische Herangehensweisen die (bspw. ethnographischen) Studien einzelner Familien in deren alltäglicher Rezeption und Nutzung von *DSDS*, also wie strukturiert *DSDS* den Alltag, wie wird die Sendung genutzt, welche Anschlusshandlungen werden dadurch ermöglicht oder eben auch nicht.

Vorläufig festzuhalten bleibt:

- In Anbindung an Überlegungen der Kritischen Theorie beobachten auch die meisten Vertreter der Cultural Studies verschiedene Ebenen von Kultur.
- In Anbindung an die Kritische Theorie wird die besondere Bedeutung des Kapitalismus und der Medien für die moderne bzw. postmoderne Gesellschaft untersucht.
- In Anbindung an die Kritische Theorie, wenn auch sicherlich ohne deren dramatischen Hintergrund, wollen Vertreter der Cultural Studies sich positionieren, einbringen und politische Arbeit leisten.
- In Anbindung an die Kritischen Theorie scheuen die Cultural Studies sich nicht, über den eigenen disziplinären Tellerrand hinauszuschauen und Forschungen als Projekte anzusehen, die annähernd umfassend lediglich durch inter- oder besser transdisziplinäre Teams geleistet werden können.
- In Anbindung an die Kritische Theorie speisen die zentralen Forscher und Forschungen zu den Zusammenhängen von Medien, Kultur und Gesellschaft ihre Analysen mit einer Mischung aus geistes- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen.

10 Douglas Kellner etwa untersucht ausführlich und minutiös die Medienphänomene Madonna (Kellner 1995) und Michael Jordan (Kellner 2003), seine Schlussfolgerungen in Form einer Forderung nach besserer Medienkompetenzausbildung erscheinen demgegenüber etwas lapidar.

- In Abgrenzung zu Ausführungen der Kritischen Theorie wird ein spezielles Augenmerk auf die Kultur(en) und also auf die Lebensweisen der Menschen geworfen.
- In Abgrenzung zur Kritischen Theorie wird das Alltägliche für die Forscher der Cultural Studies interessant und das Spektakuläre im Gewöhnlichen gesucht.¹¹
- In Abgrenzung zur Kritischen Theorie geht es den Cultural Studies um eine Egalisierung der Artefakte, Produkte und Aktanten der unterschiedlichen Kultur-Ebenen als Untersuchungsgegenstand und Thema politischer Forderungen.
- In Abgrenzung zur Kritischen Theorie bemühen sich viele der Vertreter der Cultural Studies um eine Vermeidung von Bewertungen der beobachteten Untersuchungstopoi, was allerdings selbst Kellner nur bedingt gelingt und oftmals auch nicht konsequent verfolgt bzw. durch einen letztlich offensichtlich intendierten Re-Entry der Normativität gar nicht eingehalten wird.
- Zudem bemühen sich die Cultural Studies in Abgrenzung zur Kritischen Theorie zumeist um exemplarische Phänomene, die detailliert beschrieben und interpretiert werden.
- In diesem Rahmen ist auch ein Wandel von der Kritik an der Gesellschaft im Ganzen bei der Kritischen Theorie zur Beurteilung von Kritikmöglichkeiten im Einzelnen und bis hinein in opponierende Lesarten bei den Cultural Studies zu beobachten. Die große Weigerung reduziert sich demokratisierend und emanzipierend auf die vielen Verweigerungen en miniature.

Allerdings gilt es hier, zumindest grob zwei Gruppen der Cultural Studies zu unterteilen: Erstens die eher strukturalistisch inspirierten Studien, denen es noch deutlicher an der zunächst puren Dechiffrierung symbolischer Welten (zumeist im Pop und in den Medien) liegt, und zweitens die Kulturalisten, die hinter der Analyse der alltäglichen Kultur das Aufdecken von Ideen, Missständen, ungleichen Machtverhältnissen und sublimen Beeinflussungsversuchen identifizieren wollen und somit eine klare Forderung nach fun-

11 Ganz ähnlich argumentiert Eco, wenn er das Innovative im Seriellen bei Fernsehformaten analysiert und Rezipienten eine grundsätzliche Autonomie zurechnet: »Es ist evident, dass auch das banalste narrative Produkt dem Leser erlaubt, sich in autonomer Entscheidung als kritischer Leser zu konstituieren, das heißt als ein Leser, der beschließt, die Innovationsstrategien zu bewerten, so minimal sie auch sein mögen, beziehungsweise das Fehlen von Innovation zu registrieren. Aber es gibt auch serielle Werke, die einen expliziten Pakt mit dem kritischen Leser schließen und ihn sozusagen herausfordern, die innovativen Kräfte des Textes freizulegen« (Eco 2002: 168).

dierter Kritik aufstellen (vgl. ausführlich Hall 1999a). Zur zweiten genannten Gruppe ist auch Kellner zu zählen, ohne dass er sich strukturalistischen oder poststrukturalistischen Ansätzen gänzlich verschließt. Doch genügt ihm die Feststellung aktiver Rezeption in Form von Vergnügen wie etwa bei Fiske nicht, der zu den Strukturalisten unter den Cultural Studies-Denkern zu zählen ist. Sie ist Kellner zu unpolitisch:

»Neglecting political economy, celebrating the audience and the pleasures of the popular, neglecting social class and ideology, and failing to analyze or criticize the politics of cultural texts will make cultural studies merely another academic subdivision, harmless and ultimately of benefit primarily to the culture industries themselves« (Kellner 1992: 21).

Auch Kellner geht also durchaus von aktiven Rezipienten und dementsprechend deren Möglichkeiten verschiedener Lesarten von medienkulturellen Angeboten aus und sicherlich ließe sich das bei den Rezipienten von *DSDS* in Teilen auch feststellen, in dem man etwa die Arten der Rezeption und Nutzung von *DSDS* kontextualisiert und vor allem qualitativ analysiert. Doch glorifizieren Kellner zufolge Wegbereiter wie insbesondere Fiske die aktive Rezeption zu sehr und zu pauschal. Kellner verlangt eine politische Konsequenz aus seinen Beobachtungen zu medienkulturellen Chancen und Gefahren. Dies verlangt er auch von den Beobachtern auf der Meta-Ebene, denen des Journalismus und denen noch einmal darüber gelagerten der Wissenschaft. Die Vernachlässigung wissenschaftlicher Überlegungen mit klaren politischen Zielsetzungen insbesondere in Kultur- und Kommunikationswissenschaft der USA – aber eben auch westeuropäischer Länder wie der Bundesrepublik Deutschland, in deren Medienlandschaft er schon lange einen intensiven Einblick hat – spricht für Kellner (1995: 340) für die Entpolitisierung des intellektuellen Lebens. Deswegen sieht Kellner die Cultural Studies und auch ähnliche Entwicklungen im deutschsprachigen Raum als zu herkömmlichen Disziplinen quer treibendes, politisches, kritisches Projekt, in dem sich Denker formieren, die kritische Lesarten der Medienangebote lernen und lehren wollen, wie es laut Kellner (ebd.: 336) die Frankfurter Schule, die Cultural Studies und auch postmoderne Theorien bisher versäumt haben.

Leider folgen Kellners Ansprüchen auf Ansätze einer kritischen Medienpädagogik bisher zumindest keine größeren Studien, die Kultur- und Kommunikationswissenschaft noch deutlicher in Theorie und Empirie verbinden und daraus u.a. pädagogische Maßnahmen ableiten würden. Was aber mannigfaltig zu beobachten ist, ist eine Verschmelzung von kommunikations- und medienwissenschaftlichen, von eher sozial- und geisteswissenschaft-

lichen Ansätzen zur Medienbeobachtung zweiter oder dritter Ordnung. Auch in Deutschland ko-orientieren sich immer mehr Wissenschaftler in Forschungsprojekten und an den Universitäten aneinander.¹² Dazu dürften auch die Cultural Studies in ihrer höchstgelegenen Form von *Subs* im wissenschaftlichen Main beigetragen haben: Sie haben Innovationen und Anstöße eingebracht, ihnen kann aber bis dato insbesondere in den deutschsprachigen Wissenschaften sicherlich keine Verortung im Main nachgewiesen werden.¹³ Ebenso haben diese Beschreibungen in diversen Fächern und vor allem in den Kultur-, Medien- und Kommunikationswissenschaften eine verschärfte Konzentration auf den Kulturbegriff und seine Bedeutungen gelegt, denn »Culture is which mediates between people and reality, turning chaos into order« (Grossberg 1998: 203). Die von Lash (1996) beschriebene Reflexivität der Gesellschaft muss sinnvoller Weise in den Wissenschaften beginnen und benötigt eine durchdachte Anwendung der diesbezüglichen Theorien auf sich selbst. Damit und mit einer intensiven und vorurteilsfreien wissenschaftlichen Beobachtung vermeintlich trivialer und alltäglicher (Medien-) Phänomene haben die Cultural Studies begonnen. Mit ihrem Duktus lässt es sich entkrampft in ein Untersuchungsfeld wie *DSDS* gehen, konkrete Einzelfallanalysen bestreiten und insbesondere Aspekte der Reflexivität herauskristallisieren. Ihr theoretisches Rüstzeug erscheint aber noch nicht präzise und umfassend genug, um ein Medienphänomen wie *DSDS* im Ganzen zu beobachten und zu beurteilen.

Die Bedeutung von Kultur für die zunehmend reflexive Mediengesellschaft wird seit geraumer Zeit vom Medien- und Kommunikationswissenschaftler Siegfried J. Schmidt betont, der sich generell um reflexivitäts-, tautologie- und autologietaugliche Theorieentwürfe bemüht.¹⁴ Deswegen erscheint ein Andocken seiner Überlegungen zu Kultur, Kommunikation, Kognition und Wissenschaft und seine Einforderung einer umfassenden Medienkulturwissenschaft an die bisherigen Ausführungen im folgenden Abschnitt nahe liegend. Dabei sollen Schmidts Überlegungen und die

12 So arbeiten etwa im Münsteraner Studiengang *Angewandte Kulturwissenschaften – Kultur, Kommunikation & Management* Kommunikations-, Kultur-, Medien-, Wirtschafts-, Literatur-, Sprach-, Geschichts-, Politik-, Rechtswissenschaftler, Philosophen und Soziologen gemeinsam an der Ausbildung transdisziplinär geschulter Studierender.

13 Selbst die abgeschwächten, entpolitisierten, unparteilichen Varianten (vgl. Terkessidis 2005) dürften sich noch nicht auf Folie des wissenschaftlichen Main bewegen, wenn sie auch auf bestem Wege dorthin sind.

14 Dies schließt an Überlegungen von Hans-Magnus Enzensberger an, dass Theorie selbst medienförmig im Sinne des Rückkanals werden muss und Kulturkritik notwendig Medienanalyse bedeutet (vgl. Ernst 2002: 143).

eigenen Fortschreibungen wiederum auf deren Tauglichkeit für Beobachtungen des Phänomens *DSDS* zumindest ansatzweise überprüft werden.

2.3 Medienkulturwissenschaft: Analysepräzision

»Image is taking over the music, and that's a sin« (Miss Kittin 2005: 17).

Während sich die meisten der jugend- und popkulturellen Bewegungen der Nachkriegszeit vom Gros der Bevölkerung absetzen wollten (Sub), um u.a. zu sich selbst zu finden und das Individuelle zu betonen (die anderen/wir), starten Raver und Technoide aus dem markierten Ich (Piercing, Tattooing, Branding etc.) heraus in eine Nacht, die im möglichst großen Wir (*Main*) enden soll (wir/die anderen). Beide Richtungen sind mit Schmidts Begriffsapparat der »Kultur als Programm« zu deuten, welcher dazu allerdings modifiziert werden muss.¹⁵ Lange Zeit waren zumeist überzeichnete Umcodierungen der vom Main-Programm ausgehenden Unterscheidungen seitens der Anwender von Sub-Programmen z.B. in Form von Bricolage gebräuchlich. Die Techno-Bewegung¹⁶ trachtete nach der Wiederherstellung gesellschaftlicher Harmonie unter dem Deckmantel der totalen Toleranz: *The Future Is Ours, We Are Family, One World – One Future, Join The Love Republic, Access Peace* lauteten einige Mottos der seit 1989 stattfindenden Berliner *Love Parade*.

Eines wird an diesen Beispielen ganz klar: Kultur als Programm im Sinne der Interpretation kollektiven Wissens über zentrale und periphere Kategorien operiert über eine Hauptprogrammoberfläche und mannigfaltige Teilprogramme, die wiederum Main- und Subprogrammpartikel integriert halten, die Programmteile qua Anwendungen von Aktanten zwischen diesen Ebenen mäandrieren lassen. Dabei gibt es offensichtlich einen stärkeren Diffusionsschub von den Sub- zu den Mainprogrammanwendern als umgekehrt, da Subs nachdrücklich Differenzen setzen, dadurch irritieren und gegebenenfalls Wandel verursachen. Alle diese wesentlichen Aspekte des dialektischen Gegenübers von Main und Sub im Gesamtprogramm Kultur lassen sich mit der Kulturprogrammatik von Schmidt theoretisch fassen, wobei die Überlegungen zu den Kulturebenen das Konzept sinnvoll ausdifferenzieren und speziell für Phänomene der Popkultur als auch darüber hinaus anwendbar machen (vgl. grundlegend Schmidt 1999 und 2004a: 70-107 sowie

15 Programm ist hier nicht als Sendeabfolge, sondern eher als kognitive Interpretationsfolie zu verstehen.

16 Sicherlich gilt dies eher für die großen Raves und Paraden. Auch im Techno gibt es mittlerweile feinste Ausdifferenzierungen, Retro-Phänomene und sehr wohl politische Verweigerungs- bzw. Protesthaltungen.

modifizierend Jacke 2004: 216-265). Die Vorteile der Schmidtschen Skizze und eigener Fortschreibungen sind:

- Das Konzept beinhaltet eine große Abstraktionsfähigkeit, um Kultur nicht nur als Manifestation in Form von Gegenständen, Riten, Symbolen, sondern als deren Interpretation zu verstehen (Beobachtungsvarianz statt Objektfixierung).
- Kultur wird entdramatisiert und deskriptiv eingeordnet, ohne primären Einbezug von Wertmaßstäben (Entnormativierung).
- Die verschiedenen Kulturenhauptprogramme und -ebenen erhalten eine analytische Gleichberechtigung, wobei diese in den konkreten Beobachtungen dann durchaus asymmetrisiert werden und somit weder relativistisch noch orientierungslos wirken. Daraus ergibt sich auch eine Vergleichbarkeit verschiedener Programme und Programmebenen bzw. unterschiedlicher Programme mit gemeinsamen Programmebenen (Multi- bzw. Transkulturalität).
- Die kulturprogrammlichen Anwendungen sind lernfähig und lernunwillig zugleich (zunächst einerlei, ob Main oder Sub, wobei die Sub-Anwender oftmals als die Aufklärer der Anwendungsveränderungen der Main-Programme handeln): In ihrer Anwendung ›benutzen‹ und verändern sie das Programm gleichermaßen und machen durch latente Devianz den Wandel möglich.
- Kulturprogramme sichern Orientierung und Bestand von Gesellschaft. Kulturprogramme müssen ›Symbole, Geschichten, Rituale, Imaginationen [und vor allem deren Interpretationen, C.J.] anbieten, die ein gemeinsames Verständnis der Situation fingieren und dadurch erst herstellen‹ (Wenzel 2001: 503).
- Dadurch, dass Kulturprogramme selbst unbeobachtbar sind, kann man davon sprechen, dass es Kultur nicht gibt, man sie aber laufend anwendet: Zumeist geschieht dies unbemerkt, denn das ist ihr Sinn als sozialer Kitt und Rekonstrukteur kollektiven Wissens. Will man sie explizit beobachten, so kann man das nur indirekt über die Anwender und Anwendungen.
- Somit werden die Programmanwender auf verschiedenen Ebenen in dieses Konzept von Kultur einbezogen. Sie sind das personifizierte Vis-a-Vis von Autonomie und Orientierung, von Kulturprogrammresultat und Kulturprogrammveränderung.
- Das Konzept verdeutlicht die Unmöglichkeit der einen einheitlichen Kultur einer Gesellschaft und erklärt komplexe, ausdifferenzierte Teilprogramme mit jeweiligen Main- und Sub-Ebenen, woraus wiederum die

Kontingenzerfahrungen von Mediengesellschaften herleitbar sind.¹⁷ Alle diese Differenzen sind unter dem Beobachtungsraster von Main und Sub in Kulturprogrammen zu erfassen und zu erklären.

- Die Bedeutung von Medien für die Modifikation von Kulturprogramm-anwendungen wird in diesem Konzept erklärt, da Medien Kognition und Kultur via Kommunikationsermöglichung koppeln.

Da Schmidts Konzept auf hohem Abstraktionsniveau angelegt ist und zunächst nicht der fallbeispielhaften Beobachtung von Einzel-Phänomenen dient, scheint es nicht weiter verwunderlich, dass er sich bisher eher peripher zu pop- und subkulturellen Phänomenen geäußert hat.¹⁸ Durch Einführung des Ansatzes von Main und Sub in Kultur wird die Ausdifferenzierungsmöglichkeit um einen Schritt verfeinert, der nicht nur Kategoriengewichtung in zentral/peripher berücksichtigt, sondern auch Differenz-Umwertung, wie dies oft im Bereich der Popkultur der Fall ist:

»Um sich mit subkulturellen Sub-Genres auszukennen, muss man eine Fülle von hochspezialisierten Habitus-Tests und -Verfeinerungen durchlaufen, die jeden Dandy grob aussehen lassen. Doch auch diese Kenntnisse und Fähigkeiten sind wesentlich davon geprägt, dass sie sich anschließen lassen müssen« (Diederichsen 1999: 278-279).

Auch die These der bescheidener werdenden Kritik lässt sich mit der vorliegenden Modifikation von Schmidts Kulturbegriff schlüssig plausibilisieren. Nach der Umwälzung der Gesellschaft bei klassischer Kritischer Theorie, der grundsätzlichen Möglichkeit von Emanzipation auf der Ebene des Main bei moderner Kritischer Theorie und den Verweigerungen in Phänomenbeispielen und deren Lesarten seitens der Cultural Studies, erklärt sich sowohl die Schwierigkeit der großen Weigerung als auch die Verästelung der Kritikmöglichkeiten mit dem Programmbegriff: Die Subs von Teilprogrammen können eben nur in diesen Teilen um Veränderung bemüht sein und beginnen auf der Mikroebene mit Umcodierungen. Mit einem kleinen Wandel dieser Art erscheint eine gesellschaftsweite Revolution nahe liegend unmöglich. Im Gegenteil: Es gibt kein Entrinnen aus der Kultur. Anschlussfähigkeit wird ja

17 Diederichsen (1999: 281) spricht ganz ähnlich von der neuen Öffentlichkeit als neuem kulturellen Gebilde, das die alten Popkulturen abgelöst hat und die verschiedenen Arten von Mainstream und Subkultur oszillieren lässt. Weinzierl (2000) entwickelt anhand zahlreicher Beispiele eine Subkulturtheorie, die von hybridisiertem Mainstream und temporären Substream-Networks (Weinzierl 2000) ausgeht, und Holert/Terkessidis (1996) berücksichtigten die Komplexität des Kulturprogramms bereits in ihren Beschreibungen eines *Mainstream der Minderheiten*.

18 Sehr wohl beklagt auch Schmidt jüngst (2004b: 85-94) den Mangel an Beobachtungssettings für z.B. Unterhaltung als Kulturtechnik und Medienphänomen.

gerade anhand der Kulturprogramme auf Dauer gestellt. Diese werden wiederum durch die Aktantenanwendungen ständig bestätigt und verändert, weswegen Kultur weder ›sterben‹ noch ›zerfallen‹ kann, sie existiert, wie gezeigt wurde, nicht einmal. Wenn auch aus ganz anderer Startposition, so gelangt der Soziologe Richard Münch doch zu einem sehr ähnlichen Ergebnis:

»Kreativität, gemessen an Innovationen, an der Abweichung vom Etablierten ist schon deswegen nicht abgestorben, weil es dafür sogar einen expandierenden Markt gibt. [...] Die Massenkultur eröffnet der Elitenkultur neue Marktchancen und nutzt diese auch zur beständigen Innovation ihrer Massenprodukte und zur Bedienung eines sich immer mehr diversifizierenden Marktes. Mit dem Bildungsniveau des Publikums und dessen wachsendem Distinktionsbedürfnis entstehen neue Marktsegmente für innovative Kulturprodukte« (Münch 1998: 63).

Im Falle von *DSDS* wird so zunächst die Komplexität des Phänomens verdeutlicht und erklärt. Ferner lässt im Zuge der Ausdifferenzierungen der Mediengesellschaft durchaus ein Potenzial von Kreativität auch in solchen Phänomenen erkennen – und sei es nur, weil deren vermeintliche Uniformität und Gleichheit im Main der Fernsehformate und -inhalte an derer Stelle wieder Subs provoziert, die sich davon absetzen wollen. Der entscheidende Vorteil eines soziokulturell-konstruktivistischen Ansatzes erscheint aber in Form der Strukturierung des Untersuchungsfeldes *DSDS* vorzuliegen. *DSDS* als massenmedialer Kommunikationsprozess lässt sich einteilen in vier Stufen, die wechselseitig aneinander gekoppelt sind: Produktion, Distribution, Rezeption/Nutzung, Weiterverarbeitung.

Ebenso müssen bei der Beobachtung von *DSDS* als Medien-, speziell Fernsehphänomen folgenden Ebenen von Medien berücksichtigt werden, die ansonsten nur allzu gern vermengt werden und somit zur Unübersichtlichkeit beitragen: Kommunikationsmittel, Medientechnologien, sozialsystemische Organisationen, Medienangebote.

Neben der Verdeutlichung der Komplexität eines vermeintlich trivialen Medienphänomens dürfte hier klar werden, wie aufwendig Analysen des Gesamtphänomens sein müssen, will man *DSDS* als Ganzes kritisieren und wie präzise sie werden müssen, will man einzelne Aspekte oder Prozesse begutachten.

3. Fazit: Kritikpotenziale einer zukünftigen Medienkulturwissenschaft

Die vorübergehende und noch andauernde Bescheidenheit der (deutschsprachigen) wissenschaftlichen Medienkritik dürfte im Verlauf des Beitrags und am Beispiel *DSDS* deutlich geworden sein.¹⁹ Ebenso klar sind die gesellschaftlichen Rufe nach einer solchen, neuen Kritik immer lauter zu vernehmen.

Wie im Titel dieses Beitrag bereits geschrieben: Keiner darf gewinnen. Dies ist nur sekundär eine Anspielung auf adorneske Argumentationsfiguren, die eben in der Massenkultur nur anti-utopische Verlierer konstatiert hatte. Primär verstehe ich den Hinweis aber derart, dass sich eine neue Medienkritik aus Perspektive einer Medienkulturwissenschaft, die etwa im Fall von *DSDS* auf die Hilfe der Musikwissenschaften vor allem im Bereich der Popmusik angewiesen ist, aller Ebenen des massenmedialen Kommunikationsprozesses und aller Ebenen des komplexen Begriffs Medien annimmt bzw. zumindest begründet, warum eben nur einzelne Aspekte beleuchtet werden und sich der damit einher gehenden Lücken bewusst ist (vgl. Schmidt 2002; Jacke 2004).

Wie schwierig dieses Unterfangen ist, wird noch deutlicher, wenn man die Wechselwirkungen der einzelnen Ebenen bedenkt. Und hier stehen wir, wie eingangs warnend gesagt, erst ganz am Anfang der theoretischen Überlegungen geschweige denn empirischen Anwendungen. Eine zukünftige wissenschaftliche Medienkritik kann aber zumindest bei der klaren Zuordnung der Ebenen beginnen. Und sie muss sich, wie am Beispiel *DSDS* gut zu beobachten, der Unkritisierbarkeit neuer Medien-Formate bewusst sein, da diese die Inhalte nicht mehr von ihren Kontextualisierungen trennen lassen. Die Rezipienten hören im Fall von *DSDS* nicht mehr den Song an sich, sondern das Phänomen im Ganzen; das Format hat sich durch permanente Reflexivität und Medienverbünde unangreifbar gemacht bzw. die herkömmliche Kritik sogleich mit eingebaut. Und genau an diesem Punkt sollten zukünftige Kritiken ansetzen, damit sie weder in die Versuchung kommen,

19 Neben der hier als Startoperation zugrunde gelegten Unterscheidung wissenschaftlich/nicht-wissenschaftlich gibt es im Rahmen von Medienkritik als Medienweiterverarbeitung in Form von Kommunikationsprotokollen, Kondensationen, metatextuellen Beschreibungen, Bewertungen, Erklärungen und Transformationen zudem die Unterscheidungsmöglichkeiten ökonomisch abhängig/unabhängig, professionell/nicht-professionell und medienspezifisch/medienübergreifend (vgl. Schmidt 2000: 155-175).

launische Stammtischgespräche auf theoretisierendem Plateau fortzuführen, noch in die autologische ›Falle‹ der Massenmedien laufen.²⁰

Um auf die Problematik einer vermeintlich notwendigen Souveränität und Exklusivität aller Kritik, wie sie noch von den Kritischen Theoretikern geleistet werden konnte, im Zeitalter des durchmedialisierten Alltags allerdings kaum noch praktikabel erscheint, aufmerksam zu machen, verweise ich nochmals auf den Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst und dessen Überlegungen zur Medienarchäologie: »Wenn – zusätzlich zum Radio – alle Sinnesorgane direkt medial adressiert werden können, gibt es tatsächlich kein Außen der Medien mehr« (Ernst 2002: 158). Ein prominenter Vertreter der Popmusik jenseits jeglicher Casting-Shows hat dies bereits in den Neunziger Jahren ganz ähnlich in seinen Tagebüchern festgestellt und daraus seine Form von Kritik abgeleitet: »I like to infiltrate the mechanics of a system by posing as one of them, then slowly start the rot from the inside of the empire« (Cobain 2002: 100). Dass Cobain in seiner Verweigerung gegenüber der Medienindustrie erfolgreich gescheitert ist, dadurch bei seinen Fans noch mehr Authentizität und Individualität zugesprochen bekam und genau dies wieder zum Medienthema werden konnte, wurde bereits an anderer Stelle ausführlich dargelegt (vgl. Jacke 1998).²¹ Was im vorliegenden Beitrag aufgedeckt werden sollte, sind die Schwierigkeiten, die bisherige kritische Medientheorien in ihrer Anwendbarkeit auf Fernsehformate wie *DSDS* haben, sowie die Diskussion, warum alle diese Ansätze ihre weiterhin aktuelle Berechtigung im Rahmen einer neuen wissenschaftlichen Medienkritik besitzen und wie diese in einem eigenen, an Siegfried J. Schmidts soziokulturellen Konstruktivismus angelehnten Ansatz münden. Nur so kann eine theoretische Schiefelage bei der Bewertung von Medieninhalten und -formaten vermieden werden, die sich ergibt, wenn mit theoretischen Kanonen auf mediale Spatzen geschossen wird – und umgekehrt. Auch ein Format wie *DSDS* kann auf allen Ebenen beobachtet und bewertet werden, aber einzig etwa die stimmliche Qualität der Teilnehmenden oder die Intertextualitätspotenziale im Sinne Ecos (2002) zu begutachten, erscheint im Rahmen medienkulturwissenschaftlicher Behandlung defizitär.

Kurzum bedeutet *DSDS*: Keiner darf gewinnen, aber einer muss gewinnen, letztlich sollen aber möglichst viele neue Prominente gewonnen werden, um Quote und Folgeinnahmen zu erwirtschaften. Und kann dies den Castingshow-Produzenten im Rahmen des Privatrundfunks vonseiten einer

20 Besonders heraus gestellt wurde diese Problematik in den letzten Jahren von Pierre Bourdieu, Wolfgang Ernst, Peter Klier und Siegfried J. Schmidt.

21 Vgl. zu Stars und erfolgreichem Scheitern auch Jacke/Zurstiege 2003 sowie zum gelungenen Scheitern in der Kunst Branz 2005.

Medienkulturwissenschaft vorgeworfen werden? *DSDS* ist schließlich nichts als ein Wettbewerb der Musik- und Medienindustrie um die Ware, aber kein qualitativer Musikwettbewerb, eher eine Wettbewerbssimulation, um nach den Regeln des künstlerischen Wettbewerbs die Ökonomieeffektivität zu steigern – und die Kritik wirbt fleißig mit.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1992). *Einleitung in die Musiksoziologie: 12 theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (8. Aufl.; E: 1962).
- Adorno, Theodor W. (2003). *Eingriffe. Neun kritische Modelle. Sonderausgabe 40 Jahre Edition Suhrkamp*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Sonderausgabe; E: 1963).
- Behrens, Roger (1999). »Die Rückkehr der Kulturindustriethese als Dancefloorversion. Zur Dialektik materialistischer Pop- und Subkulturkritik.« In: *Kritische Theorie und Poststrukturalismus. Theoretische Lockerungsübungen*. Hg. v. jour-fixe-initiative berlin. Hamburg: Argument, S. 53-62.
- Behrens, Roger (2003). »Krise und Illusion. Zur Philosophie der Massenkultur.« In: Ders., *Krise und Illusion. Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur*. Münster u.a.: LIT, S. 32-65.
- Behrens, Roger (2004). *Kulturindustrie*. Bielefeld: Transcript.
- Bolz, Norbert (2004). »Lust der Negation. Die Geburt der Kritischen Theorie aus dem Geist des Ressentiments.« In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 58, H. 665/666, S. 754-761.
- Branz, Manuela (2005). »Gelungenes Scheitern. Scheitern in der Postmoderne.« In: *Im Zoo der Kunst I: Out Of Africa*. Hg. v. Thomas Zaunschirm (= Kunstforum International Bd. 174). Ruppichteroth: Kunstforum-Bücherdienst, S. 262-267.
- Brock, Bazon (1989). »Das Veraltete der traditionellen Ästhetik – der neuen nicht? Theodor W. Adornos Kampf gegen Oberpriester und Oberkellner eines Wissenschaftsideals.« In: *Kunst und Philosophie*. Hg. v. Florian Rötzer (= Kunstforum International Bd. 100). Ruppichteroth: Kunstforum-Bücherdienst, S. 236-241.
- Cobain, Kurt (2002). *Tagebücher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich (1999). *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Eco, Umberto (2002). »Die Innovation im Seriellen.« In: Ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: DTV (7. Aufl.; E: 1983), S. 155-180.
- Ernst, Wolfgang (2002). »Medienanatomie statt Kulturkritik.« In: *Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Geheimnisses*. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Arno Orzessek. München: Wilhelm Fink, S. 143-160.
- Göttlich, Udo (2003). »Kulturindustrie.« In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 45-48.
- Grossberg, Lawrence (1998). »Replacing Popular Culture.« In: *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*. Hg. v. Steve Redhead. Oxford, Malden: Blackwell, S. 199-219.
- Habermas, Jürgen (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (E: 1962).

- Habermas, Jürgen (1995a). *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (E: 1981).
- Habermas, Jürgen (1995b). *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (E: 1981).
- Hall, Stuart (1999a). »Die zwei Paradigmen der Cultural Studies.« In: *Widerstenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Hg. v. Karl H. Hörning und Rainer Winter. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 13-42.
- Hall, Stuart (1999b). »Kodieren/Dekodieren.« In: *Cultural Studies. Grundlagen-texte zur Einführung*. Hg. v. Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter. Lüneburg: zu Klampen, S. 92-110.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.) (1996). *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2000). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer (12. Aufl.; E: 1944/47).
- Jacke, Christoph (1998). »Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband NIRVANA.« In: *Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Karben: Coda, S. 7-30.
- Jacke, Christoph (2001). »White Trash und Old School: Prominente und Stars als Aufmerksamkeitsattraktoren in der Werbung.« In: *a/effektive Kommunikation: Unterhaltung und Werbung*. Hg. v. Siegfried J. Schmidt, Joachim Westerbarkey und Guido Zurstiege. Münster: LIT, S. 197-212.
- Jacke, Christoph (2004). *Medien(sub)kultur. Geschichten, Diskurse, Entwürfe*. Bielefeld: Transcript.
- Jacke, Christoph/Zurstiege, Guido (2003). »Vom erfolgreichen Scheitern.« In: *Hinlenkung durch Ablenkung. Medienkultur und die Attraktivität des Verborgenen*. Hg. v. Christoph Jacke und Guido Zurstiege. Münster u.a.: LIT, S. 97-106.
- Jacke, Christoph/Zurstiege, Guido (2005). »Schöner Schrott: Werbe-Rauschen im Kultur-Programm.« In: *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Hg. v. Christoph Jacke, Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt (in Vorb.).
- Kellner, Douglas (1992). »Toward a Multiperspektival Cultural Studies.« In: *The Centennial Review* 36, Nr. 1, S. 5-41.
- Kellner, Douglas (1995). *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London, New York: Routledge.
- Kellner, Douglas (2003). *Media Spectacle*. London, New York: Routledge.
- Kendall, Gavin/Wickham, Gary (2001). *Understanding Culture. Cultural Studies, Order, Ordering*. London u.a.: Sage.
- Lash, Scott (1996). »Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft.« In: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Hg. v. Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 195-286.
- Maase, Kaspar (2003). »Massenkultur.« In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 48-56.
- Miss Kittin (2005). »Untitled.« In: *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Hg. v. club transmediale und Meike Jansen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 17-18.
- Münch, Richard (1998). »Kulturkritik und Medien – Kulturkommunikation.« In: *Medien-Kulturkommunikation*. Hg. v. Ulrich Saxer (= Publizistik-Sonderheft 2). Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 55-66.

- Neumeister, Andreas (2002). *Angela Davis löscht ihre Website. Listen, Refrains, Abbildungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Paetzel, Ulrich (2001). *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas. Perspektiven kritischer Theorie*. Wiesbaden: DUV.
- Prokop, Dieter (1974): *Massenkultur und Spontaneität. Zur veränderten Warenform der Massenkommunikation im Spätkapitalismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Prokop, Dieter (2003): *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie*. Hamburg: VSA.
- Rosenberg, Bernard/White, David Manning (Hg.) (1957). *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press.
- Schmidt, Siegfried J. (1999). »Kultur als Programm. Zur Diskussion gestellt.« In: *Kultur, Identität, Europa: Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Hg. v. Reinhold Viehoff und Rien T. Segers. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 120-129.
- Schmidt, Siegfried J. (2000). *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt, Siegfried J. (2002). »Medienwissenschaft und Nachbardisziplinen.« In: *Einführung in die Medienwissenschaft. Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hg. v. Gebhard Rusch. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 53-68.
- Schmidt, Siegfried J. (2004a). *Unternehmenskultur: Die Grundlage für den wirtschaftlichen Erfolg von Unternehmen*. Göttingen: Velbrück.
- Schmidt, Siegfried J. (2004b). *Zwiespältige Begierden. Aspekte der Medienkultur*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Strinati, Dominic (1995). *An Introduction to the Theories of Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- Terkessidis, Mark (2005). »Distanzierte Forscher und selbstreflexive Gegenstände. Zur Kritik der Cultural Studies in Deutschland.« In: *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Hg. v. Christoph Jacke, Eva Kimminich und Siegfried J. Schmidt (in Vorbereitung).
- Vogl, Joseph (2002). »Apokalypse als Topos der Medienkritik.« In: *Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Geheimnisses*. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Arno Orzessek. München: Fink, S. 133-141.
- Weinzierl, Rupert (2000). *Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams*. Wien: Passagen.
- Wenzel, Harald (2001). *Die Abenteuer der Kommunikation. Echtzeitmassenmedien und der Handlungsraum der Hochmoderne*. Weilerswist: Velbrück.
- Willis, Paul E. (1978). »Symbol und Realität. Zur gesellschaftlichen Bedeutung der Popmusik.« In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 9, H. 31, S. 44-55.

Abstract

This paper describes the current problems of media culture theories concerning postmodern phenomena of popular culture such as *Deutschland sucht den Superstar* (*DSDS*, the German version of *Pop Idol*). A re-reading of three groups of different approaches is done: Critical Theory (especially of the Frankfurt School), media cultural studies and German socio-cultural constructivism. Using the phenomenon of *DSDS* as an example, it is shown that these approaches have different potentials of scientific and theoretical criticism. While the Frankfurt School argues on an abstract level of social theory and tries to criticise modern societies as a whole, cultural studies concentrate on the political dimensions of case studies. This paper argues that socio-cultural constructivism (as understood by S. J. Schmidt and the author) – especially its precise definitions of media, communication and culture – can help best to analyse the complexity of *DSDS* and to criticize all the aspects and effects of *DSDS*.

HIT-RECYCLING: CASTING-SHOWS UND DIE WETTBEWERBSSTRATEGIE »COVERVERSION«

Marc Pendzich

1. Einleitung

Seit mittlerweile zehn Jahren bestimmen Coverversionen¹ ganz wesentlich das Bild der internationalen und insbesondere der deutschen Single-Charts. Seit 1996 sind jährlich durchschnittlich 38 der 200 bestverkauften Titel Coverversionen. Der Anteil von Neuaufnahmen hat sich damit seit Mitte der 1980er Jahre mehr als verdreifacht. Alles in allem ist heute durchschnittlich jeder fünfte aktuelle Hit, der im Radio oder im Musikfernsehen gespielt wird, eine Coverversion (vgl. Pendzich 2004: 323). Die Flut von Neuaufnahmen geht überwiegend von den Machern der Recycling-Musikstile HipHop und Techno/Dance aus, wird jedoch letztlich von Musikern aller Pop-Musikstile getragen. Auch qualitativ sind Veränderungen nachzuweisen: Neuaufnahmen von zuvor wenig bekannten Songs spielen im Gegensatz zu früher keine Rolle. Coverversionen sind heute in der Regel Secondhand-Hits.

Ein wesentlicher Teil von heutigen Coverversionen beruht auf Crossover-Marketing-Produkten. Mit diesem Begriff werden hier Single-Veröffentlichungen von singenden Schauspielern, Models, TV-Moderatoren und Soap-Stars umschrieben. Solche Produkte als Seitenprojekte von Nicht-Musikern werden oft aufgrund von Marketing-Erwägungen veröffentlicht: Die Produzenten eines kurzfristig über ein TV-Format bekannt gewordenen Menschen versuchen durch Veröffentlichung von Musik-CDs auf einem weiteren Medienfeld, dem Musikmarkt, Erfolg zu haben. Im aktuell letzten Entwicklungsschritt dieses Marketing-Bereichs ist die Tonträgerindustrie gemeinsam mit dem Privatfernsehen dazu übergegangen, die Präsentatoren ihrer Mar-

1 Definition: »Coverversionen sind neue Fassungen von zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerken, die i.d.R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder live dargeboten werden. Obwohl der Grad der Veränderung dabei recht unterschiedlich ausfallen kann, bleiben die Originalwerke in ihren wesentlichen Zügen erhalten« (Pendzich 2004: 22).

keting-Produkte nicht länger aus Soap-Operas etc. herauszulösen, sondern im Rahmen von Casting-Shows wie *Pop Stars* oder *Pop Idols* (= *Deutschland sucht den Superstar*, im Folgenden: *DSDS*) selbst zu kreieren. Diese Formate führen die schon seit etwa 15 Jahren bestehende Tendenz zur Kreation von singenden Medienstars wie David Hasselhoff, Samantha Fox und Oli. P fort. Letztlich treffen bei *DSDS* und *Pop Stars* verschiedene, bereits lange Zeit zuvor zu beobachtende (Marketing-)Entwicklungen in Musikbusiness und Privatfernsehen zusammen.

2. Rückblick: Singende Medienstars und Marketing statt A&R-Management

Als Regel des Showbusiness gilt, dass Vielseitigkeit mediale Aufmerksamkeit schafft und sichert. Außerdem vermag der Prominente im Krisenfall eines Arbeitsfeldes auf diese Weise anderweitig (medien-)präsent und im Geschäft zu bleiben. Mit dem Prinzip der Mehrgleisigkeit führen in der Vergangenheit z.B. Peter Alexander und Peter Kraus sehr gut. Diese Regel beherrigten in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre vermehrt Prominente aus verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens. So spielten beispielsweise 1987 die hauptberuflichen Models Sabrina und Samantha Fox Songs wie »Boys (Summertime Love)« und »(I Can't Get No) Satisfaction« (Orig.: Rolling Stones, 1965) ein. Die monegasische Prinzessin Stéphanie feierte einen Hit mit »Irresistible« (1986). Zu dieser Zeit trat auch erstmals der Typus des singenden Vorabend-Serienstars in Erscheinung. In der Atmosphäre eines 1960er-Jahre-Revivals veröffentlichten damalige internationale TV-Serienstars wie Don Johnson mit »Tell It Like It Is« (1989), Kylie Minogue mit »The Loco-Motion« (1988) und David Hasselhoff mit »Looking For Freedom« (1989) eine Reihe von Coverversionen von 1960er-Jahre-Hits.²

Musikproduzenten wie Stock/Aitken/Waterman versorgten ihre prominenten Kunden mit passenden Playbacks. Coverversionen gehörten hier in einer Ende der 1980er Jahre neuen Selbstverständlichkeit dazu. Die Zielsetzung der singenden Prominenten war vorrangig der kurzfristige Erfolg bei der eigenen Zielgruppe und nicht eine weniger (wahrscheinlich unerreichbare) weiterführende Musikerkarriere. Sie hatten weniger Berührungspunkte mit dem in den 1980er Jahren als despektierlich geltenden Prinzip Coverversion (vgl. Pendzich 2004: 229) als ihre Musikkollegen. Hörer und Käufer erwarteten von ihnen als Quereinsteiger ohnehin kein eigenes Songmaterial.

2 Orig.: Aaron Neville: »Tell It Like It Is«, 1966; Little Eva: »The Loco-Motion«, 1962; Marc Seaberg: »Looking For Freedom«, 1978.

Auf diese Weise leisteten singende Schauspieler einen wichtigen Beitrag zur Renaissance des zuvor zwei Jahrzehnte lang wenig genutzten Prinzips Coverversion.

1992 ging die RTL-Daily-Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* auf Sendung. Andere TV-Sender zogen in der Folgezeit mit ähnlichen Serien nach. Etwa ab 1993 wurden diese Sendungen für Gastauftritte und als Sprungbrett in die Hitparade für Bands wie z.B. die niederländische Boygroup Caught In The Act genutzt. Ebenfalls 1993 wurde mit Andreas Elsholz erstmals hierzulande ein Soap-Darsteller als Musikinterpret vermarktet. In der Nachfolge dieses Achtungserfolges wurden aus den Daily-Soaps weitere Darsteller für das Musikgeschäft rekrutiert und einige – von Jeanette Biedermann abgesehen – kurzlebige Chart-Karrieren lanciert. So auch die von Oli. P. Die sich durch die Verwendung eines bekannten (und bereits mit einem Image versehenen) Gesichtes ergebenden Synergieeffekte wurden diesmal durch Neuaufnahme eines alten Hits optimiert.³ Die Rechnung ging auf: »Flugzeuge im Bauch« von Oli. P war 1998 sieben Wochen lang Nr. 1 der deutschen Charts, stand in der 1998er Jahresauswertung der Single-Charts auf Platz 2 und hat fast zwei Millionen Käufer gefunden (vgl. Wagner 1999: 212).

Bei *Big Brother* wurde das Konzept auf die Reality-Formate übertragen. Angesichts der offenkundigen Popularität der Teilnehmer sah allerdings kein Produzent Anlass, mit ihnen Coverversionen aufzunehmen. Statt dessen wurden im Interesse des GEMA-Kontostandes des Produzenten vorwiegend auf die Ex-Bewohner und ihr Image zugeschnittene neu komponierte Tracks wie Jürgens & Zlatkos »Großer Bruder« aufgenommen. Bei den Staffeln der *Dschungelcamp*-Variante hingegen reichte die Prominenz der einzelnen Teilnehmer offensichtlich nicht mehr für (erfolgreiche) Solo-Single-Veröffentlichungen aus. Hier bedurfte es der covernden All-Star-Gruppe, um mit »Ich bin ein Star – holt mich hier raus« (Orig.: »When The Saints Go Marching In«, Spiritual) und »Die Lust am Überleben« (Orig.: Geier Sturzflug, 1984) in die Charts zu kommen. Einzig Daniel Küblböck landete mit »The Lion Sleeps Tonight«-Aufnahme (Orig.: Solomon Linda: »Mbube«, 1939) einen kleinen Hit.

Einher mit der Tendenz zu Medien-Stars ging eine markante Veränderung der Unternehmenskultur der deutschen Tonträgerindustrie. In den letzten 20 Jahren wurde Artist-and-Repertoire-Management (im Folgenden: A&R) zunehmend und inzwischen weitgehend durch Marketing-Management abgelöst. Heutige Chart-Hits entstehen oftmals als einmalige, mediale Aufmerksamkeit heischende, finanziell überschaubare Projekte in den Marke-

3 Die erste Single »Liebe machen«, eine Erstveröffentlichung, floppte.

ting-Abteilungen. Mittelfristiger Künstleraufbau im klassischen Sinne des A&R-Managements gilt in der hiesigen Musikbranche hingegen als zu teuer und zu riskant. Ein Act bekommt heute oftmals nur noch zwei Singles Zeit, um Erfolg zu haben – oder eben nicht.

Der Bedeutungszuwachs des Marketing-Managements ist international mit verschiedenen Akzenten ähnlich verlaufen. Jedoch manifestiert sie sich in keinem anderen Musikmarkt so deutlich, weil in anderen Märkten A&R und Marketing-Arbeit parallel funktioniert und weiterhin Marken- und Künstleraufbau stattfindet (vgl. Pendzich 2004: 348f./357f.).

Was mit singenden Vorabend-Serienstars und Models begonnen hatte, setzte sich in den 1990er Jahren weiter als Rezept zum »schnellen Hit« und zügigen »Return of Investment« in den Marketing-Abteilungen durch: Zielgruppen-Bündelung durch Cross-Marketing zwischen verschiedenen Medien-Bereichen. Es bedarf der Kombination möglichst vieler (zusammen-)passender Aufhänger, um den Hit vom Reißbrett mit genügend Planungssicherheit zu versehen. Es gilt Aufhänger zu schaffen, die die Programmgestalter beispielsweise von VIVA und MTV nicht übergehen können. Solche Aufhänger werden z.B. durch bekannte Soap-Stars, durch aktuelle Anlässe, Kinofilm-Titelmusiken, überraschende Duettpartner – und durch Coverversionen geschaffen. Den sicheren Hit gibt es bis heute nicht. Marketing versucht – mit einigem Erfolg⁴ sowie hohem finanziellen Einsatz – die Wahrscheinlichkeit Hits zu landen zu optimieren. Mit den Formaten *Pop Stars* und *DSDS* wurde ab dem Jahr 2000 die vorerst neuste Marketing-Antwort auf die Krise der Musikbranche für den hiesigen Musikmarkt entdeckt.

3. Wettbewerbsstrategie Coverversion bei den Casting-Shows

Seit Mitte der 1990er Jahre boomen vornehmlich bei den privaten TV-Sendern so genannte Reality-TV-Formate. Hier werden meist konstruierte Alltagsituationen live oder aufgezeichnet mit Non-Professionals dargeboten. Auch *Big Brother*, *Das Dschungelcamp* und zahlreiche weitere Varianten sind diesem seit etwa acht Jahren populären TV-Format zuzuordnen. Eine in Deutschland noch relativ neue Variante solcher Konzepte wurde mit *Pop Stars* und *DSDS* (= *Pop Idols*) entwickelt. Bei diesen Serien ist der Zuschauer Zeuge der Talentsuche bzw. (Schnell-)Ausbildung von Musik-Acts und wird – mehr oder weniger – interaktiv in die Entscheidungsprozesse eingebunden.

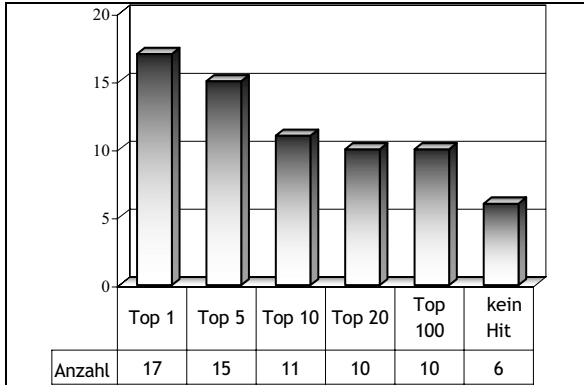
4 Vgl. dazu die Karriere von Oli. P (vgl. Pendzich 2004: 247ff.).

Bei *Pop Stars* wird in der Regel aus einer hohen Anzahl von Bewerbern eine fünf bis sechsköpfige Gruppe von Sängerinnen und Sängern ausgewählt, die dann im Rahmen einer Doku-Soap ihr Gesangs- und Tanztraining bestreitet und schließlich ihre erste Single aufnimmt. Beispielsweise sind die No Angels aus dieser Sendung mit großem Erfolg hervorgegangen. In der zweiten Staffel wurden die der Öffentlichkeit weit weniger bekannten Bro'Sis aufgebaut. Die Preluders und Overlanders, die Duell-Gruppen der dritten Staffel, kennt nurmehr vorwiegend die jugendliche Zielgruppe.

DSDS hingegen ist direkter als Nachwuchs-/Talentwettbewerb inszeniert als *Pop Stars*. Es geht um einzelne Sänger und nicht um Gesangsgruppen; das Training der Teilnehmer wird nur am Rande gezeigt. Im Vordergrund steht der Halbplayback-Bühnenauftritt der *DSDS*-Teilnehmer, der als »Resultat« ihrer Talente bzw. des absolvierten Trainings dargestellt und bewertet wird.

Bei den genannten Formaten handelt es sich nicht um Komponisten-, sondern um Gesangswettbewerbe. Daher ist es nahe liegend und nachvollziehbar, dass bei den Talentproben z.B. von *DSDS* ausschließlich auf die Interpretation von populären Musikstücken zurückgegriffen wird. In Talentshows, bei denen der Teilnehmer innerhalb weniger Minuten anhand eines einzigen Liedes sein Weiterkommen zu sichern hat, kommt es neben dem persönlichen Können und Auftreten auch entscheidend auf das passende Repertoire an. Im Rahmen der Beschäftigung mit der Wettbewerbsstrategie Coverversion lohnt es sich deshalb, das für *DSDS*-Auftritte genutzte Coverversionen-Repertoire einer Analyse zu unterziehen. Die folgende Auswertung bezieht sich auf die im Zeitraum zwischen November 2003 und März 2004 gesendete zweite *DSDS*-Staffel (vgl. Grafik 1).

Für die Auswahl von Repertoire wurden zu 90,1% Songs herangezogen, die zuvor in den bundesdeutschen Single-Charts platziert waren. Fast ein Viertel der Titel (24,6%) setzt sich aus vormaligen Nr.1-Hits zusammen. Alles in allem bestehen 62,3% der Songs aus Top-Ten-Hits. Lediglich 8,7% der Titel, d.h. sechs Lieder, waren zuvor keine Single-Erfolge in der Bundesrepublik. Darunter befindet sich z.B. das von Elli gesungene »When I Need You« (Orig.: Leo Sayer, 1977), welches auch unabhängig von den deutschen Single-Charts allgemein bekannt und als Radio-»Klassiker« beliebt ist. Folglich wurde die Priorität äußerst stark auf die, durch die vormalige Platzierung erwiesene (Hit-)Qualität des Songmaterials sowie auf eine entsprechend hohe Popularität/Bekanntheit gesetzt. Aus diesem kleinen Spektrum von großen Hits erfolgte die Auswahl des zum Kandidaten passenden Songs.



Grafik 1: Auswertung des *DSDS*-Repertoires der zweiten Staffel nach Platzierungen der Hit-Vorlagen in den bundesdeutschen Single-Charts⁵

Weitere Kriterien zur Optimierung der Repertoire-Auswahl lassen sich feststellen: So wählte Benny für seinen Vortrag in der am 31. Januar 2004 gesendeten siebten *DSDS*-Ausgabe mit dem Motto »Das Beste aus den 70ern« den Titel »Mandy«. Tatsächlich stammt das von Scott English gesungene Original »Brandy« aus dem Jahre 1971. Diese Version war lediglich in Großbritannien ein Erfolg. Zum wirklich großen internationalen Hit machte Barry Manilow den in »Mandy« umbenannten Titel vier Jahre später. Doch auch Manilows US-Spitzenreiter erreichte in der Bundesrepublik nur Platz 37. Kaum ein jugendlicher *DSDS*-Zuschauer wäre mit »Mandy« vertraut gewesen, wenn nicht gerade just beim Sendetermin im Januar 2004 die Coverversion der Boygroup Westlife auf Platz 14 der deutschen Single-Charts notiert und bei VIVA häufig gesendet worden wäre.

Bei der dritten Mottoshow hatten die Kandidaten einen Song aus ihrem Geburtsjahr zu interpretieren, welches im Regelfall in der ersten Hälfte der 1980er Jahre liegt. Kemi griff auf »I Love Rock'n'Roll« zurück. Das Stück war zwar tatsächlich 1982 in der Version von Joan Jett & The Blackhearts in den Single-Charts, jedoch verbuchte auch Britney Spears 2002 mit dem Song einen mittleren Hit. Ähnlich nutzte Philippe in der 1980er-Mottoshow die

5 Die Auswertung erfolgt ohne Einbezug der Song-Wiederholungen durch die beiden Finalisten und ohne Repertoire der Weihnachts- und der Big-Band-Mottoshow. Die Darstellung basiert auf Ehnert 2002 und N. N. 2005. Top 1 = Nr.1-Hits in den bundesdeutschen Single-Charts. Top 5 bezeichnet hier unter Ausschluss der Spitzenposition Platz 2 bis 5. Entsprechendes gilt für die anderen Kategorien. Die Kategorie »Kein Hit« umfasst Songs, die bis dato nicht in den bundesdeutschen Single-Verkaufs-Charts notiert waren.

durch die 2002er Marilyn Manson-Aufnahme aktuelle Popularität der Soft-Cell-Hymne »Tainted Love« von 1981.⁶

Ein wichtiger Vorteil von Coverversionen als Secondhand-Hits ist heutzutage im von Holert/Terkessidis (1996) so bezeichneten »Mainstream der Minderheiten« die Möglichkeit der Zielgruppen-Bündelung: Der Song ist der älteren Hörergeneration bekannt und vertraut. Mainstream-Radiosender spielen aufgrund dieser Vertrautheit sogar Songs mit recht modernen Arrangements, die sie im Falle eines »neuen« Songs kaum ins Programm aufgenommen hätten. Der eigentlichen Kaufzielgruppe der Jugendlichen ist es heute weitgehend egal, ob es sich um Original- oder Coverversionen handelt, so dass sie mit den für sie neuen Hits der Vergangenheit gut erreicht wird.

Dieser Vorteile sind sich auch die Teilnehmer von *DSDS* bzw. deren Berater bewusst. Doch wird hier kein Secondhand-Hit kreiert, sondern die Popularität desselben genutzt. Zeitlich setzen *DSDS*-Coverversionen *nach* dem Secondhand-Hit an. Es handelt sich also um eine erneute Verwertung der Secondhand-Hit-Vorlage.

In Zeiten des Zielgruppen-spezifisierten Formatradios kann dieser Strategie große Bedeutung zukommen: Es darf nicht übersehen werden, dass manche jugendliche Zuhörer unter Umständen sogar Songs wie »I Love Rock'n'Roll« zum ersten Mal gehört hätten, wenn es nicht in den Vorjahren eine Hit-Coverversion gegeben hätte. Die Teilnehmer profitieren davon, dass der Song allgemein bekannt und beliebt sowie für gleich zwei oder mehr Zuschauergenerationen als Hit vertraut ist.

Der *DSDS*-Maßstab der Repertoire-Wahl ist angesichts oben genannter Zahlen evident: Es wird angenommen, dass die Wettbewerbschancen mit der Bekannt- und Beliebtheit der Vorlage korrelieren. Nimmt man diese Annahme als gegeben hin, so ist bei aller wissenschaftlicher Zurückhaltung anzumerken, dass manche der in der zweiten *DSDS*-Staffel zuerst ausgeschiedenen Kandidaten tatsächlich vergleichsweise unglücklich ausgewähltes Repertoire, d.h. untypisches Coverversionen-Material vortrugen: So sang Jessica den heute nur noch einem Teil des Publikums bekannten und darüber hinaus stark mit der Originalinterpretin Janet Jackson verknüpften Titel »Together Again«. Sie trat mit diesem Song an gegen zahlreiche Evergreens und Hits wie »Keep Me Hanging On« von Aida (Orig.: Supremes, 1966, auch: Kim Wilde, 1987), »Ironic« von Anke (Orig.: Alanis Morissette, 1995),

6 Mit den Veröffentlichungsdaten nahmen es die *DSDS*-Macher nicht genau: Weder »I Love Rock'n'Roll« noch »Tainted Love« stammen aus den 1980er Jahren. Ersteres Stück wurde 1973 zunächst von den Arrows eingespielt. »Tainted Love« wurde bereits 1964 von Gloria Jones erstmals veröffentlicht.

»Against All Odds« von Benny (Orig.: Phil Collins, 1984, auch: Mariah Carey, 2000).

Ähnlich erging es Lorenzo, der zwar zunächst mit »(I Can't Get No) Satisfaction« einen der größten Rock/Pop-Musikhits interpretierte. Nachfolgend war er – gemessen an oben genanntem Maßstab – mit den stilistisch sehr speziellen Stücken »I Belong To You« von Lenny Kravitz und »Karma Chameleon« von Culture Club ungünstig beraten. Der Lenny-Kravitz-Song war 1998 zudem nur ein kleiner Hit. »Karma Chameleon« ist ein stilistisch stark mit Boy George und den frühen 1980er Jahren verhafteter Song. Seiner großen Bekanntheit zum Trotz gehört »Karma Chameleon« daher zu den am wenigsten gecoverten Songs (vgl. Pendzich 2004: 329).⁷ Einige Beiträge von Lorenzos Konkurrenten, »Angels« (Orig.: Robbie Williams, 1997), »Tainted Love« (bekannt durch Soft Cell, 1981) waren dagegen – gemäß obigem Maßstab – gut ausgesucht.

Die Reduktion auf den Faktor Repertoireauswahl als Erfolgskriterium kann indes nicht weiter vertieft werden, da sich selbstverständlich – auch weil nur ein Teilnehmer pro Sendung ausscheidet – immer Gegenbeispiele finden lassen. Es ist jedoch festzuhalten, dass es im Rahmen einer Sendung wie *DSDS*, d.h. im Umfeld von den bekanntesten Hits der Rock/Pop-Musikgeschichte, ein Risiko darstellen kann, mit einem weniger bekannten Lied aufzutreten.⁸ Umgekehrt vermag die Wahl eines Titels, der durch Coverversionen Zuschauern gleich mehrerer Altersstufen vertraut ist, die Chance des Weiterkommens zu verbessern: In der zweiten Staffel ist kein Teilnehmer herausgewählt worden, der in seiner letzten Sendung eine solche aktuelle und Zielgruppen-bündelnde Coverversion interpretiert hat.

4. Zweitverwertung von Bohlen-Produkten durch Eigen-Coverversionen

In den Jurys der Casting-Formate sitzen jeweils auch Musikproduzenten. Im Falle von *DSDS* ist dies Dieter Bohlen. Zur Charakterisierung seiner Tätigkeit bietet sich der Begriff des »Hausproduzenten« an. Der ausstrahlende Sender

7 Wagner (2005) nennt lediglich drei Coverversionen zu »Karma Chameleon«. Das ist für einen vormaligen internationalen Nr.1-Hit äußerst wenig.

8 Auch dieser Effekt ist aus den bundesdeutschen Charts bekannt, wenn neue quantitative Top-Ten-Rekorde zu vermelden sind wie beispielsweise im August 2001, als acht der zehn bestverkauften Titel Coverversionen waren. Anders ausgedrückt ist es zu dieser Zeit nur zwei Komponisten gelungen, sich mit neuem Songmaterial gegen bekanntes sowie gegen das beste Songmaterial aus 50 Jahren Rock/Pop-Musikgeschichte durchzusetzen.

RTL ist ein Tochterunternehmen von Bertelsmann. Bohlen wiederum ist Vertragspartner und Produzent der BMG, die ebenfalls zu Bertelsmann gehört. Bohlens Aufgabe ist es, bei der RTL-Sendung als Jury-Mitglied die Talente für die BMG herauszufiltern und zu bewerten. Außerdem obliegt es ihm, die *DSDS*-Finalisten (für BMG) sowohl als Einzelinterpreten als auch als Allstar-Band zu produzieren.

Sowohl bei der ersten als auch der zweiten Staffel traten die Finalisten bei der Sendung auch gemeinsam auf, um das »Lied zur Sendung« darzubieten. Der betreffende Song ist zugleich die (erste) Auskopplung aus dem »Album zur Sendung«. Die Auswahl, der Sound und der Stil der für diese Alben ausgewählten Songs unterscheiden sich stark von den zuvor in der Sendung vorgetragenen Songs. Zum einen treten hier alle sonst stets als Solisten fungierenden Teilnehmer als Gruppe auf. Teilweise singen sie im Chor, teilweise erklingt Wechselgesang in typischer Allstar-Manier mit zeilenweisen Lead-Vocal-Wechseln. Zum anderen handelt es sich bei sämtlichen Kompositionen im Unterschied zum Sendungs-Repertoire *nicht* um Neuaufnahmen von Top-Ten-Hits. Das vom »Hausproduzenten« Bohlen produzierte Album enthält ausschließlich Bohlen-Kompositionen.

Bei der ersten Staffel wurde aus dem im Februar 2003 erschienenen Album *United* der Titel »We Have A Dream« ausgekoppelt. Der Titel wurde erwartungsgemäß zum Hit und war darüber hinaus der meistverkaufte Titel im Jahre 2003. Die Musik von »We Have A Dream« wurde bereits 1992 erstmals veröffentlicht. Damals nahm Bohlen den Song mit einem Text von Joachim Horn-Bernsgen unter dem Titel »Zusammen gehen« auf. Es handelte sich dabei um den österreichischen Beitrag zum 1992er Grand Prix d'Eurovision de la Chanson. Gesungen wurde das Lied von Tony Wegas. Damals gelang Wegas der 10. Platz beim Grand Prix-Finale in Malmö. Der Titel geriet wie viele Grand Prix-Stücke bald danach in Vergessenheit. Daran konnte auch die 1993 erschienene, von Bohlen allein verfasste und von Al Martino gesungene Bearbeitung mit dem Titel »Auf Wiedersehen!« nichts ändern. Erfolgreich bediente sich Bohlen hier aus seinem eigenen Back-Katalog und machte »We Have A Dream« rund elf Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen zum Nr.1-Hit.

Auch das Album *United* enthält solche Backkatalog-Zweitverwertungen: Fünf der zwölf Album-Tracks, also knapp die Hälfte, sind Neuaufnahmen von bereits veröffentlichten Bohlen-Produkten. Aus dem Modern Talking-Titel »No Face No Name No Number« (2000) wurde »Today, Tonight, Tomorrow«. »Freedom« stammt aus dem Jahr 1996 von Bohlens Projekt Blue System. »God Gave Love To You« sang 1999 die von Bohlen produzierte Bonnie

Tyler. Und bei »It's All Over« handelt es sich um einen weiteren Blue System-Titel, den Bohlen 1991 im Duett mit Dionne Warwick einsang.⁹

Abschließend ist festzuhalten, dass zu *DSDS* auch BMG-Sampler unter der Bezeichnung *Die Jury (DSDS) empfiehlt* erschienen. Die Auswahl der dort enthaltenen Songs unterscheidet sich – von den eingespielten Kommentaren der Jury-Mitglieder abgesehen – kaum von vergleichbaren Compilations. Der einzige Unterschied besteht darin, dass auf zwei Ausgaben mit nahezu ausschließlich internationalem Repertoire auch »Brother Louie« und »Atlantis Is Calling« enthalten sind.¹⁰

Bezogen auf die deutsche Musikbranche ist an *DSDS* vorwiegend die erstmalige Entwicklung einer weitgehend geschlossenen Verwertungskette ein Novum (vgl. Schmidt 2003). Doch innerhalb des Systems *DSDS* gestaltete Bohlen seine persönlichen Synergien, indem er nicht nur Medien-Präsenz hatte, exklusiv sämtliche »Superstars« produzierte, sondern zusätzlich seine eigenen Songs einbrachte und darüber hinaus altes Material in Form von Eigen-Coverversionen wiederverwertete.

5. Veröffentlichungen nach Ende der TV-Staffeln

Bei den Staffeln von *Pop Stars* und *DSDS* geht es nicht nur darum, Zuschauerquoten, Werbeeinnahmen und kostenpflichtige Telefon-Votings zu generieren, CDs zur Sendung zu veröffentlichen und weiteres Merchandising zu betreiben, sondern darüber hinaus um den Aufbau von auch in der Folgezeit erfolgreichen Musik-Acts.

Die erste aus *Pop Stars* hervorgehende Gruppe No Angels nahm zunächst die Single »Daylight In Your Eyes« auf. Bei diesem Titel handelt es sich zwar um einen Erst-Hit, jedoch um keine Erstveröffentlichung. »Daylight« wurde ein Jahr zuvor – ohne größere Resonanz – zunächst von Victoria Faiella sowie von New Life Crisis eingespielt. Das Repertoire der No Angels setzte sich in der Folge aus einer Mischung von Originalen und Coverversionen zusammen. Die Mehrzahl ihrer größten Erfolge wie »There Must Be An Angel«, »Something About Us/Like Ice In The Sunshine« und »When The Angels Sing/

9 Das Album der zweiten Staffel beruht hingegen ausschließlich auf erstmalig veröffentlichten Bohlen-Kompositionen.

10 Auf *Die Jury (DSDS): Die besten Hits der 80er* (BMG 7543629, 2004) erklingt Modern Talkings »Brother Louie«; die Compilation *Die Jury (DSDS): Die besten Disco-Hits* (BMG 7544211, 2004) enthält »Atlantis Is Calling« von der gleichen Gruppe.

Atlantis« feierten sie mit Secondhand-Hits.¹¹ Neben den drei regulären Studioalben erschienen die CD *When Angels Swing* (2002) und die DVD *Acoustic Angels* (2004). Das erstgenannte Album greift die Idee von Robbie Williams' außerordentlich erfolgreichem Swing-Album auf und bietet eine Reihe von No Angels-Songs im Swing-Arrangement. Das zweite ist ein nach Auflösung der Gruppe veröffentlichter Live-Mitschnitt. Damit liegt eine Reihe von No Angels-Hits innerhalb von drei Jahren in gleich drei Versionen vor.

Von Bro'Sis, der Gruppe der zweiten Staffel, existieren nur wenige Coverversionen. Angelehnt an den Sound von Backstreet Boys und N-Sync, wurde Bro'Sis als gemischte Boy/Girlgroup aufgebaut. Als Coverversionen sind »All I Wanna Know« (Orig.: 7 Inch Project, 2000) und die Single »The Gift« (Orig.: 98°, 1997) zu nennen.

In der dritten Staffel wurden gleich zwei Acts lanciert, die Boygroup Overground und die Girlgroup Preluders. Mit Overground wurde das Experiment gestartet, neben englischen auch deutsche Texte zu verwenden. Neue Songs haben auch bei Overground Priorität. Allerdings gingen die Produzenten bei dem zweiten Album auf Nummer sicher und koppelten »This Is How We Do It« (Orig.: Montell Jordan, 1995) aus. Die Preluders hingegen nahmen – nach einem weitgehend Cover-freien Debüt-Album – im Jahr 2004 das reine Cover-Album *Prelude To History* auf. In den Charts fielen sie zuletzt durch mittlere Erfolge mit Secondhand-Hits wie »Walking On Sunshine« (Orig.: Katrina & The Waves, 1983) und »Do You Love Me« (Orig.: The Contours, 1962) auf.

Auch die Sieger und weitere Finalisten der über die *DSDS* aufgebauten »Superstars« veröffentlichten nach Ende der Staffeln jeweils eigene Singles und Alben. Acht Teilnehmer der ersten Staffel veröffentlichten Tonträger-Produkte – den aus der Sendung ausgestiegenen Daniel Lopez eingeschlossen.¹² Bei der zweiten Staffel veröffentlichte in den zehn Monaten nach Ende des Wettbewerbs lediglich die Siegerin Elli mit *Shout It Out* ein erstes CD-Album. Auf den Alben der *DSDS*-Teilnehmer sind überwiegend Erstveröffentlichungen enthalten. Ausnahme bildet das Debüt von Judith Lefebber, dass ein reines Cover-Album ist. Hier wurden so unterschiedliche Stücke wie »True Colours« (Orig.: Cyndi Lauper, 1986), »He Was Beautiful« (Orig.: Cavatina, 1970) und »Sign Your Name« (Orig.: Terence Trent D'Arby, 1987) neu eingespielt. Ein wichtiger Grund dafür, dass Erstveröffentlichungen bevorzugt werden, ist, dass Produzenten bei Alben, denen die mediale

11 Orig.: Eurythmics: »There Must Be An Angel«, 1985; Beagle Music Ltd.: »Ice In The Sunshine«, 1986; Donovan: »Atlantis«, 1969.

12 Alexander, Daniel Lopez, Daniel Küblböck, Gracia, Judith Lefebber, Juliette, Nektarios, Vanessa.

Wirkung sicher ist und auf diese Weise quasi eine Garantie eines Mindestabsatzes besteht, bevorzugt eigenes Songmaterial beisteuern. So kann der Produzent lukrative Urheberantiemen einstreichen.¹³

Die wenigen Coverversionen der *DSDS*-Alben sind allerdings im Regelfall später als Single ausgekoppelt worden. Mit der Single »Maniac« knüpfte Alexander an das bei »*DSDS*« vorgetragene Repertoire an. Juliette koppelte die Coverversion »Calling You« (Orig.: Jevetta Steele, 1988) aus, nahm aber davon abgesehen keine alten Hits neu auf. Daniel Küblböck griff anlässlich seiner *Dschungelcamp*-Teilnahme auf »The Lion Sleeps Tonight« (Orig.: Solomon Linda: »Mbube«, 1939) zurück.

Coverversionen sind heute in erster Linie das Mittel, um fehlende Bekanntheit auszugleichen. Es geht vorrangig darum, einen Aufhänger zu finden, der den Chart-Break ermöglicht. Angesichts der Einschaltquoten von *DSDS* waren Medienwahrnehmung und Berichterstattung garantiert und damit der Chart-Break relativ sicher. Die Veröffentlichung von Neuaufnahmen ist daher unter Marketing-Gesichtspunkten lediglich *eine* Möglichkeit. Aus Sicht der Teilnehmer von *DSDS* kann es sinnvoll erscheinen, sich zur Schaffung eines eigenen Profils vom Coverversionen-Konzept der Sendungen durch unbekanntes Songmaterial abzugrenzen. Dies geschieht bedingt, da sie sich hinsichtlich der Single-Veröffentlichungen letztlich nicht vom allgemeinen Trend zu Coverversionen als Mittel zum Hit ausschließen. Einzig die No Angels fallen hier durch eine klare Priorität auf. Alles in allem tragen die Casting-Acts zur Stabilität des Anteils von Coverversionen in den deutschen Single-Charts und zur Fortschreibung des Hit-Recyclings bei.

6. Fazit: Hit-Recycling, Casting-Shows und die Krise der deutschen Tonträgerindustrie

Die Renaissance der Coverversion ab ca. 1987 ist teilweise auf Crossover-Marketing-Produkte von singenden Schauspielern zurückzuführen. Ab der ersten Hälfte der 1990er Jahre wurden vermehrt Soap-Stars als – oftmals covernde – Musik-Acts eingesetzt. Einher mit diesem Trend ging in der Musikbranche die Entwicklung vom A&R- zum Marketing-Management. In einem weiteren, vorläufig letzten Entwicklungsschritt wurde bei *Pop Stars* und *DSDS* der Prozess des Interpretens-Aufbaus selbst zum Programm. Die »bekanntesten Gesichter«, die zuvor aus anderen Formaten übernommen wurden, wurden nunmehr gleich selbst produziert.

13 Vgl. dazu z.B. die Firmenpolitik von Stock/Aitken/Waterman (Waterman 2000: 164ff.).

Der Aufbau bzw. das Aufkommen der Casting-Shows, bei denen allgemein bekanntes Songmaterial zum Einsatz kommt, findet seine Entsprechung im langjährigen Trend zur Coverversion. Der Pool der genutzten Songs ist allerdings äußerst klein und besteht zu rund 25% aus vormaligen Nr.1-Hits. Diese Repertoire-Einschränkung zeigt, dass die Teilnehmer innerhalb der Sendung ihre Songs nach ähnlichen Gesichtspunkten aussuchen wie viele heutige Musikproduzenten auf dem Single-Musikmarkt. Sie nutzen darüber hinaus aktuelle Secondhand-Hits, um im Falle z.B. eines vorgegebenen 1970er-Jahre-Mottos der Zielgruppe vertraute und bekannte Melodien präsentieren zu können und auf diese Weise die eigenen Wettbewerbschancen zu erhöhen. Der minimale Repertoire-Pool von *DSDS* findet seine Entsprechung in dem stark eingeschränkten Programmangebot der Format-Radiosender, das die jugendliche Zielgruppe nur noch eingeschränkt an der historisch gewachsenen Pop-Kultur teilhaben lässt. Aufgrund dieser Wechselwirkung kann die Repertoire-Wahl bei *DSDS* kaum anders ausfallen.

Im Gegensatz zu den *DSDS*-Mottoshow-Beiträgen bestehen die CD-Alben, die aus diesem Umfeld hervorgehen, größtenteils aus Erstveröffentlichungen, da mit diesen aufgrund der anfallenden Tantiemen für den Produzenten mehr Geld zu verdienen ist. Gleichzeitig fällt die systematische Wiederverwertung von älteren Bohlen-Titeln auf als die zusätzliche auf eine Person zugeschnittene Optimierung der ohnehin weitgehend geschlossenen Wertschöpfungskette von Bertelsmann.

Vor rund fünfzehn Jahren wäre den *Pop Stars*- und *DSDS*-Acts, die für ihre Singles Coverversionen gezielt einsetzen, eine ähnliche Vorreiterrolle wie seinerzeit z.B. Don Johnson zugekommen. Inzwischen jedoch repräsentieren diese Produkte lediglich den heute typischen Umgang mit dem Prinzip Coverversion und sind eine Facette des umfassenden Hit-Recyclings.

Mit Hit-Recycling wird seit nunmehr zehn Jahren besonders auf dem deutschen Musikmarkt versucht, systematischen Künftleraufbau zu umgehen. Stars im eigentlichen Sinne sind – von den No Angels abgesehen – bisher in Deutschland über Casting-Shows nicht geschaffen worden. Insofern lenken die Casting-Shows – wie auch das Hit-Recycling – das Augenmerk auf *das* ungelöste Problem der deutschen Tonträgerindustrie.

Literatur

- Ehnert, Günter (Hg.) (2002). *Hit Bilanz – Deutsche Chart Singles 1956-2001*. CD-ROM. Norderstedt: Taurus Press.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.) (1996). *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin: Edition ID-Archiv.
- N. N. (2005). »Charts-Platzierungen«. In: *SWR3-Poplexikon*. Online-Lexikon. <http://www.swr3.de/musik/stars/poplexikon/index.html?navleft=poplexikon> (Zugriff: 13.1.2005).
- Pendzich, Marc (2004). *Von der Coverversion zum Hit-Recycling – Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit-Verlag.
- Schmidt, Thomas (2003). »Gute Menschen, schlechte Menschen. ›Deutschland sucht den Superstar‹ – die einen finden Gold, die anderen sich selbst: Überleben im Karrierebrüter.« In: *Die Zeit*, Nr. 11, S. 44.
- Wagner, Peter (1999). *Pop 2000. 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland*. Hamburg: Ideal-Verlag.
- Wagner, Thomas (2005). *Coverinfo-Datenbank*. <http://www.coverinfo.de> (Zugriff: 13.1.2005).
- Waterman, Pete (2000). *I Wish I Was Me. The Autobiography*. London: Virgin Publishing.

Abstract

Cover versions of well-known tunes and all-time pop-favourites make the repertoire of TV formats like *Pop Stars* and *Pop Idols*. This trend to turn casting-shows into cover-shows corresponds to the general trend to cover versions which can be observed in the charts. The repertoire of songs used in the shows is extremely small. 25 percent of the songs were former no.1-hits of the German single-charts. Only 8.7 percent of the songs hadn't appeared in the German charts before. The contestants systematically made use of well known second-hand hits to improve their chance to win the contest.

In contrast to the casting-show repertoire, the tracks on CD-albums by former candidates are mostly no cover versions but original publications. For the publication of CD-singles, however, the producers tend to opt for the rather secure success of cover versions. The »stars« produced in these TV formats are crossover marketing products. They represent the typical use of what is called in this article the »cover-principle«. This article comes to the conclusion that for the German music industries in particular, the hit-recycling and crossover-marketing of casting shows means a profitable way to avoid a systematic development of new music acts.

**DER GUTE TON, ODER:
DIE FUNKTION DANIEL KÜBLBÖCKS IM STAR-SYSTEM
VON *DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR*
UND IM ÖFFENTLICHEN DISKURS**

Iris Stavenhagen

Vorbemerkungen

Die Casting-Show *Deutschland sucht den Superstar (DSDS)* wurde nicht allein von der überwiegend jugendlichen Zielgruppe rezipiert, sondern fand auch Eingang in den öffentlichen Diskurs. Insbesondere auf den Drittplatzierten der ersten Staffel, Daniel Küblböck, wurde auffällig oft in verschiedenen Kontexten Bezug genommen. So findet er Erwähnung in einer Rede der thüringischen Wissenschaftsministerin Dagmar Schipanski zur Diskussion um Elite-Unis, um das Wettbewerbsprinzip exemplarisch ad absurdum zu führen:

»Wenn Frau Bulmahn glaubt, mit einem solchen Wettbewerb die von ihr propagierten Elite-Universitäten finden zu können, dann wird sie eine ähnliche Überraschung erleben wie der Gesangswettbewerb ›Deutschland sucht den Superstar‹ mit Daniel Küblböck« (zit. n. N.N. 2004a).

In einem Artikel über Musikhochschulen dient Küblböck zur Veranschaulichung der Auffassung, dass seriöses Berufsmusikertum und Medienrummel nichts miteinander zu tun haben: »Daniel Küblböck hätte es hier nicht einmal bis zur Tür geschafft« (Schreiber 2003). Für den Musikpädagogen Hans-Günther Bastian steht er offenbar für die Korrumpierung musikalischer Wahrnehmung:

»Wir müssen das musikalische Analphabetentum unter Kindern und Jugendlichen stoppen, sie mit Kompetenzen ausstatten und damit immun machen gegen eine grassierende Küblböckitis in unseren mediokren Medien, die ihnen Hornhaut auf die ästhetische Seele brennen« (Bastian 2004).

Und der Psychologe Christian Lüdke fürchtet schädlichen Einfluss auf die jugendlichen Rezipienten: »Bei Daniel Küblböck ist es zu einem Entwicklungsrückstand gekommen. Das macht Gefahren für ihn, aber auch für seine Fans deutlich« (zit. n. N.N. 2004b).

Im Folgenden soll die Frage geklärt werden, wodurch Daniel Küblböck zum Stein des Anstoßes wurde und welche Rolle er im Gesamtgefüge von *DSDS* spielte. Bereits der Titel der Sendung suggeriert eine hohe Erwartungshaltung: »Deutschland« (also ein ganzes Land) »sucht« (hat offenbar einen dringenden Bedarf) »den Superstar« (etwas Herausragendes, das sich von allen anderen – womöglich auch von Stars anderer Länder – abhebt). Der Umstrittenheitsgrad Küblböcks hatte wohl auch etwas damit zu tun, ob und inwieweit es diesem Kandidaten gelang, solche Erwartungen zu erfüllen, oder ob er – womöglich beabsichtigt – im Widerspruch zum Setting und den Normen dieses Casting-Formats stand.

Auf der Suche nach einer wissenschaftlichen Rezeption des Themas lässt sich feststellen, dass es bisher nur eine empirische Untersuchung hierzu aus dem Bereich der Medienwissenschaft gibt (Wolf 2004), die sich jedoch auf die Analyse des Markterfolges von *DSDS* als Modell für erfolgreiche Fernsehformate konzentriert und nicht die Absicht hat, einen Bezug zum gesellschaftlichen Kontext herzustellen. Das Phänomen der Stars fand im Bereich der Gesellschaftswissenschaften bisher geringe Beachtung.¹ Im Kapitel »Kulturindustrie« der *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 1987: 144-196), in den 1940er Jahren verfasst, finden sich jedoch bereits Elemente einer Analyse der Rolle von Stars, die auf deren Verwertung im Kontext einer kapitalistischen Wirtschaftsproduktion fokussiert. In den 1950er Jahren machte sich der französische Soziologe und Anthropologe Edgar Morin daran, die Funktions- und Wirkungsweisen des Star-Systems am Beispiel der Filmindustrie erstmals in einer systematischen Theorie zu erfassen. Aus seiner Beschreibung des Phänomens ergeben sich überraschende Parallelen zum Star-System der Casting-Shows der 1990er Jahre, auf die sich eine Analyse dieses vermeintlich jungen Phänomens aufbauen lässt. Eine gute Ergänzung hierzu bietet Schweppenhäuser (2004), der in seiner rezeptions-theoretischen Analyse medialer Ereignisse Ansätze der Kritischen Theorie, der Systemtheorie Luhmanns, der Cultural Studies und verschiedener Medientheoretiker des 20. Jahrhunderts vereint.

Die erste Staffel von *DSDS* habe ich von dem Zeitpunkt an verfolgt, als die Auswahl der letzten 30 Kandidaten begann. Als dokumentarische Quellen zu Küblböck und der Casting-Show habe ich unter anderem die Video-

1 Eine ausführliche Erörterung der Quellenlage zu Fan- und Startheorien findet sich in Wiediger 1996: 1-70.

aufnahme eines *Superstar-Specials* vom Juni 2004² herangezogen, das Auftritte aus der ersten Staffel, TV-Reportagen, Interviews und auch die weitere Karriere Küblböcks zusammenfasst und kommentiert, sowie das als Küblböck-Autobiografie vermarktete, von Julia Boenisch verfasste Buch *Ich lebe meine Töne* (2003). Daneben existiert von Ariane Aarberger (2003), einer Werbefachfrau, ein Buch über Küblböck, das aus der Perspektive eines weiblichen Fans jenseits des Teenager-Alters geschrieben wurde.

1. Retrospektive: Das Star-System des Films

Im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer/Adorno 1987: 144ff.) dienen Filmindustrie und Rundfunk in erster Linie als Hintergrund einer umfassenden Kritik an der kapitalistischen Produktionsweise von Kultur, die dem autonomen Subjekt keine Chance lässt: weder den Rezipienten noch den Darstellern. Selbst die organisierte Talentsuche in diesem Bereich diene letztlich ebenfalls der Aneignung des Publikums:

»Jede Spur von Spontaneität des Publikums im Rahmen des offiziellen Rundfunks aber wird von Talentjägern, Wettbewerben vorm Mikrophon, protegierten Veranstaltungen aller Art in fachmännischer Auswahl gesteuert und absorbiert. Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen« (ebd.: 146).

In der monopolisierten Kulturindustrie gibt es demnach keine wirklichen Differenzen; jede Art von Abweichung ist ebenfalls Bestandteil des Systems:

»Alle Verstöße gegen die Usancen des Metiers, die Orson Welles begeht, werden ihm verziehen, weil sie als berechnete Unarten die Geltung des Systems um so eifriger bekräftigen« (ebd.: 153).

Die Analyse des Star-Systems, wie Edgar Morin (1972) sie erarbeitet hat, beinhaltet keine explizite Kritik an der kapitalistischen Produktionsweise von Kultur. Er legt die These zu Grunde, dass das Phänomen der Stars einem anthropologischen Bedürfnis nach Mythen und Verehrung entspringt – ein irrationales Element in einer vermeintlich rationalen Gesellschaft, die vorgibt, Religion bzw. Mystik längst ad acta gelegt zu haben, und für die Kulte lediglich ein Element vermeintlich primitiver Gesellschaften sind. Morin plädiert dafür, diese Irrationalität nicht zu verwerfen und ihr auch in der seriösen Wissenschaft Aufmerksamkeit zu widmen.

2 *Daniel Küblböck – Das Superstar-Special*, SuperRTL, Sendetermin 6. Juni 2004, 150 Minuten Länge.

Der Terminus »Star-System« bezeichnet das systematische Suchen und Aufbauen von Stars (inklusive der vollständigen Verfügung über deren Privatleben und der Verbreitung entsprechender Marketing-Artikel). Die konkrete Gestalt des Star-Systems, wie sie sich zuerst im Hollywood der 1940er Jahre gezeigt habe, sei ein Produkt des Kapitalismus: Stars waren nicht nur Prestige-, sondern auch Kapitalgewinn für die produzierenden Filmgesellschaften und wurden in Zeiten zunehmender Monopolisierung dieser Gesellschaften als Verkaufsargument dringend benötigt. Die Möglichkeit industrieller Reproduktion verhalf zur massenhaften Verbreitung eines Star-Images und aller Produkte, die in diesem Zusammenhang hergestellt wurden.

Grundlage für den Erfolg eines Stars war laut Morin die Fähigkeit, Identifikationen und Projektionen in dessen Person zu bündeln. Ein Star verkörpert den Wunsch der Zuschauer, ein besseres Leben jenseits des Alltags leben zu können, womöglich auch, indem er gegen gesellschaftliche Regeln verstößt. Soweit ein solcher Ausbruch für den Rezipienten nicht möglich ist, wird vom Star Lebenshilfe, Unterstützung und Ermutigung erwartet. Von Stars wurde – zumindest in der Frühphase des Star-Systems – erwartet, dass sie Lebensfreude und freundschaftliche Zuwendung (zum Publikum und untereinander) ausstrahlen.

Die verbreiteten Erfolgsgeschichten, in denen einfache Menschen von der Straße zu Ruhm und Ehre gelangten, weckten im Zuschauer die Frage: »Warum sollte nicht auch ich dieses große Los ziehen können?« Andererseits war dem Rezipienten durchaus bewusst, dass dieses System ein geschlossenes war, dessen Regeln eher vom Zufall abhingen, statt durchschaubar zu sein, und dass bereits die Gesetze der Wahrscheinlichkeit ihn von diesem Glück trennten. Aspiranten auf den Schauspielerberuf wurden zudem mahnend darauf hingewiesen (Morin nennt Beispiele von Briefen Luis Marianos an Fans), dass dies kein leichter Beruf sei und neben Talent auch eine solide Ausbildung, unbedingter Wille und Fleiß für eine Karriere erforderlich seien (vgl. Morin 1972: 78ff.).

Das alte Star-System Hollywoods wurde laut Morin (1972: 148ff.) dadurch abgelöst, dass die ökonomische Kraft des Kinos (nicht zuletzt durch die Konkurrenz des Fernsehens) verfiel und sich die Regisseure eher der Darstellung der Alltagsrealität statt dem Versprechen eines besseren Lebens zuwandten. Die Protestbewegungen der 1960er Jahre forcierten diese Entwicklung und führten zu einem Nebeneinander des Kinos alter und neuer Schule. Entsprechend verloren Stars ihren Vorbildcharakter, und auch die Forderung nach einem Happy End verlor an Bedeutung. Stars sind demnach bereits seit den 1970er Jahren keine glücklichen Halbgötter mehr, sondern Symbole für die Leiden der Normalsterblichen:

»Wie zuvor ernährt man sich von ihrem Leben; aber man kostet nicht mehr vom Elixier der Glücksverheißung noch von dem schönen Leben, das durch ihre Person vermittelt wird; man ernährt sich von ihren Dramen, ihrem Elend und [...] rächt sich gar an ihrer Größe, indem man nach Selbstmord und Tragik verlangt.«³

Der Abstand zwischen den Stars und denen, die sie – nach wie vor – verehren, wird geringer, die Identifikationsmöglichkeiten größer. Damit verschmelzen Filmstars im »neuen Olymp der Massenkultur« (Morin 1972: 155) und reihen sich in die Prominenz von Adel und Königshäusern oder auch Musikern ein.

2. Das Star-System der Casting-Shows am Beispiel *DSDS*

Morin geht davon aus, dass mit Aufkommen des modernen Kinos zwar die Elemente des Star-Systems weiter bestanden, eine Institutionalisierung jedoch nicht mehr statt fand. Das Kino prägte die Massenkultur nicht mehr, sondern reflektierte lediglich gesellschaftliche Strömungen. Im popmusikalischen Bereich lässt sich jedoch bereits in der Boygroup-Ära der 1990er Jahre eine Art Revival des Star-Systems ausmachen: Es wurde eine systematische Suche nach jungen, gut aussehenden und sich gut bewegenden Talenten betrieben und mittels »Casting-Fahrplan« (Weyrauch 1997: 41) ausgebaut. Dieses System wurde in späteren Casting-Formaten (*DSDS*, *Popstars*, *Starsearch*, *Die deutsche Stimme*) fortgeführt und um das Prinzip der Partizipation erweitert: Die Zuschauer sollten für den/die von ihnen favorisierten Kandidaten/Kandidatin anrufen; wer die wenigsten Stimmen erhielt, schied aus dem Wettbewerb aus. Den Zuschauern wurde hierdurch zweierlei suggeriert: zum Einen, dass jeder es doch mal versuchen könne, Star zu werden; zum Anderen, dass das Publikum mitentscheiden könne, wer es verdient habe, ein Star zu werden.

An der Systematik der Casting-Shows änderte dies jedoch nichts: Die Vorauswahl wurde durch Experten (einer Jury) abgesichert, die die Darbietungen der Kandidaten kontinuierlich kommentierten. Kandidaten, die in der engeren Auswahl (bei *DSDS*: unter den letzten zehn) standen, lebten bis zu ihrem jeweiligen Ausscheiden in einer Art Wohngemeinschaft und wurden

3 »Comme auparavant, l'on se nourrit de leurs vies; mais on ne goûte plus à l'élixir prometteur de félicité ni à la belle vie par leur personne interposée; on se nourrit de leurs drames, de leur misère et [...] se venge même de leur grandeur en redemandant du suicide et du tragique« (Morin 1972: 156; Übersetzung I.S.).

rundum betreut: Kleidung, Stimmbildung, Tanztraining, Studioaufnahmen, Interviews und Termine, Fanartikel – alles wurde umfassend von weiteren Experten organisiert, alle Stunden des Tages durchstrukturiert.

Die Bewertungsmaßstäbe der Jury orientierten sich zunächst an den Konventionen der Boygroup-Ära: musikalische und klangliche Qualität des Gesangs (das Spielen eines Instruments war in diesem Setting nicht vorgesehen bzw. nicht erwünscht) sowie Qualität der Bühnenpräsenz (Tanz und Performance) und Aussehen. Da es in Formaten wie *DSDS* jedoch um einzelne Stars ging und nicht um das Formieren einer Band, wurde verstärkt die Bedeutung von »personality«, Originalität und Besonderheit, hervorgehoben, die – wie im Falle Daniel Küblböcks – sogar in der Lage war, gesangliche Defizite (bzw. das, was die Jury als solche wertete) zu überdecken.

Als weiteres entscheidendes Kriterium galt die Fähigkeit der Kandidaten, Identifikation und Emotionalisierung zu ermöglichen (»Drei Dinge sind wichtig: Gefühl, Gefühl, Gefühl«, Dieter Bohlen in *Daniel Küblböck – Das Superstar-Special*). Dies war der wohl wichtigste Faktor für den Erfolg Daniel Küblböcks im Rahmen der Show: Er brachte Emotionen meist unmittelbar und sehr direkt zum Ausdruck. Allerdings hatten die gezeigten Gefühle sich im telegenen Rahmen zu bewegen und kontrollierbar zu bleiben: Verstoßen weggewischte Tränen in Großaufnahme und erstickte Stimmen waren integraler Bestandteil der Superstar-Inszenierung. Der Zusammenbruch Küblböcks beim Ausscheiden seiner Lieblingskandidatin Gracia wurde jedoch aus allen Rückblenden herausgeschnitten.

3. Publikumslieblich und Publikumsschreck – zur Rezeption Daniel Küblböcks

Daniel Küblböck begann seine *DSDS*-Karriere mit einem Regelverstoß: Er überrumpelte die Jury, als er bei seiner ersten Vorstellung singend und Gitarre spielend in den Casting-Raum trat, obwohl instrumentale Begleitung vom Regelwerk untersagt war. Seine Art, sich zu präsentieren, ließ Bohlen anerkennend feststellen: »Du hast ganz ehrlich 'ne Schraube locker, [...] das gehört bei diesem Geschäft auch dazu. Ich find dich lustig, von mir kriegst du ein Ja« (Dieter Bohlen in *Daniel Küblböck – Das Superstar-Special*). Somit war es Küblböck gelungen, die Experten für sich einzunehmen, die trotz mahnender Worte bezüglich des Gesangs immer wieder seine Entertainment-Fähigkeiten lobten.

Der selbstbewusste (»Jury, ich bin's«) und schlagfertige Umgang mit den Experten (»Der Wald wäre sehr still, wenn nur die begabtesten Vögel sin-

gen«) machte jedoch auch einen nicht unwesentlichen Teil seiner Beliebtheit beim Publikum aus. Er fiel auf, fiel aus dem Superstar-Rahmen: Der Kommentator⁴ des *Superstar-Specials* von SuperRTL bezeichnet ihn als »schräg, schrill und dezent rebellisch« und blendet einen Interview-Ausschnitt ein, in dem Daniel Küblböck über sich selbst sagt:

»Bei mir ist es einfach so, dass ich irgendwie schon ein bisschen gegen die Gesellschaft demonstrier – ein bisschen, ein kleines bisschen, so gegen das, was ich nicht will. Das kann man schon ein bisschen mit Pippi Langstrumpf vergleichen. Ich glaub einfach, dass das bei mir daran liegt, dass ich die buntesten Klamotten anhab, und für einen Mann sowieso, und ich auch eine feminine Seite zeige, die einfach dazugehört zum Leben.«

Dass Daniel Küblböck die Nation gespalten habe, wurde zur stehenden Redewendung. Das Publikum teilte sich in solche, die begeistert jubelten und solche, die seine Auftritte mit Buh-Rufen kommentierten. Per Telefonvoting kam er jedoch Samstag für Samstag weiter, bis ins Halbfinale. Seine Anhänger freuten sich über das Überraschungsmoment, das er ihnen bot:

»Wenn Daniel auftritt, dann ist immer alles total kribbelig und was wird er jetzt machen und total spannend und meistens auch sehr lustig. Man freut sich richtig auf den Daniel; bei den anderen weiß man, ja, die machen ihre Show, singen gut und alles« (Marius Theobald in *Daniel Küblböck – Das Superstar-Special*).

Er galt als Garant dafür, dass in der Show nicht nur die weiterkamen, die den bisherigen Boygroup-Idealen entsprachen. Selbst Daniel Lopez, ein weiterer Kandidat der ersten Superstar-Staffel, der den lässigen Latino-Typ mit Samtstimme verkörperte, schied früher aus dem Wettbewerb. Entsprechend bewertete eine Teilnehmerin eines Internetforums die Rolle Küblböcks folgendermaßen: »Daniel wird wohl populärer werden, trotz des 3. Platzes! Daniel hat die Fähigkeiten eines Superstars! Er spielt mit den Medien! [...] Alex wird schnell vergessen sein!«⁵

Die Möglichkeit einer Identifikation ist für Morin essentieller Bestandteil des Star-Systems (vgl. Morin 1972: 48f.). Daniel Küblböck, der nicht perfekt sang, nicht von makelloser Schönheit war, nett blieb und viele Schwierigkeiten – nicht nur im *DSDS*-Kontext, sondern schon in seiner Kindheit – zu bewältigen hatte, bot ein breites Angebot an Identifikationsmöglichkeiten und verkörperte zugleich das Versprechen, dass sich Grenzen außer Kraft

4 Stimme aus dem Off, die einzelne Filmsequenzen kommentiert, im Abspann nicht namentlich genannt.

5 <http://www.stern.de/community/forum/thread.jsp?forum=93&thread=19780&message=238946>, Eintrag vom 2. März 2003 (Zugriff: 22.1.2005).

setzen lassen: »Und wer mein Buch zu Ende gelesen hat, traut sich vielleicht auch aufzustehen. Von nun an dem eigenen Bauch zu trauen. Und irgendwas anzufangen, das alle überrascht« (Küblböck 2003: 10).

Daniel Küblböck – Das Superstar-Special zeigt zahlreiche Ausschnitte, in denen Zuschauer äußerten, er sei lustig. Der Kommentator bescheinigte ihm, er sei »mit der unterhaltsamste Kandidat von *Deutschland sucht den Superstar*«. Thomas Stein verlieh ihm das Attribut »singing comedian«. Beliebte waren auch die kreativen Coverversionen, in denen er die von ihm (aus einer vorgegebenen Auswahl) gewählten Songs umdeutete. Die von Dieter Bohlen produzierten CDs, die im Anschluss an die erste *DSDS*-Staffel veröffentlicht wurden, bereiteten diesen kreativen Experimenten allerdings ein Ende; Daniel Küblböck wurde – in Anlehnung an die Retro-Welle – auf den musikalischen Stil der 1960er Jahre-Popsongs festgeschrieben, eigene Songs wurden bislang nicht veröffentlicht.

Die Gegner Küblböcks unter den *DSDS*-Rezipienten äußerten in erster Linie – neben persönlicher Antipathie – Kritik an seiner Stimme und an seinem Gesang:

»Am Anfang war er ja noch irgendwie interessant, weil nicht massenkompatibel. Dumm nur, daß sich dann bei einigen *DSDS*-Shows rausstellte, daß er massive Schwierigkeiten hat, den Ton zu treffen.«

»[...] der hat null Gesangstalent.«⁶

Andere wollten ihn nicht auf einer Stufe mit bereits in den Charts befindlichen Stars genannt wissen:

»ich bin zwar kein Danielhasser oder Liebhaber, mir ist das wurscht, was der macht und so, aber wirklich mit Justin und Robbie eingestuft zu werden ist auf jeden Fall heftig, denn die haben wesentlich mehr geleistet als Daniel K.«⁷

Die Debatten, die Küblböck im Publikum auslöste, waren für den produzierenden Sender ein Glücksfall, sicherten sie doch dem *DSDS*-Format ein Maß an Aufmerksamkeit, das keiner anderen Casting-Show zu Teil wurde. Der »schräge Daniel« (Aarberger 2003: 37) wurde im Anschluss an die *DSDS*-Staffel überall herumgereicht: Er trat in Talkshows, Quizsendungen, Moderationen auf und übernahm die Hauptrolle in einem Film, so dass selbst Aarberger (2003: 100ff.) von einem Übersättigungseffekt spricht. Auch *Ich*

6 http://forum.freenet.de/app/m/_t126876c274pf-1unterhaltung_Wasmoegt_ihr_an_Daniel_Ku, Einträge vom 5. Dezember 2004, 11:21, und 23. Dezember 2004, 14:06 (Zugriff: 26.4.2005).

7 <http://www.chat-radio.de/hp3/modules.php?name=Forums&file=viewtopic&t=939&highlight=danielhasser&sid=66971a0692f476bf28766bf3dc0b7c>, Eintrag vom 17. Januar 2004, 23:39 (Zugriff: 26.4.2005).

bin ein Star, holt mich hier raus ließ er nicht aus, ein Sendeformat, in dem »Halbprominente« (Tuma 2004: 156) Mutproben im Dschungel zu bestehen hatten, die nicht etwa einem Survival-Training in freier Natur entsprachen, sondern durch verschärfte Versuchsanordnungen (wie z.B. einem Kakerlakenbad) sadistisch verstärkt wurden. Einige prominente Teilnehmer dieses Dschungelcamps fanden in diesem Sendeformat eine Aufwertung in der Publikumsgunst (etwa der zum »Dschungelkönig« gekürte Costa Cordalis); für Daniel Küblböck geriet dieses Experiment eher zur Demontage eines Stars, an dessen illegitimer Prominenz sich das Publikum rächen wollte.

Eben jene Legitimität ist auch zentraler Gegenstand der Diskussionen, die jenseits des *DSDS*-Kontextes geführt wurden bzw. in denen er Erwähnung fand. Daniel Küblböck – und nicht etwa der Produzent Bohlen oder der auf Popsendungen spezialisierte Sender RTL – wurde zur Chiffre für allerlei Unbehagen, das vom *DSDS*-Business ausgelöst wurde. So zielt die eingangszitierte Äußerung der thüringischen Wissenschaftsministerin auf eine generelle Kritik am Wettbewerbsprinzip als Grundlage für Qualitätssicherung. Die Rede Bastians hat das Fehlen eigener musikalischer Aktivität bei TV-Konsumenten im Blick und beinhaltet in erster Linie eine Aufforderung zu besserer musikpädagogischer Förderung in der Schule. Wenn im Artikel über Musikhochschulen die »harte Arbeit« der Musikstudenten dem »Traum von Ruhm und großem Geld« der Superstar-Kandidaten gegenüber gestellt wird, stellt dies die musikalische Qualität des Sendeformats Casting-Show in Frage. Die Kritik des Psychologen und Traumaforschers Lüdke schließlich, das Verhalten von Stars könnenegative Vorbildfunktion für die Fans haben, entspringt der alten Befürchtung, die auch bei Bastian anklingt: jugendliche Medienkonsumenten würden schädlichen Einflüssen ausgesetzt, vor denen man sie schützen müsse.

Es ist anzunehmen, dass viele der am öffentlichen Diskurs Beteiligten weder *DSDS* gesehen noch Daniel Küblböcks Gesang gehört haben: In ihrer empirischen Untersuchung stellt Sarah Wolf (2004: 58ff.) fest, dass selbst aus ihrem Sample von 200 befragten Jugendlichen 15,5% *DSDS* »kannten«, ohne auch nur eine der Shows gesehen zu haben. Für die Botschaften, die vermittelt werden sollen, stellt dies jedoch kein Hindernis dar, entsprechend der Feststellung Schweppenhäusers (2004: 41) in Anknüpfung an Günther Anders: »Nicht der Gegenstand selbst, sondern etwas von ihm und über ihn wird anwesend gemacht. Auf diese Weise wird ein neuer Gegenstand gemacht.«

Die Medien prägen ein kollektives Gedächtnis, auf das sich alle beziehen (ebd.: 35); alle Themen finden dort ihren Anknüpfungspunkt. Auch Kritik an den Medien ist letztlich nur durch die Medien vermittelbar (ebd.: 111). Ent-

sprechend lässt sich nachvollziehen, dass *DSDS* zum Fundus werden konnte für kritische Botschaften in Bezug auf politische, pädagogische und musikalische Phänomene, die sich – quasi stellvertretend – an Daniel Küblböck festmachen. Die Spaltung des *DSDS*-Publikums wurde so jenseits des TV-Formats gedoppelt, was als Nebeneffekt dazu beitrug, Daniel Küblböck und mit ihm *DSDS* im Gespräch zu halten.

An dieser Stelle lässt sich noch ein weiteres, von Morin (1972: 167ff.) in einem Anhang zu seiner Analyse des Star-Systems dargelegtes Motiv ausmachen: das Motiv des rituellen Sündenbocks. Dies beschränkt sich jedoch nicht allein darauf, dass Küblböck sozusagen stellvertretend für ein kommerzialisiertes und autoritäres Casting-System im Zentrum öffentlicher Kritik steht. Morin veranschaulicht die Figur des Sündenbocks am Beispiel des Antihelden in Slapstick-Komödien: Dieser darf sich ungeschickt anstellen, gegen gesellschaftliche Regeln und den guten Geschmack verstoßen, kindliche Unschuld an den Tag legen, auf die Insignien dominierender Männlichkeit verzichten, weil das Publikum ihn mit Schadenfreude dafür opfert, dass er es von seinen Schwächen entlastet. Womöglich ist das die Hauptrolle des »lustigen« Daniel Küblböck: nicht allein Entertainer zu sein, sondern die Unzulänglichkeiten aller Nicht-Stars und Antihelden zu verkörpern und hierfür (analog dem Schadenfreude-Prinzip, das jeder Karaoke-Veranstaltung zu Grunde liegt) quasi stellvertretend für alle ausgebuht zu werden, die im Wettbewerb nicht mithalten können.

4. Schlussbemerkungen

Morin sah in den sich wandelnden Ausprägungen des Star-Systems Spiegelungen der jeweils aktuellen Situation der bürgerlichen Gesellschaft. In *DSDS* und den Debatten, die es ausgelöst hat, wurde vielleicht auch deutlich, was die Themen der (bundesdeutschen) Gesellschaft zu Beginn des 3. Jahrtausends sind: ungebrochenes Diktat der Ökonomie, Propagierung der Eigeninitiative und des Glücks des Tüchtigen, positives Denken, Sehnsucht nach altem Glamour (analog zur Retro-Welle der Charts), an den man letztlich doch nicht glaubt.

Über die musiksoziologischen Fragestellungen hinaus bietet sich der Musikwissenschaft die Chance, empirisch zu klären, warum gerade der Gesang in den Fokus des Casting-Systems gelangt ist: Lag dem Erfolg von *DSDS* auch ein gestiegenes Rezipienten-Interesse am Singen zu Grunde, und wenn ja: Ist dieses Interesse eher bestärkt worden, oder hat die Wucht des durchorganisierten Star-Systems Eigeninitiative eher entmutigt?

Literatur

- Aarberger, Ariane (2003). *Daniel Küblböck. Erfolge, Fans, Gegner*. Steyr: Ennsthaler Verlag.
- Bastian, Hans Günther (2004). [Rede anlässlich der Verleihung des Frankfurter Binding-Kulturpreises, auszugsweise dokumentiert in der Rubrik »Im Wortlaut: Musik gehört zum Leben.«] In: *Frankfurter Rundschau* vom 14. Juni, S. 29.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1987). »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug.« In: *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950* (= Max Horkheimer, Gesammelte Schriften, Band 5). Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 144-196 (E: 1947).
- Küblböck, Daniel [in Zusammenarbeit mit Julia Boenisch] (2003). *Ich lebe meine Töne*. München: Limes Verlag.
- Morin, Edgar (1972). *Les stars*. Paris: Editions du Seuil (E: 1957).
- N.N. (2004a). »Elite-Unis: Castingshow mit Edelgard.« In: *Spiegel-Online* vom 26. Januar, <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,283607,00.html> (auch zit. in: <http://www.manager-magazin.de/koepfe/artikel/0,2828,283759-2,00.html>) (Zugriff: 26.4.2005).
- N.N. (2004b). »Küblböck ist auf dem Stand eines 13jährigen.« In: *Bild.T-Online* vom 3. März, http://www.bild.t-online.de/BTO/kinomusik/aktuell/2004/03/03/big_brother/big_brother.html (auch zit. in: http://www.beepworld.de/cgi-bin/forum_de/archive/t-63328.html) (Zugriff: 26.4.2005).
- Schweppenhäuser, Gerhard (2004). »Naddel« gegen ihre Liebhaber verteidigt. *Ästhetik und Kommunikation in der Massenkultur*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schreiber, Anja (o.J.). »Keine Chance für Daniel Küblböck.« In: <http://www.jobpilot.de/gateway/partner/coop.phtml/journal/studium/thema/pop41-03.html?PARTNER=content>; Version vom 6. Oktober 2003 (Zugriff: 22.1.2005).
- Tuma, Thomas (2004): »Die Buschtrömler.« In: *Der Spiegel*, H. 4, S. 156-158.
- Weyrauch, Jan (1997). *Boygroups. Das Teenie-FANomen der 90er*. Berlin: Extent.
- Wiediger, Martin (1996). *Die Fan-Star-Beziehung in der Rockmusik. Eine empirisch-soziologische Vergleichsstudie von Rockfans in Italien und Deutschland*. Frankfurt/M.: Unveröffentl. Diplomarbeit am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.
- Wolf, Sarah (2004). *Deutschland sucht den Superstar – Analyse der Erfolgsfaktoren*. Hamburg: Diplomica.

Abstract

The first series of *Deutschland sucht den Superstar*, the German version of Simon Fuller's casting show *Pop Idol*, has brought up a character that attracted more attention than the winner of the show. Daniel Küblböck, a Bavarian teenager of 17, divided the public into fans and adversaries. Politicians, educators and musicians especially felt challenged by the sudden celebrity of a youngster that did not correspond to standards of quality and perfection. The essay starts from a general theory of the star phenomenon as developed by the French sociologist Edgar Morin

who has described the star system as the result of an anthropological need of myth creation and adoration, persisting even in so-called rationalist societies, realized by a capitalist economy. It is shown that there are correspondences between the star systems of the cinema and of the recent casting shows. Within this context, Daniel Küblböck was not just contested for his own qualities or failures: He plays the part of a ritual scapegoat, being charged for all reluctance towards the casting system as a whole and, on the other hand, attracting the desire for punishment of those who are not winners of the competitive society.

MUSIKSTARS IN DER WAHRNEHMUNG JUGENDLICHER TV-CASTINGSHOW-REZIPIENTEN. EINE EMPIRISCHE UNTERSUCHUNG

Daniel Müllensiefen, Kai Lothwesen,
Laura Tiemann, Britta Mattered

1. Bedingungen und Wandlungen des Starbegriffs

Im Hinblick auf musikindustrielle Produktionsweisen ungewöhnlich ist die Offenlegung des Produktionsprozesses in den neuen TV-Castingshow-Formaten, die eine Verschiebung der Imagebewertung von Mainstream-Pop-Acts bedingt: galt das Attribut »gecastet« noch für frühe Boygroups als Stigma, scheint es nun ins Positive gewendet, als Auszeichnung derjenigen, die ein hartes Auswahlverfahren überstanden haben. Marketingstrategisch bietet sich hiermit die Möglichkeit, die anvisierte Zielgruppe auf jeder Stufe des Produktionsprozesses über die Entstehung des für sie gedachten Produktes auf dem Laufenden zu halten und so frühzeitig an das Produkt zu binden. Dieser Mechanismus eines öffentlichen Kreierens widerspricht dem tradierten Starbegriff.

In Bezug auf die TV-Castingshows als hybrides Format zwischen Reality-TV und großer Fernsehunterhaltungsshow scheint es angebracht, eine deutliche Unterscheidung des Starbegriffs in zwei Konzepte vorzunehmen: Zum einen das Prinzip einer kulturindustriellen Fertigung, abgestimmt auf den Markt und bestimmt zur Verführung des Publikums; und zum anderen ein am Leistungsprinzip orientiertes Expertisemodell (vgl. Dyer 1998). In den Formaten der Castingshows werden beide Konzepte vermischt, eine eindeutige Lesart des »Stars« wird dadurch verunklart: Den Rahmen bildet das Prinzip der kulturindustriellen Fertigung, die sich in der Offenlegung des Produktionsprozesses präsentiert; das Leistungsprinzip manifestiert sich in den Darbietungen der Kandidaten, sanktioniert von den Urteilen der Juroren

sowie in Hintergrundinformationen über die Kandidaten.¹ Für die als Gegenstand unserer Teiluntersuchungen ausgewählte Show *Deutschland sucht den Superstar (DSDS)* gilt, was Su Holmes in ihrer Analyse des britischen Originalformats *Pop Idol* festgestellt hat: »*Pop Idol* balances elements of both manufacture and exceptionality« (Holmes 2004: 155; kursiv im Original).

Das Phänomen des Stars definiert sich zuvorderst als »soziales Konstrukt« (Sommer 1997: 114), als mehr oder minder diffuses Konglomerat von Angeboten, Vorstellungen und Bewertungen der Produktions- wie Rezeptionsseite, als deren Schnittstelle das Image fungiert. Die hierin angebotenen Lesarten können in unterschiedlicher Gewichtung in die Bedeutungszuweisungen der Fans einfließen, die mittels eigens konstruierter Sinnzusammenhänge bestimmte Facetten betonen.²

Erfolg und Kontinuität stellen, neben dem Image, weitere Komponenten des Star-Begriffs dar (vgl. Faulstich u.a. 1997: 11). Die Integration des Stars in eine soziale Gruppe erscheint dabei als Voraussetzung, um die hervorgehobene Stellung aufgrund überdurchschnittlicher Leistungen und Eigenschaften durch direkte Interaktion zu rechtfertigen (vgl. Sommer 1997; Borgstedt/Neuhoff 2003). Diese Legitimationsbasis scheint in der Präsentation des gecasteten Stars von untergeordneter Bedeutung: Die motivierende Grundaussage der TV-Castingshows deutet an, dass potentiell jeder ein Star werden kann; das Prinzip des Willkürlichen ersetzt so in der Wahrnehmung jenes der Leistung (vgl. hierzu Neckel 2004: 9).

Im Kontext vorliegender Fan-Studien (vgl. u.a. Weyrauch 1997; Grabowski 1999; Vatterodt 2000; Rhein 2002) ist die Person des Stars als Objekt noch nicht thematisiert, der Fokus wurde vor allem auf Auswirkungen und Motivationen des Fan-Seins gerichtet. Und diese legen nahe, dass Stars als Folie Fan-eigener Projektionen fungieren und weitgehend austauschbar sind.³ Eine differenziertere Betrachtung des »Stars« wird über die Analyse

1 Zudem vermitteln die Live-Gesangsvorträge der Kandidaten eine Qualität von Authentizität, die wiederum den Gedanken an eine exzeptionelle Leistung weckt.

2 Die Frage, inwieweit auch bei Musikstars polyseme Lesarten möglich sind, wie sie bspw. für Science-Fiction-TV-Serien anhand der kreativen Produktivität der Aneignung durch die Fans dargestellt wurden (vgl. hierzu Fiske 1992; Winter 1997), ist noch weitgehend unbearbeitet; Madonna scheint für entsprechende Ansätze ein lohnendes Untersuchungsobjekt (vgl. Schmiedke-Rindt 1992). Welche typischen Dimensionen durch die mediale Vermittlung von Stars als image-tragende Kategorien festgelegt werden können, hat Silke Borgstedt (2003) am Beispiel der Berichterstattung über Robbie Williams gezeigt.

3 Dies betrifft offenbar nicht nur die zu Hochzeiten des Boygroup-Booms nach ähnlichen Schemata zusammengestellten Typen innerhalb einer Boygroup; Parallelen sind auch im Bereich der volkstümlichen Musik erkennbar (vgl. Grabowski 1999). Wichtig hingegen erscheint die Spezifizierung als Musiker (vgl.

der von den Fans an ihre Stars herangetragenen Erwartungen und Sinngebungen möglich.

Mit der Transparenz des Produktionsprozesses und einem auf diese Art erweiterten Starbegriff (durch die Kombination der Prinzipien der industriellen Fertigung und individuellen Leistung, gepaart mit einem verschobenen Präsentationsfokus) sind wesentliche Aspekte gesetzt, unter denen die in den Castingshows produzierten »Künstler« in der Regel betrachtet werden (vgl. den Beitrag von Iris Stavenhagen in diesem Band). Wie nun nehmen die als Zielgruppe bestimmten Jugendlichen solche Produkte auf? Welche Facetten des erweiterten Starbegriffs liegen ihren Einschätzungen zugrunde? Unterscheiden sie zwischen Stars und Castingshowkandidaten? Auf welchen Kategorien fußen ihre Charakterisierungen?

An diese Bedingungen und Grundannahmen anknüpfend basieren unsere Untersuchungen auf zwei Hauptthesen, die sich auf die Einschätzung von Castingshowkandidaten durch jugendliche Rezipienten der TV-Castingshows beziehen:⁴

- Es werden Kategorien wahrgenommen und verhandelt, die auf spezifische Qualitäten und Leistungen verweisen, die Stars im Allgemeinen auszeichnen.
- Zudem werden Kategorien zur Einschätzung herangezogen, die auf Merkmale der Produktionsbedingungen und des Medienangebotes verweisen.

Rhein 2002: 48); entsprechend interessant wäre ein Abgleich der erforderlichen Qualifikationen, die Fans ihren Stars aus unterschiedlichen Bereichen wie z.B. Sport und Musik zusprechen.

4 Im Folgenden werden die auf dem Fragebogen versammelten Bewertungsobjekte zusammenfassend als »Musikstars« bezeichnet, wobei nicht nach dem Auftreten in bzw. der Herkunft aus TV-Castingshows unterschieden wird. Weiterhin werden die musikorientierten Fernsehcastingshows als TV-Castingshows bezeichnet, Teilnehmer von TV-Castingshows als »Castingshow-Teilnehmer«, unabhängig ihres Erfolges in den einschlägigen Formaten; als »Stars« werden Künstler bezeichnet, die außerhalb solcher Shows aufgebaut wurden (z.B. Sasha, Sabrina Setlur) oder nicht mehr als aus solchen hervorgegangen wahrgenommen werden und deren Casting-Herkunft in den Medien nicht mehr thematisiert wird (z.B. Britney Spears, Christina Aguilera, Robbie Williams, Justin Timberlake). Bei der Zusammenstellung der Objekte des Paarvergleichs im Fragebogen wurde ein ausgeglichenes Verhältnis im Bezug auf die Dimensionen Geschlecht, Nationalität und Casting-Herkunft angestrebt.

2. Untersuchungsmethode und Ergebnisse

Aus diesen Thesen wurden Forschungsleitfragen entwickelt, die zur Gewinnung empirischer Daten operationalisiert wurden.

- Wird eine Differenz zwischen Castingshow-Teilnehmern und Stars wahrgenommen und spielt sie in der Beurteilung eine bedeutende Rolle?
- Nach welchen inhaltlichen Kriterien oder Dimensionen werden Castingshow-Teilnehmer beurteilt?
- Ist der durch diese Dimensionen aufgespannte Urteilsraum homogen?
- Unterscheiden sich die Beurteilungskriterien der regelmäßigen Castingshow-Rezipienten (CSR) von denen, die keine Castingshows sehen (CSI)?⁵
- Welches sind die Attribute, die bevorzugt zur Beurteilung herangezogen werden und über die ein Austausch von Beurteilungen stattfindet?
- Welcher Art ist der Austausch über Attribute und Beurteilungen?
- Sind die Art des Austausches und die beurteilten Attribute, die bei Wahrnehmung und Verarbeitung der TV-Castingshows durch die Rezipienten verwendet werden, durch die Art und den Inhalt der in der Show geäußerten Urteile (durch Jury und Moderatoren) beeinflusst oder vollkommen unabhängig davon?
- Wenn ein Zusammenhang zwischen den medial vermittelten Urteilen der Sendung und den Beurteilungen der Rezipienten besteht, wie stark ist er?

Da bisher keine rezipientenorientierte Studie zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Musik-Castingshows vorliegt, sollen die Attribute und Gegenstände der hier interessierenden Beurteilungen über qualitative Methoden erfasst werden. Darüber hinaus ist auch von Interesse, in welchem Umfang und von welcher quantitativen Bedeutung die qualitativ ermittelten Beurteilungsgegenstände und Attribute sind und wie sie gegebenenfalls mit spezifischen Größen der musikalischen Lebenswelt der Rezipienten zusammenhängen.

Um der Komplexität dieses Forschungsgegenstandes Rechnung zu tragen, wurden drei methodisch und inhaltlich unterschiedliche Vorgehensweisen gewählt, die hinsichtlich der Forschungsfragen teilweise komplementäre Ergebnisse liefern sollten.

5 Im Folgenden werden aus Gründen der Redundanz die Befragten aufgrund entsprechender Äußerungen auf dem Fragebogen unterschieden in Castingshow-Rezipienten (CSR), als regelmäßige Zuschauer einschlägiger Sendungen, und Castingshow-Ignoranten (CSI), die entsprechende Sendungen nicht gesehen haben.

- Mit einem umfangreichen Fragebogen wurde eine Stichprobe von Jugendlichen – durchweg Schüler – im Alter von etwa 11-17 Jahren befragt, die als wichtige Zielgruppe der TV-Castingshows gelten können.⁶

Durch den Fragebogen wurden sowohl Ähnlichkeitseinschätzungen zwischen bekannten Castingshow-Teilnehmern und Stars erfragt als auch Präferenzen für diese Personen mittels eines Ranking-Verfahrens. Schließlich wurden durch den Fragebogen auch soziodemographische Merkmale der Jugendlichen und Informationen über deren aktiven und passiven Umgang mit Musik erhoben. Die Auswertung dieser Ähnlichkeits- und Präferenzratings erfolgte mit den als multidimensionale Skalierung (MDS) und multidimensionale Entfaltung (MDU) bekannten quantitativen Techniken. Auch die soziodemographischen und musikspezifischen Angaben wurden quantitativ ausgewertet. Ziel war die Ermittlung des Urteilsraumes bei jugendlichen Castingshow-Zuschauern für Musikstars und Castingshow-Teilnehmer.

- Die Beiträge aus mehreren Diskussionssträngen (threads) des offiziellen Internetforums zu *DSDS* (<http://deutschlandsuchtdensuperstar.rtl.de>) wurden mittels einer an Mayring (1989) orientierten Inhaltsanalyse codiert und ausgewertet.

Die Auswertung erbrachte qualitative Erkenntnisse über das ‚was‘ und das ‚wie‘ des Urteilsprozesses der CSR. Da eine Vielzahl von Beiträgen unterschiedlicher Personen ausgewertet wurde, ließen sich zudem quantitative Angaben zu den verwendeten Urteilkategorien und -gegenständen machen. Ziel dieser Methode war die Präzisierung und Exemplifizierung der Urteilsvorgänge und Argumentation bei der Bewertung von Stars im Allgemeinen und Castingshow-Teilnehmern im Besonderen.

- Die in zwei Sendungen der Show *DSDS* geäußerten Urteile der Juroren wurden auf dieselbe Weise codiert und ausgewertet.

Auch diese Auswertung erbrachte qualitative und quantitative Erkenntnisse über Urteilsprozesse, in diesem Fall jedoch über medial vermittelte Urteile der an der Castingshow Beteiligten. Ziel war hier ein Vergleich mit den bei der Auswertung der Internetforumsbeiträge gewonnenen Ergebnissen.

6 Insgesamt wurden im März 2004 ca. 550 Fragebögen verschickt. Zu diesem Zeitpunkt näherte sich die zweite Staffel von *Deutschland sucht den Superstar* dem Finale und die Eindrücke der im zweiten Halbjahr 2003 zu Ende gegangenen Castingshows (*Star Search*, *Die deutsche Stimme*) konnten als noch präsent vorausgesetzt werden. Erfasst wurden die Schulformen Haupt- und Realschule, Gesamtschule sowie Gymnasium. Hinsichtlich des Alters deckten die Befragten eine weite Spanne innerhalb der Zielgruppe der jugendlichen Zuschauer ab (5. bis 11. Klasse) und auch hinsichtlich des Lebensraumes besaß die Stichprobe eine gewisse Schichtung (6 Klassen aus Großstädten, 4 Klassen aus kleinstädtischen Raum und 3 Klassen aus dem eher ländlichen Bereich). Geografisch waren Schulen aus 4 Bundesländern (Hessen, Nordrhein-Westfalen, Bremen, Hamburg) beteiligt. Die Rücklaufquote der Fragebögen lag bei ca. 60%. Aufgrund fehlender Angaben erwiesen sich jedoch nur ca. 40% der ausgesandten Fragebögen als brauchbar hinsichtlich aller Fragebogenteile.

2.1 Fragebogen-Daten: Soziodemographische Ergebnisse

Im Mittel waren die befragten Schüler 13 Jahre alt. Musik spielte für die Stichprobe insgesamt eine große Rolle: Der Median der täglichen Stunden, die mit Musikhören in jeder Form verbracht werden, lag bei 5; im Mittel kauften die Schüler immerhin 1,28 und brannten 1,71 CDs im Monat. Mehr als 56% zählten mindestens eine musikbezogene Tätigkeit zu ihren Lieblingshobbys und knapp 40% gaben an, derzeit aktiv Musik zu machen. Die musikalischen Präferenzen verteilten sich eindeutig auf die populären Stile Pop, Rock, HipHop (Black Music) und Dance, und über 95% gaben an, regelmäßig Musikprogramme im Fernsehen zu sehen (inkl. MTV, VIVA, *Top of the Pops* etc.). 68% hatten mindestens ein Castingshow-Format regelmäßig gesehen.

Insgesamt scheint die Stichprobe also für den hier interessierenden Themenkomplex gut geeignet, sowohl hinsichtlich der Affinität der Befragten zur populären Musik an sich als auch ihrer Bekanntschaft mit durch das Fernsehen vermittelter Musik und TV-Castingshows im Speziellen.

Vergleicht man die Angaben der 68% der Stichprobe, die mindestens ein Castingformat regelmäßig gesehen haben (CSR), mit dem restlichen Drittel der Befragten (CSI), so zeigen sich einige deutliche und sogar statistisch signifikante Unterschiede:

- Die CSR sind im Mittel signifikant jünger. Der Altersdurchschnitt liegt bei 12,8 Jahren, die CSI sind dagegen durchschnittlich 13,7 Jahre alt.
- Es befinden sich signifikant mehr Mädchen als Jungen in der Gruppe der CSR.
- Die CSR äußern verhältnismäßig mehr Präferenzen für Pop, Rock und Schlager und im Vergleich mit den CSI weniger Vorlieben für Heavy Metal, Punk und orientalischen Pop. Wenn man dies so interpretieren will, neigen die CSR eher dem musikalischen Mainstream zu.
- Von den CSR wird öfter ein Musikstar als Musik-Favorit genannt, der sich auch in der Ranking-Frage des Fragebogens befand.

Keine statistisch signifikanten Unterschiede zwischen CSR und CSI lassen sich beim Ausmaß des musikalischen Konsums und der musikalischen Aktivitäten (Kauf/Brennen von CDs, Instrumentalspiel, Singen, Kauf von Musikzeitschriften) feststellen.

2.2 Fragebogen-Daten: Multidimensionale Skalierung

Im ersten Abschnitt wurden die Schüler gebeten, die Ähnlichkeit zweier Musikstars auf einer neunstufigen Skala einzuschätzen. Das Ähnlichkeitsurteil sollte möglichst spontan und »aus dem Bauch heraus« erfolgen. Insgesamt waren zehn Stars vorgegeben, so dass 45 Paare beurteilt werden mussten. Von den zehn Musikstars waren fünf deutsche Castingshow-Teilnehmer und fünf etablierte Stars. In Hinblick auf die Merkmale Geschlecht und national/international waren die Objekte ausbalanciert. Für diesen Bereich existierten zwei Varianten des Fragebogens, so dass insgesamt Ähnlichkeitspaarvergleiche zu insgesamt 20 Musikstars abgefragt wurden.⁷

Um die Validität der Ähnlichkeitsbewertungen zu gewährleisten, mussten die Daten eines Schülerfragebogens folgende vier Kriterien erfüllen, um in die Berechnung der Multidimensionalen Skalierung (MDS) aufgenommen zu werden:⁸

- Mindestens 40 der 45 Ähnlichkeitswerte müssen gültig sein, denn bei der Ersetzung von zu vielen fehlenden Werten durch Mittelwerte wird die individuelle Urteilsstruktur des Befragungsteilnehmers »verwischt«.
- Der Teilnehmer muss mindestens eine Castingshow regelmäßig gesehen haben.⁹
- Die Standardabweichung der neun Ähnlichkeitsratings für jeden Musikstar muss >1 sein, denn es ist nicht plausibel anzunehmen, dass ein Musikstar zu allen anderen Musikstars eine konstante Ähnlichkeit besitzt.¹⁰

7 Für die Ähnlichkeitsbewertungen verwendete Stars auf Fragebogenvariante A in der dortigen Reihenfolge: Alexander Klaws, Anne (von den Preluders), Britney Spears, Shaham (von Bro'Sis), Madonna, Martin Kesici (aus *Star Search*), Robbie Williams, Sarah Connor, Elli (*DSDS 2*), Xavier Naidoo; Stars der Fragebogenvariante B: Christina Aguilera, Daniel Küblböck (aus *DSDS 1*), Juliette (aus *DSDS 1*), Hila (von Bro'Sis), Justin Timberlake, Kelly Osbourne, Meiko (von Overground), Sabrina Setlur, Sasha, Vanessa (von den No Angels).

8 Insgesamt blieben nach dieser Selektion anhand der Ähnlichkeitsratings und beim jetzigen Stand der Auswertung der Fragebögen noch die Daten von 56 Vpn. übrig, die in die Berechnung der multidimensionalen Skalierung Eingang fanden, d.h. nur für diese 56 Vpn. wurde der erste Teil des Fragebogens ausgewertet.

9 In einem zweiten Schritt wäre auch denkbar, den Urteilsraum von CSR und CSI einander gegenüber zu stellen. Hier soll jedoch zunächst nur der Urteilsraum der regelmäßigen Zuschauer dargestellt werden.

10 In einem Pretest hatte sich ergeben, dass vor allem jüngere Schüler das hier geforderte Ähnlichkeitsurteil mit einem Präferenzurteil verwechseln und wenig präferierten Musikstars konstant geringe Ähnlichkeitswerte zuteilten. Dieses Antwortverhalten kann jedoch die Modellgüte einer MDS-Lösung stark beein-

- Das Minimum der Ähnlichkeitswerte jedes Musikstars muss kleiner sein als das Maximum mindestens eines anderen Musikstars.¹¹

Da nicht vorausgesetzt werden kann, dass sich die Urteilsräume der einzelnen jugendlichen Zuschauer hinsichtlich der Auswahl und der Gewichtung der Dimensionen gleichen, wurde der INDSCAL-Algorithmus verwendet, innerhalb dessen die Übereinstimmung der Urteilsräume geprüft werden kann. Als Distanzmaß wurde die euklidische Distanz verwendet und schließlich eine ordinale MDS gerechnet, bei der Transformationen von Distanzen der Ausgangskonfiguration zu den Disparitäten der MDS-Lösung verwendet werden, die die ordinale Information der Daten enthalten. Eine Beschränkung auf Transformationen, die auch die Intervallinformationen erhalten, wäre schon aufgrund der nur neunstufigen Rating-Skala, die eher ordinale Informationen abbildet als metrische, nicht sinnvoll gewesen. Mit der Wahl der ordinalen MDS-Variante geht eine Einschränkung des Dimensionsraumes der MDS-Lösung einher: Denn um aufgrund von ordinalen Daten zu einer intervallskalierten Lösung zu kommen, muss eine Datenverdichtung stattfinden. Nach den Empfehlungen, die Backhaus et al. (2003: 633) geben, können aus den 45 Ähnlichkeitspaaren maximal die Koordinatenwerte der zehn Objekte auf zwei bis drei Dimensionen geschätzt werden. Daraus ergibt sich, dass durch die MDS nur die Hauptdimensionen des Urteilsraumes ermittelt werden können. Es ist durchaus denkbar, dass die jugendlichen Zuschauer Castingshow-Teilnehmer und Stars insgesamt auf vier, fünf oder sechs Dimensionen einschätzen, die aber innerhalb des hier gewählten Fragebogendesigns nicht mathematisch ermittelbar sind.

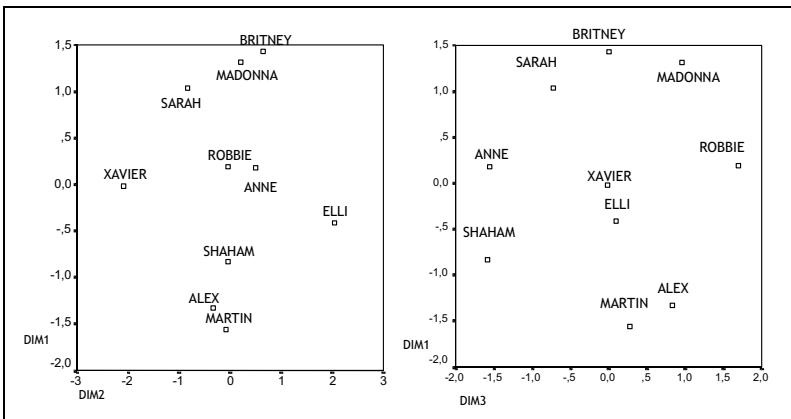
Für die beiden Varianten des Fragebogens, die sich hinsichtlich der Auswahl der zehn Musikstars unterschieden, wurden zwei getrennte MDS-Lösungen berechnet. In beiden Fällen wurde aufgrund der Modellgütwerte eine dreidimensionale Lösung gerechnet. In beiden Fällen ergaben sich Werte von knapp 0,2 für das gemittelte Stress1-Maß nach Kruskal, die gemäß der Literatur noch als ausreichend für ein MDS-Modell gelten und auch in anderen entsprechenden empirischen Studien nicht selten sind. Insgesamt deuten diese nur ›mittelmäßigen‹ Modellwerte darauf hin, dass die Versuchspersonen (Vpn.) Castingshow-Teilnehmer und Stars auf mehr als drei Dimensionen einschätzen, das Urteilsverhalten also einigermaßen differenziert ist.

trächtigen und die Interpretation einer solchen Lösung schwierig bis unmöglich machen.

11 Diese Anforderung wurde aufgenommen, um so genannte triviale oder degenerative MDS-Lösungen auszuschließen, die dann zustande kommen können, wenn ein Beurteilungsobjekt zu allen anderen in sehr großer Unähnlichkeit steht (vgl. Borg/Groenen 1997).

Bei der Verwendung des INDSCAL-Algorithmus ist eine Prüfung der Urteils-homogenität der urteilenden Subjekte anhand des so genannten Weirddness-Index möglich, dessen Wertebereich von 0 bis 1 (= maximale Weirddness, d.h. Abweichung von den Urteilen der übrigen Vpn.) reicht. Keine einzige der 56 Vpn. erreichte einen Weirddness-Wert von $>0,5$. Das Urteil der Vpn. fiel also insgesamt recht homogen aus, so dass kein Grund besteht, einzelne Subjekte als ›Ausreißer‹ aus der Berechnung der MDS-Konfiguration auszuschließen.

Betrachtet man die grafischen Darstellungen der beiden dreidimensionalen MDS-Konfigurationen, so lassen sich zwar keine ganz eindeutigen und unwidersprüchlichen Urteilsdimensionen herausinterpretieren, es drängen sich jedoch zur Benennung der Dimensionsachsen einige plausible Interpretationen auf. Exemplarisch seien hier die drei Dimensionen der Variante A des Fragebogens angegeben, eine ähnliche Interpretation lässt analog auch für die Variante B leisten:



Abbildungen 1 u. 2: Dimensionen 1, 2 und 3 der MDS-Konfiguration auf Basis der Ähnlichkeitsratings der Castingshow-Rezipienten

- Dimension 1 teilt die beurteilten Stars in Castingshow-Teilnehmer (negative Werte) und Stars (positive Werte) ein. Die einzige Inkonsistenz in dieser Interpretation stellt die Castingshow-Teilnehmerin Anne (von der Girlband Preluders) dar, die einen Wert von 0,18 auf Dimension 1 besitzt. Diese Dimension wird als Kategorie *Medienprodukt vs. ›echter Musikstar‹* benannt.
- Dimension 2 trennt vor allem Elli, die Gewinnerin von *DSDS 2*, sehr deutlich von Xavier Naidoo, während alle übrigen Objekte um den Nullpunkt

der Dimension angeordnet sind. Diese Dimension mag für die aktuelle Medienpräsenz der Stars stehen. Elli war zum Zeitpunkt der Befragung auf dem Höhepunkt ihrer Popularität, nicht nur durch die reichweitenstarke zweite *DSDS*-Staffel, die zu jener Zeit auf das Finale zulief¹², sondern auch durch die begleitende Berichterstattung und PR-Kampagne in zahlreichen anderen Medien (*Bild*-Zeitung etc.). Xavier Naidoo dagegen war zum Zeitpunkt der Befragung in den Medien so gut wie nicht präsent. Seine letzte Veröffentlichung lag fast ein ganzes Jahr zurück und war auch nur mittelmäßig erfolgreich gewesen.¹³ Die Bezeichnung *aktuelle Medienpräsenz* scheint also für die Dimension 2 plausibel.

- Für sich genommen, hält Dimension 3 auf den ersten Blick keine offensichtliche Interpretation parat. Es lässt sich jedoch an Abbildung 2 deutlich sehen, dass Dimension 1 und 3 gemeinsam die internationalen Stars (Britney, Madonna, Robbie) gut von nationalen Musikstars trennen. Alle internationalen Stars sind im rechten oberen Quadranten zu finden. Zudem liegt die ›internationale‹ deutsche Sängerin Sarah Connor nahe an diesem Bereich. Deshalb soll diese Dimension *national vs. international* benannt werden.

Es ist davon auszugehen, dass diesem jungen Publikum bei der Wahrnehmung und Beurteilung von Castingshow-Teilnehmern die Bedeutung des medialen Formates bewusst ist.¹⁴ Eine Gleichsetzung von Castingshow-Teilnehmern mit Stars, wie sie durch die mediale Präsentation im Rahmen der TV-Formate und Berichterstattungen nahegelegt wird, ist in der untersuchten jungen Stichprobe nicht zu beobachten. Im Gegenteil wird die spezifische Differenz in Hinsicht auf die mediale Präsentation von den befragten Schülern mit beachtet.

12 *DSDS* erreichte im Jahr 2003 eine durchschnittliche Reichweite von 6,51 Mio. Zuschauern, was einem Marktanteil von 22,8% entspricht (Darschin/Gerhard 2004: 147) – wobei in diesen Angaben die letzten Sendungen der ersten Staffel mit den ersten Folgen der zweiten Staffel vermischt sind. Das Finale der zweiten Staffel erreichte am 13.3.2004 5,33 Mio. Zuschauer, was einem Marktanteil von 26,3% in der so genannten marktrelevanten Zielgruppe der Zuschauer im Alter von 14-49 Jahren entspricht (Quelle: Media Control; veröffentlicht auf www.quotenmeter.de am 14.3.2004).

13 *...Alles Gute vor uns...*; VÖ-Datum: 2.6.2003; beste Platzierung in den bundesdeutschen Longplay-Charts: Platz 8 im Sommer 2003.

14 Wie diese Ansicht zeigt, lassen sich mit Sicherheit durch Drehung des Koordinatenkreuzes in der endgültigen MDS-Konfigurationen die Bereich einiger inhaltlich zusammengehöriger Objekte noch deutlicher hervorheben bzw. von den übrigen Objekten separieren. Dies wird eine Aufgabe für die Zeit nach Abschluss der Aufbereitung aller Fragebogendaten sein.

Zusammenfassend lassen sich die Ergebnisse der explorativen Anwendung der MDS auf die durch die Schülerinnen und Schüler abgegebenen Ähnlichkeitsratings wie folgt beschreiben:

- Die Urteile der Vpn. sind recht homogen, d.h. die regelmäßigen Konsumenten der Castingshows sind sich in ihrem Urteil relativ einig.
- Es lassen sich im Urteil der Vpn. drei Dimensionen unterscheiden, die die Art der medialen Vermittlung (Dimension: *Medienprodukt* vs. »echter« *Musikstar*), das Ausmaß der Medienpräsenz (Dimension: *aktuelle Medienpräsenz*) und die nationale Herkunft (Dimension: *national* vs. *international*) betreffen. Dieses Ergebnis bedeutet, dass selbst die hier untersuchte sehr junge Zielgruppe bei der kognitiven Beurteilung der aus Castingshows hervorgegangenen Interpreten den medialen Entstehungskontext an vorderster Stelle mitbedenkt. Wahrscheinlich entgegen der Hoffnungen der Castingshow-Produzenten dürfte es für die im Musikmarkt agierenden Teilnehmer der Shows sehr schwer sein, die Attributierung als »gemachtes Medienphänomen« hinter sich zu lassen.
- Die nur mittelmäßigen Modellwerte der MDS-Lösung deuten darauf hin, dass die Vpn. zur Beurteilung der Musikstars noch weitere Dimensionen verwenden, die aber wegen der Beschränkung auf zehn Beurteilungsobjekte (d.h. 45 Vergleichspaare je Fragebogenversion) nicht untersucht werden können.

2.3 Fragebogen-Daten: Multidimensionale Entfaltung

Der zweite Teil des Fragebogens verwendete die Präferenzurteile, die die Schüler zu allen 20 aufgelisteten Musikstars abgegeben hatten.¹⁵ Die Präferenzdaten wurden mit einer der Multidimensionalen Skalierung verwandten Technik, der so genannten Multidimensionalen Entfaltung (= Multidimensional Unfolding, MDU) verarbeitet und schließlich grafisch dargestellt. Da auch die meisten Nicht-Castingshow-Seher (CSI) eine deutliche Vorstellung von den Castingshow-Teilnehmern hatten, konnten für CSR und CSI zwei getrennte MDU-Lösungen über dieselben 20 Musikstars (zehn Castingshow-

15 In diesem Teil des Fragebogens waren sowohl weniger fehlende als auch weniger formal inkorrekte Antworten vorhanden, als es für die Ähnlichkeitsvergleiche der Fall war. Offensichtlich bereitet die Vergabe von Präferenzurteilen den durchschnittlich sehr jungen Schülern sehr viel weniger Schwierigkeiten. Es wurden lediglich jene Fragebögen nicht gewertet, die 10% oder mehr fehlende Werte enthielten bzw. bei denen eine Rangzahl mehr als fünfmal vergeben worden war.

Teilnehmer und zehn ›normale‹ Musikstars) gerechnet und anschließend verglichen werden.¹⁶

Ergebnis beider Lösungen ist je eine vierdimensionale MDU-Konfiguration. Die Modellwerte der Konfiguration für die beiden verschiedenen Gruppen weichen deutlich von einander ab: Während sich für die CSR relativ schlechte Modellwerte ergeben (Stress 2: 0,36, RSQ: 0,877), weisen die Werte für die CSI auf eine sehr gute Modelllösung hin (Stress 2: 0,0793, RSQ: 0,995). Die unterschiedliche Güte der beiden Modelllösungen lässt sich durch die einheitliche und konsequente Ablehnung fast aller Castingshow-Teilnehmer durch die CSI erklären. Während die Mittelwerte aller beurteilten Musikstars bei den CSR nur zwischen 5,7 (Daniel Küblböck) und 11,5 (Christina Aguilera) schwanken, ist die Spanne bei den CSI viel größer (1,5 für Daniel Küblböck bis 14,2 für Christina Aguilera). Die Präferenz-Mittelwerte für Castingshow-Teilnehmer und Stars liegen bei den CSI deutlich und – gemäß eines t-Tests – signifikant auseinander (Mittel für Castingshow-Teilnehmer: 8,57, Mittel für Stars: 12,18). Bei den CSR unterscheiden sich Castingshow-Teilnehmer und Stars nicht signifikant voneinander, was die Präferenzurteile angeht (Mittel für Castingshow-Teilnehmer: 9,57, Mittel für Stars 9,37). Regelmäßiger Konsum des Castingshow-Formates und die allgemeine Präferenz für die Teilnehmer dieser Shows hängen nachweisbar zusammen. Wenn es also die Absicht der Produzenten der Castingshow-Formate war, bei den Zuschauern Präferenzen für neue Musikprodukte zu wecken, so scheint dies in gewissem Maße erfolgreich gewesen zu sein.

Auf die Darstellung der MDU-Lösungen als Grafiken soll hier aus Platzgründen verzichtet werden. Die Interpretation dieser Grafiken stützt sich – wie bei der MDS – auf räumliche Nähe der beurteilten Objekte und lässt sich wie folgt zusammenfassen:

- Bei der Beurteilung der 20 Musikstars durch die CSR spielen die Dimensionen *Medienprodukt vs. ›echter‹ Musikstar* und *national vs. international* eine offensichtliche Rolle. Somit bestätigt die MDU-Lösung der CSI die Ergebnisse der MDS, die ebenfalls von den Daten der regelmäßigen Castingshow-Zuschauer ausging.
- In der MDU-Lösung auf Basis der Präferenzdaten der CSI sind, wie in den MDS-Ergebnissen, Castingshow-Teilnehmer und Musikstars voneinander unterschieden, allerdings sind hier noch das Alter und das Geschlecht der beurteilten Interpreten als Kriterien zu erkennen. Zudem liegen einige

16 Um die Urteilsdaten zu aggregieren, wurden die Präferenzratings all jener Schüler gemittelt, die denselben Lieblingsstar von der Liste der 20 Musikstars gewählt hatten, d.h. die demselben Namen den Maximalwert 20 gegeben hatten.

Musikstars räumlich nahe beieinander, die stilistische Gemeinsamkeiten aufweisen.

- Insgesamt unterscheiden sich die Lösungen für CSR und CSI deutlich voneinander. Die regelmäßige Rezeption von Castingshow-Formaten scheint also in Beziehung zu einer bestimmten Art der Beurteilung von Musikstars zu stehen und mit einer stärkeren Beachtung der ›medialen Gemachtheit‹ der Interpreten einherzugehen.

2.4 Äußerungen des Internetforums und der Fernseh-Jury

Als qualitativ-quantitative Datenquelle wurden die Beiträge des offiziellen *DSDS*-Internetforums (<http://deutschlandsuchtdensuperstar.rtl.de>) sowie die Äußerungen der TV-Jury von *DSDS* in den Sendungen vom 13.12.2003 (»Songs aus deinem Geburtsjahr«) und 17.1.2004 (»Die Big Band-Show«) nach demselben Schema kodiert und vergleichend analysiert.

Für die Analyse der Internetforums-Beiträge wurden mehrere Diskussionsfäden (threads) ausgewählt, wobei insgesamt 580 verwertbare Aussagen entnommen werden konnten.¹⁷ Diese Beiträge schwanken im Umfang zwischen ein paar Worten und maximal ca. 20 Sätzen; Ausdruck und Wortwahl sind fast immer sehr klar und direkt, die Mitteilung erschließt sich unmittelbar. Das Forum ist nicht moderiert, der verantwortliche Betreiber (RTL) zensiert jedoch starke Kraftausdrücke und nicht jugendfreie Inhalte.

Die Jury nahm im Sendeformat *DSDS* eine zentrale Rolle ein. Nach jedem Auftritt eines Teilnehmers, der es unter die besten zwölf geschafft hatte, gaben die Jurymitglieder nacheinander ihre Kommentare ab. Durch Informationen zu den Tätigkeiten der einzelnen Jury-Mitglieder im Popmusikgeschäft, die zu Beginn des Formats gestreut wurden, erhielt sie aus der Perspektive des Publikums die für die Jurytätigkeit notwendige Kompetenz

17 Ein thread wird typischerweise durch eine Frage oder eine Behauptung eines Teilnehmers des Forums eröffnet. An diese Eröffnung schließen sich Kommentare oder längere argumentierende Antworten an, die sich in der Regel direkt aufeinander oder auf die eingangs gestellte Frage beziehen. Ein thread ist im Umfang nicht begrenzt und kann 50 oder mehr Beiträge enthalten. Die Beiträge werden in der Regel anonym, d.h mit einem Pseudonym unterschrieben, so dass keine soziodemografischen Angaben (Alter, beruflicher Status, Geschlecht) erkennbar sind. Zusätzlich kann eine Person auch Beiträge unter verschiedenen Pseudonymen unbemerkt ins Forum ›posten‹. Ausgewählt und untersucht wurden zwei einzelne größere threads und eine Zusammenstellung von mehreren kurzen threads. Der thread mit dem Thema »EIN PAAR ZEILEN ZUR SENDUNG SCHAUT REIN« wurde am 12.1.2004 begonnen; der thread »Alex ist der Beste!!« wurde begonnen am 4.1.2004, die Sammlung kurzer Beiträge stammt aus threads im Zeitraum November/Dezember 2003.

und Legimitation zur Beurteilung junger Nachwuchssängerinnen und -sänger. Eine wichtige Aufgabe der Jury war es zu vermitteln, dass diese jungen Sängerinnen und Sänger sowie der Rahmen, in dem sie sich präsentieren, ernst zu nehmen sind. Aus den transkribierten Kommentaren der Jury in beiden Sendungen konnten 298 verwertbare Äußerungen exzerpiert werden.

Bei der Analyse der Beiträge im Internetforum ist zu beachten, dass es sich um eine besondere Textsorte handelt, vergleichbar einer Gruppendiskussion, deren Qualität nicht in der differenzierten Argumentation besteht, sondern eher in der Kommentierung von verschiedenen Aspekten der TV-Castingshows und ihrer Teilnehmer, die in immer neue Zusammenhänge gestellt und mit den verschiedenen Protagonisten durchgespielt werden. Als Analyseinstrument scheinen demnach hermeneutische oder interpretative Methoden ungeeignet. Vielmehr lassen sich aus der Verteilung und Kombination von Namen, Aussagetypen, Urteilkategorien und der Wertigkeit des Urteils Erkenntnisse über die Urteilsprozesse bei den CSR und die Bedeutung der einzelnen Urteilkategorien ziehen. Diese Eigenschaften weisen auch die gesprochenen Jury-Kommentare in der Sendung auf. Insofern ist es möglich, diese beiden Textquellen mit denselben Methoden auszuwerten.

Die Stärke dieses Materials liegt in der großen Anzahl, in der Unterschiedlichkeit bzw. der vermuteten Vielzahl ihrer Autoren sowie im dialogischen Charakter: Jeder Beitrag hat konkrete Adressaten. Die gewählte Sprache und die Verdeutlichung der eigenen Position sind unmissverständlich. Das Kategorisieren und Auszählen der in den Beiträgen enthaltenen semantischen Einheiten soll diesen Besonderheiten des Textmaterials gerecht werden. Eine Orientierung hierbei bietet die von Mayring systematisch dargestellte strukturierte Inhaltsanalyse (z.B. Mayring 1989: 197f.).

Die Auswertungskategorien wurden zunächst an den Internetforumsbeiträgen entwickelt. Zentrale Fragen der Auswertung der Forenbeiträge waren:

- Nach welchen Kategorien werden die Teilnehmer der Castingshow beurteilt?
- Handelt es sich bei den Urteilen um Behauptungen, Begründungen oder Vergleiche?
- Sind die Bewertungen eher positiver oder eher negativer Art?

Die einzelnen Kategorien wurden zuvor definiert und mit entsprechenden Ankerbeispielen versehen.¹⁸ Die folgende Tabelle 1 zeigt die zur Auswertung

18 So wurde beispielsweise die Kategorie »Stimme« folgendermaßen definiert: Wohlklingende Gesangsstimme und/oder gesangliche Fähigkeiten (Intonation, Phrasierung, Rhythmus). Hierunter fielen Kommentare wie: »zu viele Töne nach

verwendeten Urteilsgegenstände und -kategorien mit der Häufigkeit ihrer Nennungen innerhalb der ausgewählten threads des Internetforums und der Jury-Äußerungen in den beiden ausgewerteten Sendungen:

Urteilkategorien	Internetforum	Jury
Stimme	166 (28,7%)	46 (15,4%)
musikalische Fähigkeit	14 (2,4%)	15 (5,0%)
Auftritt generell	57 (9,8%)	97 (32,6%)
Person generell	139 (24,0%)	47 (15,8%)
Erfolg	16 (2,8%)	5 (1,7%)
Performance/Acting	34 (5,9%)	19 (6,4%)
Erfahrung	5 (0,9%)	2 (0,7%)
stilistische Flexibilität	17 (2,9%)	6 (2,0%)
Ausstrahlung/Präsenz	25 (4,3%)	6 (2,0%)
Charakter	52 (9,0%)	1 (0,3%)
Talent	27 (4,7%)	2 (0,7%)
Musik/Stücke	1 (0,2%)	26 (8,7%)
eigene Musikerpersönlichkeit	4 (0,7%)	3 (1,0%)
Aussehen	18 (3,1%)	10 (3,4%)
Styling	4 (0,7%)	13 (4,4%)
Total	579 (100%)	298 (100%)

Tabelle 1: Kategorien der im DSDS-Internetforum und von der TV-Jury geäußerten Urteile mit zugehörigen Häufigkeiten (Anzahl der Nennungen; Prozentangaben in Klammern)

Mit Abstand am häufigsten werden im Internetforum die Stimmen der Teilnehmer beurteilt, was für einen Gesangswettbewerb nicht als ungewöhnlich gelten kann. Danach folgen pauschale Urteile über die Person im Allgemeinen, in denen nicht weiter spezifiziert ist, was an einem Teilnehmer gut oder schlecht ist. Es schließen hieran Urteile über einzelne Aspekte der Castingshow-Teilnehmer an, wie z.B. die Auftritte in der Show, den vermeintlichen Charakter der Kandidaten oder die Darstellung auf der Bühne. Insgesamt tauschen sich die Teilnehmer des Forums sowohl über musikalische (Stimme, musikalische Fähigkeiten, stilistische Flexibilität) wie auch über außer-musikalische Aspekte (Charakter, Ausstrahlung, Aussehen) aus.

oben oder unten weg« oder »gesanglich immer schlecht«. Eine weitere häufig genannte Kategorie war der »Auftritt generell«. Definition: Einzelne Auftritte ohne Spezifizierung des Bewerteten. Beispiele hierfür waren: »gute Arbeit geleistet« oder »letzter Auftritt war wirklich sehr gut gewesen«.

Um Zusammenhang und Übereinstimmungen zwischen den Häufigkeiten der verwendeten Urteilkategorien im Forum und durch die Jury zu ermitteln, wurde eine Kontingenzanalyse durchgeführt, die Aufschluss über den Zusammenhang von Häufigkeitsverteilungen in nominal skalierten Variablen gibt. Ein χ^2 -Test zeigte auf dem Signifikanzniveau von 0,01 an, dass signifikante Unterschiede zwischen den Häufigkeitsverteilungen in den beurteilten Aspekten zwischen Jury und Forum bestehen. Im Vergleich zu den Äußerungen im Internetforum beurteilte die Jury weit weniger häufig die Stimme und die Person generell (15,4% bzw. 15,8% aller Kommentare), den Auftritt der Kandidaten im Allgemeinen aber deutlich häufiger (32,6%). Daraus lässt sich folgern, dass für die Partizipanten des Internetforums die Stimme und die persönlichen Eigenschaften der Castingshow-Teilnehmer im Mittelpunkt der Betrachtung standen. Im Internetforum wurde *DSDS* hauptsächlich als ›Gesangswettbewerb‹ wahrgenommen, obwohl die Juroren ein stärkeres Gewicht auf die Performance der Teilnehmer auf der Studiobühne legen. Um die Stärke des Zusammenhangs zwischen den beiden Häufigkeitsverteilungen zu ermitteln – der trotz der signifikanten Unterschiede bestehen mag –, wurde ein Vergleich der Urteilshäufigkeiten mit Cramers V-Koeffizient durchgeführt, der einen Wert von 0,455 ergab. Die von Jury und Internetschreibern beurteilten Kategorien sind also nicht vollkommen unabhängig voneinander: In der Auswahl der wichtigsten Urteilkategorien scheinen die Rezipienten dem Beispiel der Jury zu folgen.

Betrachtet man die Form der Äußerungen im Internetforum und unter den Jury-Beiträgen sowie ihre jeweiligen Häufigkeiten in der folgenden Tabelle, so fällt die überwiegende Zahl der Behauptungen auf, also Aussagen, die keine weitere Erklärung formulieren (88,1% bzw. 86%).

	Behauptungen	Begründungen	Vergleich	Total
Internetforum	510 (88,1%)	24 (4,1%)	45 (7,8%)	579 (100%)
Jury	257 (86,0%)	7 (2,3%)	35 (11,7%)	299 (100%)

Tabelle 2: Äußerungsformen der im *DSDS*-Internetforum und von der TV-Jury geäußerten Urteile mit zugehörigen Häufigkeiten

Begründungen werden so gut wie nicht geliefert und auch Vergleiche (z.B. mit anderen Musikern oder zwischen den Teilnehmern) sind eher selten. Dies mag durch die Schriftform im Medium Internet forciert sein, bei der kurze Äußerungen präferiert werden und komplexere und längere Äußerungen eher Gefahr laufen, ignoriert zu werden. Für die mündlichen Äußerungen der Jury kann die Begründung allerdings nicht herhalten. Hier scheint

eher eine Fokussierung auf kurze und plakative Statements für die Form der Äußerungen verantwortlich zu sein.

Ein χ^2 -Test zeigte keine signifikanten Differenzen zwischen der Art der Äußerungen von Internetforumsteilnehmern und der Juroren an: Auch die vermeintlich kompetente Jury macht im selben geringen Maße von Begründungen und Vergleichen in ihren Urteilen Gebrauch.

Als letztes wurde die Valenz der Äußerungen im Forum auf einer Positiv-Negativ-Skala beobachtet. Im Vorfeld der Analyse wurden Kriterien für die Zuweisung der in den Aussagen verwendeten Attribute zu den fünf Stufen der Valenz-Skala festgelegt. Im Ergebnis zeigt sich ein annäherndes Gleichgewicht zwischen positiven und negativen Aussagen unter den Internetbeiträgen sowie ein deutliches Übergewicht positiver Aussagen von der Jury, wie die folgende Tabelle erkennen lässt.

	sehr positiv	positiv	indifferent	negativ	sehr negativ	Total
Forum	12 (2,1%)	226 (39,0%)	132 (22,8%)	188 (32,4%)	22 (3,8%)	580 (100%)
Jury	55 (18,4%)	123 (41,1%)	51 (17,1%)	61 (20,4%)	9 (3,0%)	299 (100%)

Tabelle 3: Wertungen der im DSDS-Internetforum und von der TV-Jury geäußerten Urteile mit zugehörigen Häufigkeiten

Entsprechend zeigte ein χ^2 -Test für die Positiv-Negativ-Einstufungen signifikante Unterschiede zwischen Forum und Jury. Ein Wert von 0,307 für das Zusammenhangsmaß Cramers V bedeutet einen mäßigen Zusammenhang zwischen den von Jury und Forum verwendeten Valenzen. Im Forum meldeten sich eben nicht nur Fans, sondern auch viele Kritiker des Sendeformats Castingshow, insbesondere von *DSDS* und der einzelnen Interpreten zu Wort. Diese Auszählung bestätigt dennoch den Eindruck, dass das *DSDS*-Forum nicht vorrangig ein ›Lästerforum‹ ist, sondern dass sich dort durchaus auch die Fans einzelner Teilnehmer und regelmäßige Rezipienten des TV-Formates finden. Dies mag auch ein Grund für die Fülle der Beiträge und die rege Beteiligung an diesem Forum sein.

Die Jury erfüllte dagegen ihre eingangs vermutete Funktion, die Kandidaten und damit das Sendeformat, durch den inflationären Einsatz lobender Äußerungen aufzuwerten.

3. Diskussion

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen sind gemäß den eingangs formulierten Thesen in zwei Bereiche zu fassen. Zum einen treten Effekte hervor, die auf die genutzten Medien, die TV-Sendungen und das Internetdiskussionsforum, zurückzuführen sind. Zum anderen, und teilweise an die erstgenannten anschließend, sind die Beziehungen zwischen den TV-Rezipienten und den Castingshow-Teilnehmer wie auch den Stars zu betrachten.

3.1 Medieneffekte

Die Wirkung medial vermittelter Inhalte verläuft nicht eindimensional, sondern kann durch mannigfache Möglichkeiten der Intervention seitens der Rezipienten beeinflusst werden. Nach der Agenda Setting-Theorie (Jäckel 1999: 158ff.) vollzieht sich dabei Medienwirkung auf unterschiedlichen Stufen.¹⁹ So wird zunächst eine Aufmerksamkeit für bestimmte Themen erreicht (»awareness of the issues«), denen eine Anhäufung von Informationen folgt (»body of information«). Die Auswahl aus diesem Informationsangebot führt zur Ausbildung von Einstellungen und Urteilen (»attitude formation«), die schließlich Verhaltensänderungen bewirken können (»attitudes shape behaviour«) (Lowery/DeFleur 1995: 275, zit. n. Jäckel 1999: 164). Daran anschließend gehen wir davon aus, dass jugendliche TV-Rezipienten aus den in den einschlägigen TV-Castingshows präsentierten Informationen auswählen, ihre Einstellungen und Urteile danach ausbilden und entsprechend handeln, was sich im Antwortverhalten auf den Fragebogen ebenso niederschlägt wie in den Beiträgen im Internetdiskussionsforum.

In den untersuchten Diskussionsfäden äußert sich ein durchaus vorhandenes Bewusstsein für den medialen Kontext, das die Sendeformate und deren Protagonisten (Kandidaten, Jury, Moderatoren) wie auch die Produktionsbedingungen und die stilistische Ausrichtung der musikalischen Produkte berührt. Auch sind Einwirkungen jeweils aktueller, in den Medien vertretener Inhalte aufzuzeigen. (So legt eine MDS-Lösung eine Einschätzung der Kandidaten und Stars anhand aktueller musikalischer Veröffentlichungen nahe.)

In der Art der Auseinandersetzung mit den angesprochenen Themen, der Diskussion und Argumentation im Internetforum zeigen sich Parallelen zu dem im *DSDS*-Format präsentierten Wertungs-Schema. Hier kann von einer

19 Zur Bedeutung der Agenda Setting-Theorie für die musikalische Urteilsbildung vgl. Behne 1997 und Rösing/Barber-Kersovan 1998.

Übernahme des Jury-Modells gesprochen werden. Dieses bezeichnet in idealtypischer Weise eine nicht-argumentative Auseinandersetzung, geprägt durch subjektive Geschmacksurteile, die nicht näher erörtert oder begründet werden. Die offenbar differenziertere Urteilsfähigkeit der untersuchten CSR- gegenüber den CSI-Gruppen ist in gleicher Weise zu interpretieren wie die Diskussion musikalischer Inhalte (Jury-Urteile, Kompetenz der Juroren) im Internetforum: Über die in den TV-Formaten vermittelten musikalischen Inhalte wird Wissen akkumuliert, das zum Ausbau der Urteilsbasis dient. So gesehen vollzieht sich über die Rezeption von Castingshows auch eine Aneignung von Kompetenzen in Bezug auf musikalische Aspekte, die wiederum in die Beiträge des Internetforums einfließen können. Vor dem Hintergrund des Ansatzes der Cultural Studies betont Rainer Winter (1997: 49f.) die Produktivität der Fans bei der Aneignung medialer Inhalte (»Texte«) und unterscheidet aufgrund der Analyse von Fantexten (Fanzines, Bücher, Videos) verschiedene Arten kreativen Umgangs. Das für den vorliegenden Fall der TV-Castingshows interessante Verhalten ist die von Winter so benannte »wissenschaftliche Analyse«: »Die Kreativität in diesem Prozeß liegt in der Systematisierung des textuellen Materials und im Vergleich, in der Analyse und in der Konstruktion neuer Verbindungen im Netz der Intertextualität« (Winter 1997: 50). Indem Castingshow-Teilnehmer untereinander wie auch an Stars gemessen werden, Bezüge der Urteile und Einschätzungen zu Juroren wie auch zu anderen Stars aufzuzeigen sind, erzeugen die Rezipienten ein eigenes System, das auf den oben dargestellten Urteilkategorien fußt.

3.2 Der Star aus Sicht der Fans

Beim Aufbau von Fan-Star-Beziehungen bietet sich das Konzept der parasozialen Beziehung (PSB) als Interpretationsmodell an. Dieses medientheoretische Konzept zielt auf die Aktivierung des Publikums über eine mögliche Abstufung des »Involvement« der TV-Rezipienten und »bezieht sich auf die wahrgenommenen affektiven oder emotionalen Beziehungen von Mitgliedern des Publikums mit Medienpersönlichkeiten« (Rubin 2000: 146). Diese können ähnliche Verhaltensweisen und Reaktionen bedingen wie in »realen sozialen Interaktionen und Beziehungen«. Darüber hinaus zeigt sich eine Stabilität und Kontinuität jener Beziehungen »auch außerhalb der Rezeptionssituation [...] und auch in Abwesenheit des parasozialen »Beziehungspartners«« (Six/Gleich 2000: 363).²⁰ Insofern können die in den Ergebnissen unserer Untersuchungen festgestellten Qualitäten als Einstellungen vermutet werden, die

20 Vgl. hierzu die Ergebnisse einschlägiger Studien zum Fan-Verhalten von Boygroup-Anhängern bei Vatterodt 2000 und Hauk 1999.

auch zwischen den Ausstrahlungen der einzelnen Sendungen andauern. Zudem konnten in der Auswertung der Fragebogen-Urteile Unterschiede in der Einschätzung von Castingshow-Teilnehmer und Stars ausgemacht werden, die auf eine Unterscheidung von Solokünstlern und Band-Mitgliedern hinweisen. Für den Aufbau einer PSB kann dies bedeuten, dass die angebotenen Ansatzpunkte hinsichtlich charakteristischer Attribute differieren, je nachdem ob konkrete Personen vermittelt werden oder deren Einbindung in einen Gruppen- oder Bandkontext gegeben ist. So könnte bei einem Band-Mitglied eher das Outfit im Vordergrund stehen als die Leistungsfähigkeit einer ausgebildeten Stimme. Am anschaulichen Beispiel Daniel Küblböcks wäre in diesem Kontext nachzuspüren, ob und wie sich die Präsenz in den Medien als Basis für eine zeitlich länger andauernde PSB auswirken kann.

Die differenzierte Betrachtung der Objekte durch die TV-Rezipienten spricht für eine Fokussierung des Interesses auf musikalische Qualitäten und charakteristische Eigenschaften und Eigenheiten der Stars, die im Internetforum diskutiert werden. Ähnliches konnte auch Stefanie Rhein in ihrer Studie zur Differenzierung des Fantums²¹ feststellen:

»Während die musikbezogene Dimension für die Fans die wichtigste Rolle spielt, sind die Items der starbezogenen Dimensionen (z.B. *Schwärmen*) für sie weit weniger bedeutsam. Die Annahme, dass den Teenie-Fans der Star wichtiger sei als die Musik, wird durch diese Ergebnisse widerlegt: Die befragten Fans sehen in der Begeisterung für die Musik die zentrale Bedeutung ihres Fans-Seins« (Rhein 2002: 48).

Die Bedeutung von kommunikativen Prozessen ist in diesem Zusammenhang nicht zu unterschätzen.²² In den Internetdiskussionsforen scheinen solche Prozesse durch die in den Jury-Urteilen angebotenen Kategorien angeleitet zu werden. Auf diese Weise sind die Ergebnisse der vorgestellten Teilstudien zusammenzufassen: Den Kandidaten werden Attribute zugewiesen, die sie als Stars qualifizieren. Dennoch erscheinen sie in der Einschätzung durch die Rezipienten von ihnen abgesetzt.

21 Rhein (2002) legte 217 Vpn. im Alter von 11 bis 15 Jahren einen Multimedia-Fragebogen vor; Ergebnis der Studie ist eine Typologie »unterschiedlicher Intensitäten« des Fantums.

22 Gerade im Hinblick auf den Aufbau einer Fangemeinde als Interessensgruppe sowie vor dem Hintergrund kulturosoziologischer Interpretationen, die auf das Verhältnis von Kulturindustrie und (möglicher) Selbstbestimmung des Publikums zielen (vgl. hierzu Fiske 1992; Winter 1997).

3.3 Weiterführung

Im Anschluss an die vorgestellten Ergebnisse unserer Studie eröffnen sich weitere Fragestellungen. So wären die aufgezeigten Zusammenhänge zwischen Juroren- und Fan-Urteilen im Hinblick auf die Konstitution von Fan-Gruppen zu vertiefen; darüber hinaus könnten zudem Einblicke in die allgemeinen kommunikativen Prozesse und Strukturen von Fangemeinden gewonnen werden, wie auch deren Nutzung neuer Kommunikationstechnologien. Gerade aber die Bevorzugung von »echten« Musikstars gegenüber den aus Castingshows hervorgegangenen Künstlern, wie sie in den Fragebögen geäußert wird, bietet Ansatzpunkte, die Produktionsstrategien der Musikindustrie zu analysieren und die Akzeptanz dieser Produkte zu erfragen. Hier bestünde eine Möglichkeit der Rückkopplung an kommunikationstheoretische Ansätze wie der Agenda Setting-Theorie, die den Rahmen einer Längsschnittstudie abstecken und auf diese Weise Interessen der Rezipienten- und das Angebot der Produktionsseite abgleichen könnte. Eine solche Studie wäre in der Lage, das Phänomen der industriell gefertigten jugendorientierten Mainstream-Popmusik seit den Erfolgen der ersten Boygroups bis zu den diversen TV-Casting-Formaten zu umspannen. Erste methodische Ansätze und Ergebnisse dazu haben wir in unseren Teiluntersuchungen darzulegen versucht.

Literatur

- Backhaus, Klaus et al. (2001). *Multivariate Analysemethoden*. Berlin: Springer (10. Aufl.).
- Behne, Klaus Ernst (1997). »Musikästhetik. III. Musikalische Urteilsbildung.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 9. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 998-1012.
- Borg, Ingwer/Groenen, Patrick (1997). *Modern Multidimensional Scaling. Theory and Applications*. Berlin: Springer.
- Borgstedt, Silke (2004). »Das inszenierte Erfolgsmodell. Robbie Williams im Spiegel der Tagespresse.« In: *Samples* 3, S. 9-18 (<http://www.aspm-samples.de/Samples3/borgstedt.html>; Zugriff: 10.7.2004).
- Borgstedt, Silke/Neuhoff, Hans (2003). »Der Kapitalismus ist Sieger.« In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 30 vom 24. Juli.
- Darschin, Wolfgang/Gerhard, Heinz (2004). »Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahre 2003.« In: *Media Perspektiven*, H. 4, S. 142-150.
- Dyer, Richard (1998). *Stars*. London: British Film Institute (Neuauf.).
- Faulstich, Werner/Korte, Hermann/Lowry, Stephen/Strobel, Ricarda (1997). »»Kontinuität« - zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars.« In: *Der Star*.

- Geschichte – Rezeption – Bedeutung.* Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 11-28.
- Fiske, John (1992). »The Cultural Economy of Fandom.« In: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media.* Hg. v. Lisa A. Lewis. London, New York: Routledge, S. 30-49.
- Grabowski, Ralf (1999). »Zünftig, bunt und heiter.« *Beobachtungen über Fans des volkstümlichen Schlagers.* Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Hauk, John (1999). *Boygroups! Teenager, Tränen, Träume. Mit einem Lexikon der Boygroups der Musikgeschichte und einer Befragung von über 500 Fans der aktuellen Boygroups.* Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Holmes, Su (2004). »«Reality Goes Pop!« Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol.« In: *Television & New Media* 5, Nr. 2 (Mai), S. 147-172.
- Jacke, Christoph (1998). »Millionenschwere Verweigerer: Die US-Rockband Nirvana.« In: *Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik.* Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Karben: Coda, S. 7-30.
- Jacke, Christoph (2004): *Medien(sub)kulturen. Geschichte, Diskurse, Entwürfe.* Bielefeld: transcript.
- Jäckel, Michael (1999). *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung.* Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Janke, Klaus (1997). »Stars, Idole, Vorbilder. Was unterscheidet sie?« In: *Schüler '97. Stars – Idole – Vorbilder.* Hg. v. Christine Biermann und Klaus-Jürgen Tillmann. Seelze: Friedrich Verlag, S. 18-21.
- Jenson, Joli (1992). »Fandom as Pathology: The Consequencens of Characterization.« In: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media.* Hg. v. Lisa A. Lewis. London, New York: Routledge, S. 9-29.
- Lothwesen, Kai Stefan/Müllensiefen, Daniel (2004). »Vom Castingshow-Teilnehmer zum Star? Empirische Befunde zu den Urteilskategorien jugendlicher Musikhörer.« In: *Diskussion Musikpädagogik*, H. 23, S. 11-18.
- Lowery, Shearon/DeFleur, Melvin L. (1995). *Milestones in Mass Communication Research. Media Effects.* White Plains, N.Y.: Longman (3. Aufl.).
- Mayring, Philipp (1989). »Qualitative Inhaltsanalyse.« In: *Qualitative Forschung in der Psychologie: Grundlagen, Verfahrensweisen, Anwendungsfelder.* Hg. v. Gerd Jüttemann. Heidelberg: Asanger, S. 187-211.
- McCombs, Maxwell (2000). »Agenda Setting: Zusammenhänge zwischen Massenmedien und Weltbild.« In: Schorr 2000: 123-136.
- Neckel, Sieghard (2004). »«Stars im Kumpelformat.« Der Soziologe Sieghard Neckel über Instant-Prominenz und das Risiko der Selbstdarstellung.« In: *KulturSpiegel*, H. 2 (Februar), S. 7-11.
- Rhein, Stefanie (2002). »Bedeutungszuschreibungen an das eigene Musik-Fantum im Kontext aktueller Problembelastungen. Ergebnisse einer Befragung mit dem Multi-Media-Computer.« In: *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung.* Hg. v. Renate Müller, Patrick Glogner, Stefanie Rhein und Jens Heim. München: Juventa, S. 43-56.
- Rösing, Helmut/Barber-Kersovan, Alenka (1998). »Musikvermittlung in der modernen Mediengesellschaft.« In: *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs.* Hg. v. Herbert Bruhn und Helmut Rösing. Reinbek: Rowohlt, S. 364-389.
- Rubin, Alan (2000). »Die Uses-And-Gratifications-Perspektive der Medienwirkung.« In: Schorr 2000: 137-152.

- Schmiedke-Rindt, Carina (1992). »Express Yourself – Be Madonna With You.« *Madonna-Fans und ihre Lebenswelt*. Augsburg: Sonnentanz.
- Schorr, Angela (Hg.) (2000). *Publikums- und Wirkungsforschung. Ein Reader*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Six, Ulrike/Gleich, Ulrich (2000). »Sozio-emotionale und kognitive Reaktionen auf Ereignisszenarien mit TV-Personen. Ein Experiment zur parasozialen Beziehung.« In: Schorr 2000: 363-386.
- Sommer, Carlo Michael (1997). »Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht.« In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 114-124.
- Vatterodt, Nikola (2000). *Boygroups und ihre Fans. Annäherung an ein Popphänomen der neunziger Jahre*. Karben: Coda.
- Weyrauch, Jan (1997). *Boygroups – Das Teenie-FANomen der 90er*. Berlin: Extent.
- Winter, Rainer (1997). »Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen.« In: *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Hg. v. SpoKK. Mannheim: Bollmann, S. 40-53.

Abstract

In our survey we focus on young persons' categories of judgement when comparing well known German and international singers to contestants of German TV talent shows. Further questions concern the possible influence of the jury of Germany's most popular talent show (*Deutschland sucht den Superstar*) on the viewers' opinions and the fan community's musical interests and competence.

A questionnaire ascertained similarities between stars and contestants which were evaluated with the methods of multidimensional scaling and multidimensional unfolding. The fans' attitudes – as stated in contributions to internet discussion groups as well as judgements of the show's jury – were evaluated with the help of content analysis. The analysis reveals three major dimensions which display the young German TV-audience's categories of decision or judgement on music-»stars« in general. These categories are: casting vs. talent, crossmedia-coverage, nationality. The same categories were extracted from internet discussion groups. The sample showed that the consumers are well aware of musical details such as vocal abilities and professional skills. The meaning of stardom in general has changed due to the commercial success of TV talent shows.

DIE WERTUNGSKRITERIEN DER *DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR*-JURY VOR DEM HINTERGRUND SOZIALER MILIEUS UND KULTURINDUSTRIELLER STRATEGIEN

Ralf von Appen

»Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen« (Horkheimer/Adorno 1969: 131).

Während bei Wettbewerben, in denen Schnelligkeit, Funktionalität, Torerfolg oder Wissen gefordert sind, die Gewinner meist eindeutig anhand klarer Regeln und objektiver Messungen ermittelt werden können, stehen Wettbewerbe, in denen es zumindest partiell um ästhetische Qualitäten geht, vor dem Problem, die unvermeidliche Subjektivität der Entscheidung zu legitimieren. Um ein in der Öffentlichkeit vertretbares Ergebnis zu finden, verlässt man sich dazu auf einen Experten oder besser eine Jury, deren Anerkennung sich daran misst, wie viele der von der Entscheidung Betroffenen mit ihr übereinstimmen. Eine solche Jury repräsentiert damit im Idealfall die Wertvorstellungen der Mehrheit, möglicherweise aber auch nur die anderer Experten oder der politisch bzw. ökonomisch Mächtigen.

Da ästhetische Wertvorstellungen nicht selten auf moralische Maßstäbe und politische Interessen sowie auf soziale oder psychische Faktoren ihres Zustandekommens verweisen, kann durch eine Analyse ihrer Begründungszusammenhänge vieles über die allgemeinen Ideale und die generelle Welt-sicht derer erfahren werden, die die Jury vertritt. Bezogen auf den Bereich popmusikalischer Wettbewerbe, wie man sie vor kurzem fast täglich im TV verfolgen konnte, darf man also nicht nur Erkenntnisse darüber erhoffen, was im konkreten Fall als gute Musik gilt und welche Rolle sie im Zusammenspiel mit Performance, Persönlichkeit, Outfit etc. spielt, sondern auch, welche gesellschaftlichen Gruppen und Welt-sichten hinter solchen Auffas-sungen stehen. Die Jury-Wertungen der RTL-Sendung *Deutschland sucht den*

Superstar (im Folgenden *DSDS*) erscheinen vor diesem Hintergrund besonders interessant, da man sich dort – anders als bei dem Format *Popstars* des Senders RTL II (ab 2003 ProSieben) – um nachvollziehbare Begründungen bemüht und die Kriterien verhältnismäßig offen ausgesprochen hat. Zum anderen sind die in dieser Sendung vertretenen Werte hinsichtlich der Öffentlichkeit, die erreicht wurde, von größter Relevanz.

Mit diesem Erkenntnisinteresse habe ich die Jury-Kommentare aus sechs Finalrunden-Folgen der zweiten Staffel von *DSDS* transkribiert und einer qualitativen wie auch quantitativen Inhaltsanalyse unterzogen. Die ästhetischen Wertvorstellungen der Jury sollen auf diese Weise zunächst dokumentiert werden, bevor die Ergebnisse vor dem Hintergrund der anvisierten und repräsentierten sozialen Milieus sowie möglicher kulturindustrieller Strategien interpretiert werden.

Einige Fakten zur Sendung

DSDS folgt dem Format *Pop Idols*, das in 30 verschiedenen nationalen Versionen von weltweit mehr als 115.000.000 Zuschauern verfolgt wurde (vgl. N.N. 2005). In Deutschland bewarben sich für die zweite Staffel, die zwischen September 2003 und März 2004 ausgestrahlt wurde, 160.000 Jugendliche, 19.000 davon wurden zum Casting in sechs deutschen Städten eingeladen. Daraufhin traten 150 von ihnen in Berlin gegeneinander an, zwölf Konkurrenten durften schließlich nach sieben weiteren Auswahl-Sendungen an der in der Hauptsendezeit live ausgestrahlten Finalrunde teilnehmen. Nachdem sie von Gesangs- und Tanzlehrern trainiert und von Stylisten in vermeintlich Bühnentaugliche Gestalten verwandelt worden waren, hatten die Kandidaten in Mottoshows mit Themen wie »Die Hits der '60er«, »Film-musik« oder »Elton John und Madonna« jeweils zweimal eine Minute Zeit, um Jury, Saal- und Fernsehpublikum zum Playback bekannter Hits von ihrem Talent zu überzeugen. Nach jedem Vortrag kommentierte die um Unterhaltungswert bemühte vierköpfige Jury das Gehörte zugespitzt und mitunter polemisch; am Ende gab sie eine Wahl-Empfehlung ab. Wer bei der anschließenden Telefonabstimmung die wenigsten Stimmen erhielt, schied aus. Nach zwölf Final-Sendungen wurde aus den verbliebenen zwei Kandidaten der endgültige »Superstar« ebenfalls per Tele-Voting ermittelt. Die Auswahl neuer Talente, ursprünglich Aufgabe des Artist & Repertoire-Managers einer Plattenfirma, übernahm somit die anvisierte Zielgruppe gleich selbst, wodurch das branchenübliche Flop-Risiko von 1:10 umgangen werden sollte.

Erfunden hat das Konzept der Brite Simon Fuller, zuvor verantwortlich für den ersten europäischen Plattenvertrag Madonnas, für die Eurythmics, die Karriere der Spice Girls und die das Leben einer Teenager-Band inszenierende Soap-Opera *S Club 7*. Fuller sieht sich als Star-Erfinder und fasst seine Haltung gegenüber seinen Produkten so zusammen: »Pop-Stars, das sind nichts als Marken, die man bis zum Letzten ausnehmen muss« (zit. in Schulz 2004: 67). Diese Einstellung verhalf ihm zu einem geschätzten Vermögen von 330 Millionen Euro, denn Fuller verdient an jedem Auftritt, jedem Merchandise-Artikel, jeder CD und jedem Telefonanruf, der mit seinem TV-Format in Verbindung steht. Mit 15 bis 20 Prozent ist er für zehn Jahre an den Einnahmen der jeweiligen Sieger beteiligt. Pro Sendung verdient Fuller (ohne seinen Anteil am Tele-Voting) etwa 150.000 € (Späth 2003). Die jungen Star-Aspiranten erhielten für ihre Teilnahme an den zehn Shows neben Beteiligungen an Werbeeinnahmen und CD-Verkäufen insgesamt 1500 € »Auslagenpauschale« sowie Kost und Logis (Kurp 2003).

Fremantle Media, eine Tochterfirma des Medienkonzerns Bertelsmann, vertreibt weltweit die Lizenzen, der Firmenableger Grundy Light Entertainment produziert, die Bertelsmann-Sender RTL und Vox strahlen die Sendung in Deutschland aus, berichten in ihren Nachrichten- und Boulevard-Magazinen von den Kandidaten und begleiten sie mit der Kamera bis zum RTL-Neujahrsspringen. Bis zu 13 Millionen Zuschauer sahen die einzelnen Folgen. Das entspricht einer Quote von über 34% in der Hauptsendezeit bzw. einem Marktanteil von 49,8% in der für die Werbeindustrie interessanten Gruppe der 14- bis 49-jährigen, so dass für einen 30-sekündigen Werbespot bis zu 76.950 € verlangt werden konnten (Späth 2003 u. Kurp 2003). Allein im Halbfinale der ersten Staffel sollen 8,4 Millionen Tele-Voting-Anrufe à 0,49 € eingegangen sein (Kurp 2003). Bertelsmann Music Group (BMG) veröffentlichte die Bild- und Tonträger; die zu Bertelsmann gehörende Medienfabrik GmbH gab das offizielle Magazin zur Show mit einer Auflage von 355.000 Stück heraus. Daneben erschienen Titelstories im *Stern*, der vom ebenfalls zum Konzern gehörenden Verlag Gruner + Jahr herausgegeben wird. RTL Enterprises übernahm den Handel mit Devotionalien. Der damalige Präsident der BMG Germany/Switzerland/Austria, Thomas Stein (*1949), saß persönlich in der Jury, ihn unterstützten Dieter Bohlen (*1954), Komponist und Produzent mit mehr als 100 Millionen verkauften Tonträgern weltweit, der WDR Eins Live-Radiomoderator Thomas Bug (*1971) und die Britin Shona Fraser (*1975), zuvor u.a. Redakteurin bei MTV Europe.

Dieter Bohlen, mit Modern Talking und allen weiteren Projekten übrigens bei BMG unter Vertrag, komponierte und produzierte nicht nur fast alle Solo-Alben der aus der Sendung hervorgegangenen Musiker; mit der von

allen Endrunden-Teilnehmern der ersten Staffel gesungenen Single »We Have A Dream« (der Zweitverwertung eines zuvor erfolglosen Grand Prix d'Eurovision-Beitrags [siehe den Beitrag von Marc Pendzich in diesem Band]) gelang ihm auch ein Hit, der fünf Wochen die deutschen Single-Charts anführte, sich mehr als eine Million Mal verkaufte und damit zur erfolgreichsten Single des Jahres 2003 wurde – vor den beiden Bohlen-Kreationen »Take Me Tonight« (Alexander, BMG) und »Für Dich« (Yvonne Catterfeld, BMG) auf Platz 2 und 3. Vom dazugehörigen Album *United* konnten am Tag der Veröffentlichung 100.000 Einheiten abgesetzt werden (Kurp 2003); es wurde zur meist verkauften CD des Jahres. Mit insgesamt über 4,5 Millionen verkauften Tonträgern aus dem *DSDS*-Umfeld konnte Bertelsmann seinen Marktanteil in Deutschland von 17 auf 21 Prozent erhöhen (Höpner 2004).

Noch größere Erfolge erzielte das Sendeformat in Großbritannien (*Pop Idol*, ITV) und den Vereinigten Staaten (*American Idol*, FOX). Im Vereinigten Königreich konnten 72% der 16-34jährigen erreicht werden, 35 Millionen Anrufe gingen während der ersten Staffel insgesamt ein (Kurp 2003). Die Single »Evergreen/Anything Is Possible« des Siegers Will Young wurde dort mit 1,1 Millionen Verkäufen innerhalb einer Woche zum erfolgreichsten Debüt aller Zeiten. In den USA, wo Ford und Coca Cola das Programm mit jeweils 10 Millionen Dollar unterstützten, sahen selbst die erste Show der vierten Staffel noch 33,5 Millionen Menschen (N.N. 2005). 30 Sekunden Werbung kosteten hier bis zu einer halben Million Dollar (Schulz 2004: 67). Bis März 2005 hatte das Superstar-Format weltweit insgesamt rund eine Milliarde Euro eingespielt (N.N. 2004b).

Ergebnisse der Inhaltsanalysen

A. Die *DSDS*-Jury

In den 148 transkribierten Jury-Kommentaren ließen sich 214 wertende Aussagen identifizieren. Diese Wertungen habe ich in Kategorien zusammengefasst, die in Tabelle 1 (S. 189) aufgeführt werden.

Traditionelle Vorstellungen darüber, was »guter Gesang« sei, bestimmen dabei die quantitativ wichtigste Kategorie der Jury. Bewertet wird vor allem die Intonation (»Wenn's oben 'rausging so mit den Tönen warst du am Limit, aber sagen wir mal noch so innerhalb der Leitplanken«, »Du hast eben die Töne versäbelt, so ist es, und die Leute müssen dann eben entscheiden, was hier wichtig ist«). Geachtet wird aber auch auf rhythmische Qualitäten (»Ich fand's nicht gut, weil du warst das erste Mal nicht im Rhythmus«, »Du hast

20%	Handwerklich-technische Aspekte des Gesangs
15%	Emotionale Aspekte des Gesangs
12%	Visuelles Erscheinungsbild des Kandidaten
11%	Visuelle Aspekte der »Performance«, Tanz, Bühnenpräsenz
7%	Vermittlung von Spaß, Lockerheit, Souveränität
6%	Qualitäten der Stimme
5%	Einsatz, »sich Mühe geben«
5%	Originalität der Interpretation
2%	Ausdruck von »Power«
2%	Individualität, Persönlichkeit des Kandidaten
15%	Sonstiges

Tabelle 1: Ergebnisse der quantitativen Inhaltsanalyse (n = 214 wertende Aussagen)

wirklich wahnsinnig schön geswingt«), Phrasierung (»Das hat mir besonders gut gefallen, wie du die Wörter betont hast, das klang wirklich so klar und unschuldig, genau wie Petula Clark das immer gemacht hat«) und – im Falle der Swing-Sendung, ansonsten wurde zu Playback gesungen – die Interaktion mit der Begleitband (»Du warst supergut im Groove mit denen, ja, es war eine Einheit«). Daneben berücksichtigte die Jury die gesangstechnische Schwierigkeit des ausgewählten Stückes.

Auch wenn die Kategorie »Emotionale Aspekte des Gesangs« quantitativ an zweiter Stelle steht, betonen die Juroren mehrfach, dass »Gefühl« für sie qualitativ am wichtigsten sei: »Du hast die drei Sachen gebracht, die man bringen muss, wenn man singt: Gefühl, Gefühl, Gefühl, hammermäßig!« Dabei entsteht der Eindruck, Emotionalität sei messbar und ein Zuviel an »Gefühl« nicht möglich (»Weißt du, da musst du noch 'n bisschen mehr Gefühl reingeben«). Kein Kandidat wurde im Verlauf der Sendungen dafür kritisiert, dass er es mit der Emotionalität übertrieben habe. Ein besonderes Lob bedeutete es für den Star-Nachwuchs dagegen, wenn die Jury vorgab, selbst tief berührt worden zu sein: »Was dein' Gesang angeht, das ist wirklich ein Quantensprung [sic] von letzte [sic] Woche, also wirklich, ich hatte so feuchte Augen, Gänsehaut, ich hab auch gezittert, also mehr Gefühl geht einfach nicht; es war wirklich super«, »Ich hatte wirklich super Gänsehaut, ich finde du hast das so sanft und so geil gesungen«, »Ich bin dahin geschmolzen bei der Nummer, so wie du sie gesungen hast«. Bemängelt wurde dementsprechend häufig fehlende Ausdruckskraft des Vortrags: »Mich hat das Gefühl in diesem Lied, das ja im Original zuhauf vorhanden ist, heute Abend überhaupt nicht erreicht.« Auffällig ist dabei, dass »Gefühl« be-

schränkt bleibt auf das von der Jury so genannte »Liebes-Gefühl«, das Assoziationen an Sanftheit, Sehnsucht, Zärtlichkeit oder Melancholie weckt. Andere emotionale Ausdrucksqualitäten wie Wut, Kraft, Energie oder Trauer wurden (abgesehen davon, dass sie ohnehin kaum gewünscht wurden) nicht mit dem Begriff »Gefühl« in Zusammenhang gebracht. Bemerkenswert ist weiterhin, dass das Interesse dabei nie den tatsächlichen Gemütszuständen der Interpreten galt. Verlangt wurde nicht persönlicher Ausdruck, sondern das Darstellen oder Imitieren von Ausdruck, so wie man es von einem Schauspieler erwartet.

Abgesehen davon, dass es niemand in die Endrunde der zweiten Staffel schaffte, der den in den Medien verbreiteten männlichen und weiblichen Schönheitsidealen grob widersprach (etwa durch auffälliges Übergewicht oder Crossdressing), fiel auf, wie sehr die Teilnehmer im Laufe der Sendungen diesen Idealen durch Visagisten und Stylisten immer stärker angepasst wurden (»du siehst endlich aus wie so'n sexy Popstar«). So legte die Jury der späteren Gewinnerin Elli nahe, ihre Brille durch Kontaktlinsen zu ersetzen: »Also jetzt als Mann so, also ich finde, du hast noch nie so gut ausgesehen wie heute, muss ich wirklich sagen, so ohne Brille so gefällt mir supergut«, »Dieter hat schon das Aussehen angesprochen, ich finde du siehst *so viel besser* aus ohne deine Brille«. Auch wenn letztlich eine bekennende Bisexuelle gewann, so unterstützte die Jury doch vor allem traditionelle Vorstellungen von geschlechtsspezifischer Kleidung: »Ich finde, im Smoking siehst du natürlich fantastisch aus heute Abend«, »Das einzige, ne, ich hätte mich dich so sehr doch im Abendkleid gewünscht, das wär' toll, Elli«. Dabei überschritten die diesbezüglichen Kommentare bei der Beurteilung der weiblichen Teilnehmerinnen nicht selten die Grenze zum Sexismus: »Ich muss ja ganz ehrlich sagen, ich steh ja auf hübsche Frauen, die auf den Knien liegen und sich an den Dingern, am Busen 'n bisschen rumfummeln; die Performance fand ich supergut, ich fand wirklich, dass du das sehr sexy und sehr toll rübergebracht hast«, »Ja Aida, erstmal das Wichtigste, ich weiß nicht, ob die Leute das draußen am Schirm das so gesehen haben, also in dem Kleid hast du 'n ganz tollen sexy Hintern, so, muss ich also, ich weiß, das ist bei Big Band nicht gerade das Wichtigste, aber du siehst wirklich ganz fantastisch aus«. Die von Jury-Mitglied Shona Fraser öffentlich erhobene Kritik an ihren Kollegen, sie hätten sich bei der Bewertung der weiblichen Kandidatinnen von deren Oberweite bzw. den eigenen Hormonen fehlleiten lassen, überrascht vor diesem Hintergrund nicht (vgl. N.N. 2003).

Weiterhin wichtig war der Jury, dass die Kandidaten den professionellen Vorbildern auch bei ihrer Bewegung auf der Bühne in nichts nachstanden: »Das einzige kleinen Tipp [sic], ja, was man vielleicht geben könnte: du

könntest so'n bisschen frecher sein, weil wir sind hier nicht im Seniorenheim, du könntest da noch so'n bisschen hier so, weißt du, wie Robbie Williams so'n bisschen die Sau rauslassen können, aber sonst musikalisch war's ganz toll, du hätt'st so'n bisschen mehr noch performen können«, »Ich weiß nicht, ob du Kaugummi unter den Schuhsohlen hattest, also es war alles sehr Zeitlupe getanz, aber das soll's ja auch nicht sein«.

Weniger als zehn Prozent Anteil an den Wertungen hatten die übrigen Kategorien: So wurde verlangt, dass die Kandidaten auf der Bühne sicher wirkten, Souveränität und Lockerheit ausstrahlten. Die Eigenschaften der Stimme beurteilte die Jury selten und dann sehr undifferenziert (»Ich finde deine Stimme grundsätzlich gut«). Die Originalität der Interpretation (»Was du heute auf deine eigene Art und Weise mit ihrem Titel gemacht hast, das hat mir persönlich sehr sehr gut gefallen«) und die Individualität der Kandidaten sprachen die vier Juroren überraschend selten an, und wenn, dann fast ausschließlich bei den Teilnehmern, die sie aufgrund mangelnder gesanglicher Qualitäten nicht fördern wollten (»Du bist einfach 'n Typ, die Teenies lieben dich, was will man sagen«).

Fasst man inhaltlich nahe beieinander liegende Kategorien noch einmal zu Gruppen zusammen, so ergibt sich, bezogen auf ihre Erwähnung in den 148 erfassten Kommentaren, folgendes Bild: Handwerklich-technische Aspekte des Gesangs und der Stimmqualität wurden in 45% aller Kommentare angesprochen. Mit der Performance und der Sicherheit des Auftritts befassten sich 26% der Jury-Äußerungen. 25% gingen auf den emotionalen Ausdruck ein, auf das Aussehen und die Kleidung 17%. Jeder zehnte Kommentar thematisierte Originalität oder Individualität.

B. Vergleich mit Amazon-Bestsellern

Das Musikideal der Jury wird aus den beispielhaften Zitaten und der Angabe relativer Häufigkeiten schon recht deutlich. Um aber das Spezifische der hier vertretenen Wertvorstellungen gerade auch im quantitativen Verhältnis der Kriterien zueinander herauszuarbeiten, empfiehlt es sich, die hier dokumentierten ästhetischen Wertvorstellungen mit anderen in der Pop- und Rockmusik vorherrschenden zu vergleichen. Da die Situation, in der die hier untersuchten Wertungen getroffen wurden, aber eine rundum künstliche ist, müssen sich beim Vergleich methodologische Probleme einstellen. Nahe läge zunächst der Vergleich mit Wertungen, wie sie in Besprechungen von Live-Konzerten getroffen werden, schließlich präsentieren sich die vermeintlich zukünftigen »Superstars« singend und tanzend vor einem Publikum, sie legen nicht – was ja auch denkbar wäre – Woche für Woche neue

Aufnahmen vor. Bedenkt man aber, dass die wenigsten Konsumenten die »Superstars« jemals live sehen werden und dass das Interesse der Produzenten aus wirtschaftlicher Sicht darin liegen muss, möglichst viele Singles oder Alben zu verkaufen, erscheint auch der Vergleich mit Tonträger-Rezensionen sinnvoll. Zwar ist zu vermuten, dass von den Show-Teilnehmern vor allem Singles (und in der Folge Handy-Klingeltöne) abgesetzt werden sollen, doch werden diese in Internet und Musikpresse kaum besprochen. Es bleibt also nur der Blick in Alben-Rezensionen, der als Vergleichsmethode trotz aller genannten Einwände aussagekräftig bleibt. Schließlich haben die in den Sendungen erfolgreichen »Superstars« alle auch Longplay-CDs veröffentlicht. In der Annahme, dass sich die Zielgruppe der *DSDS*-Produzenten dort eher findet als unter professionellen Kritikern eines Musikmagazins, habe ich die vom Online-Versand Amazon erhobenen Verkaufs-Charts zugrunde gelegt und zu den fünf dort zum Zeitpunkt der Untersuchung (16./17.10.2004) meist verkauften CDs die jeweils zehn aktuellsten Kunden-Rezensionen bezüglich der darin enthaltenen Wertungen analysiert.¹

Bei diesen Veröffentlichungen handelt es sich um Rammstein – *Reise, Reise*; Die Toten Hosen – *Zurück zum Glück*; Juli – *Es ist Juli*, R.E.M. – *Around The Sun* und Die Fantastischen Vier – *Viel*.²

Die Bewertung lässt sich in folgenden Kategorien zusammenfassen:

- 1 Die untersuchten Charts sind nahezu identisch mit den offiziellen Verkaufscharts der Media Control vom 25.10.2004. Bei www.amazon.de kann jeder, egal ob Kunde oder nicht, eine Rezension einreichen, die unabhängig davon, ob sie das Produkt werbewirksam oder abwertend darstellt, in der Regel auch veröffentlicht wird. Wer zu einer CD die erste Besprechung anbietet, nimmt an einer Verlosung teil, eine weitere Entlohnung gibt es nicht. Zwar ist die Gruppe der Rezensenten nicht zwangsläufig repräsentativ für die jeweilige Gesamthörerschaft, besser kann man sich ihr jedoch kaum nähern, wenn man auf eine sehr aufwändige Hörerbefragung verzichten muss.
- 2 Man mag darüber spekulieren, ob der Erfolg gerade dieser CDs ein gutes halbes Jahr nach dem Finale der Show zumindest teilweise als Reaktion auf die allgegenwärtigen *DSDS*-Produktionen und ihre Ästhetik zu sehen ist, zumindest deutet sich dies in einer der analysierten Besprechungen an (»Alle anderen sollten unbedingt mal reinhören, gerade wenn man von ›Plastik-Pop‹ und ›Casting-Show-Gewinnern‹ genug hat. Denn R.E.M. ist heutzutage eine der wenigen Bands mit Gesicht und Profil, die seit 20 Jahren manchmal geniale aber immer sehr gute Musik machen«). Eine Auswertung von zeitlich näher an der Ausstrahlung der Show liegenden Charts hätte an diesem Effekt aber vermutlich nichts geändert, denn auch im März 2004 fanden sich viele betont »authentische« Künstler an der Spitze der LP-Charts, darunter Wir sind Helden, Norah Jones, BAP und Joss Stone. Daneben waren bei den LPs Yvonne Catterfeld und Oomph!, bei den Singles zusätzlich u.a. Rosenstolz und Overground mit deutschen Texten hoch platziert, so dass auch die Dominanz deutschsprachiger Alben in der Stichprobe nicht ungewöhnlich ist.

20%	Qualität der Kompositionen (z.B. Melodien, Langlebigkeit, Ohrwurmcharakter)
19%	Qualität der Songtexte (z.B. tiefgründig, kritisch)
18%	Neu/alt, typisch/untypisch, überraschend/gewohnt
8%	Ausdruck von Härte, Power; »rockt«
7%	Authentizität
5%	Aspekte der Gesangsqualität und der Stimme
3%	Emotionale Aspekte (»Gefühl«)
30%	Sonstiges

Tabelle 2: Quantitative Inhaltsanalyse von Amazon-CD-Rezensionen
(n = 120 wertende Aussagen)

Selbstverständlich ergeben sich im Vergleich zu Tabelle 1 gravierende Unterschiede bereits durch den Wechsel des Mediums. Bei den Bestsellern handelt es sich ausschließlich um Bands statt um Sänger und Sängerinnen, so dass der Gesang naturgemäß weniger im Mittelpunkt des Interesses steht. Performance und Aussehen können bei einer CD nicht bewertet werden, die Song- und Textqualität stand bei *DSDS* nicht zur Diskussion.

Interessant ist dennoch, dass die Streuung der als relevant erachteten Kategorien bei den CD-Rezensenten viel größer ist als in der *DSDS*-Jury, die sich bei ihrer Bewertung auf sehr wenige Gesichtspunkte beschränkte. Höchst auffällig ist in Tabelle 2 neben der geringen Bedeutung der Gesangsqualität die Marginalisierung emotionaler Aspekte (die hier im Übrigen nur bei der CD von Juli angesprochen werden). Dieser Unterschied kann nicht allein mit dem Medienwechsel erklärt werden. Zu den Kategorien Authentizität und Originalität ist zu bemerken, dass es sich bei vier von fünf Bestsellern um seit etlichen Jahren etablierte Gruppen handelt, die für ihren eigenen Stil und ihre Authentizität (was auch immer ihre Anhänger darunter verstehen) bekannt sind. Dies sind also keine Themen, die in den Rezensionen verhandelt werden müssen, so dass sie in Tabelle 2 einen unteren Rang einnehmen. Auch geht aus dieser quantitativen Aufstellung nicht hervor, wie erheblich sich die Vorstellungen von »gutem Gesang« im Vergleich zur ersten Stichprobe unterscheiden. Die Sänger Campino (Die Toten Hosen) und Till Lindemann (Rammstein) sowie die Rapper der Fantastischen Vier oder andere Verkaufs-Garanten wie Herbert Grönemeyer, Westernhagen oder Peter Maffay wären bei *DSDS* mit Sicherheit nicht in die Endrunde gekommen: »Sie beweisen sich nicht über Gesangstechnik, sondern über ihre Persönlichkeit« (Renner 2004: 186).

Überhaupt ist auffällig, dass der Anteil deutschsprachiger Produktionen in den Top 20 der von Media Control erhobenen Album-Charts seit längerem bei etwa 50% liegt, während man bei *DSDS* sowohl in den Sendungen als auch auf den im Anschluss erschienenen Tonträgern bis auf sehr wenige Ausnahmen englisch sang. Mit internationalen Ambitionen ist dies nicht zu erklären, hat doch jedes Land seine eigenen »Superstars«.

Die Ergebnisse aus Tabelle 2 sind somit bei allen Schwierigkeiten bezüglich der Vergleichbarkeit keineswegs ohne Belang: Wer in der Bundesrepublik Deutschland viele CDs beim Amazon-Publikum verkaufen will, wäre gut beraten, sich an den aufgezeigten Kategorien zu orientieren. So hätten die untersuchten CD-Käufer ein Format bevorzugt, in dem nicht-gecastete Bands deutsche und englische Eigenkompositionen vorstellen. Eine solche Sendung wäre aber (wie sich später noch zeigen wird) nicht im Interesse der TV-Produzenten gewesen. Sie hätte beim breiten, weniger musikinteressierten Publikum eine geringere Quote erzielt und wäre für die Werbewirtschaft weniger nutzbringend gewesen.

C. Vergleich mit *DSDS*-Alben

Um die Unterschiede zwischen Jury- und Publikumsästhetik noch genauer fassen zu können, sollen als dritte Stichprobe Besprechungen untersucht werden, die das Amazon-Publikum zu Longplay-CDs der *DSDS*-Teilnehmer und -Teilnehmerinnen verfasst hat. Dazu wurden wiederum die zum Zeitpunkt dieser Untersuchung (16./17.10.2004) jeweils aktuellsten zehn Laien-Besprechungen der Alben *Here I Am* (Alexander, Juli 2004), *Unique* (Juliette Schoppmann, Februar 2004), *Positive Energie* (Daniel Küblböck, Juni 2003), *Shout It Out* (Elli, Oktober 2004) und *United* (Deutschland sucht den Superstar, Februar 2003) analysiert.³ Dabei fiel auf, dass – obwohl es sich um die CDs der in den Sendungen bestplatzierten Teilnehmer und Teilnehmerinnen und zum Teil sehr große Verkaufserfolge handelt – 42% der Rezensenten die Minimalbewertung, einen von fünf Sternen, abgaben. 36% vergaben die höchste Sternzahl. Die Polarisierung ist damit wesentlich stärker als in Stichprobe 2.

Die Ergebnisse der dritten Stichprobe werden zur besseren Vergleichbarkeit zwischen die aus Tabelle 1 und 2 gestellt:

3 Es handelt sich um Alben der drei Bestplatzierten der ersten *DSDS*-Staffel, der Gewinnerin der zweiten Staffel sowie die gemeinsame Veröffentlichung aller Finalteilnehmer aus Staffel 1.

	<i>DSDS</i> -Jury (n=204)	<i>DSDS</i> -CDs (n=116)	Bestseller-CDs (n=120)
Gesang, Stimme	26%	24%	5%
Songqualität	-	16%	20%
Textqualität	-	4%	19%
»Gefühl«/»Power«	15% / 2%	9% / 6%	3% / 8%
Neuheit/Vertrautheit	-	6%	18%
Authentizität	<1%	6%	7%
»das Eigene«	4%	5%	<1%

Tabelle 3: Die Ergebnisse der drei Stichproben im Vergleich

Im Vergleich mit den Rezensionen der *DSDS*-CDs wird deutlich, dass nicht alle Unterschiede durch den Medienwechsel von der TV-Performance zur CD-Produktion zu erklären sind. Besonders fällt auf, dass den *DSDS*-CD-Käufern zwar die Songqualität (wie immer sie sie auch bestimmen) wichtig ist, dass ihnen die (durchgängig englischen) Texte aber gleichgültig sind. Der hohen Bedeutung der handwerklich-technischen Seite des Gesangs geben sie möglicherweise beeinflusst durch die TV-Jury ein starkes Gewicht, während sie in der hohen Einschätzung des sentimental »Gefühls« (im oben beschriebenen Sinne) nicht ganz so deutlich mit der Jury übereinstimmen. Eindeutig ist auch der Unterschied hinsichtlich der Kategorie Neuheit/Vertrautheit. Inhaltlich sind sich die Bestseller- und die *DSDS*-CD-Rezensenten einig: Sie erwarten Weiterentwicklungen und Unbekanntes, sie kritisieren Altbackenes und Abgegriffenes. Bezogen auf die Gesamtheit der wertenden Aussagen hat dieses Kriterium bei den *DSDS*-CD-Rezensenten aber nur einen zu vernachlässigenden Stellenwert.

Diese insgesamt doch sehr deutlichen Unterschiede lassen sich auf verschiedene Weise interpretieren. Einerseits könnte man argumentieren, die Jury habe im Hinblick auf das Erreichen der Amazon-Bestseller-Kundschaft versagt, da diese gänzlich andere Werte einfordert. Angesichts der erzielten hohen Verkaufszahlen ist aber eher anzunehmen, dass es der BMG mit *DSDS* gar nicht darum ging, die Anhänger von Rammstein und R.E.M. zu erreichen. Diese reklamieren in den analysierten Kritiken immer wieder einen hohen Distinktionswert ihrer Lieblingsbands. Sie sehen sich – im Widerspruch zur Chartposition der favorisierten Gruppen – nicht als Teil des musikalischen Mainstreams (»*Around The Sun* liegt jenseits vom Mainstream, hat Aussage und bleibt haften«). Solch einen Distinktionswert können und wollen *DSDS*-Produkte nicht bieten. Sie richten sich nicht an die »Opinion-Leader«, die glauben, ihre Besprechungen seien für andere Kunden von Interesse. Statt-

dessen will man mit ihnen die große Zahl derer erreichen, die sich nicht als Musikexperten sieht, sich nicht vorrangig über Musikstile identifiziert, und setzt dazu auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, der offensichtlich alles andere als klein ist, wenn man erfolgreiche Modelle kopiert, sich konventionellen Vorstellungen von »guter Musik« anpasst, dabei auf Innovationen und Individualität verzichtet und die Stars nicht – wie sonst bei erfolgreichen Musikern häufig der Fall – in Subkulturen sucht, sondern in der Mitte der Gesellschaft. Und auf das Distinktionsangebot braucht man nicht einmal zu verzichten; dem Publikum bleibt ja selbst überlassen, mit welchem der zwölf Kandidaten es sich identifizieren möchte, wenn auch die Auswahlmöglichkeit nicht wirklich durch Vielfalt besticht.

Die partiellen Übereinstimmungen von Jury-Kriterien und *DSDS*-CD-Besprechungen lassen zweierlei Deutungen zu: Entweder hat die Jury die Kriterien der Käufer einigermaßen gut repräsentiert und mit den *DSDS*-Produkten deren Geschmack getroffen oder sie hat diese Wertvorstellungen durch ihre Kommentare bei den Hörern beeinflusst bzw. überhaupt erst produziert. Selbst dann bleibt aber auffällig, dass so viele *DSDS*-CD-Käufer mit ihrem Produkt offenbar sehr unzufrieden sind. Das schlägt sich nicht bloß in der Vergabe der Minimalbewertung nieder, sondern ebenso im hohen Angebot gebrauchter *DSDS*-CDs zu sehr niedrigen Preisen auf der Website des Online-Händlers Amazon.⁴ Doch auch, dass die *DSDS*-Produkte die Käufer nicht langfristig befriedigen, muss man der Jury nicht vorwerfen, denn Ziel der Sendung war offensichtlich nicht nur der CD-Verkauf oder ein lang anhaltender Erfolg der Talentiertesten, sondern eine hohe Einschaltquote mit entsprechend hohen Werbeeinnahmen sowie der kurzfristige Umsatz mit Telefonmehrwertdiensten und den verschiedensten Fan-Artikeln. Die Superstarsuche überspielt gewissermaßen die eigentlichen Einnahmequellen.

Kultursoziologische Deutung

Aus soziologischer Sicht wäre nun interessant herauszufinden, wie die unterschiedlichen ästhetischen Wertvorstellungen mit verschiedenen gesellschaftlichen Milieus in Beziehung zu setzen sind. Statt Daten über die Alters-, Bildungs- oder Einkommensstruktur der *DSDS*-Zuschauer und der Amazon-Rezensenten heranzuziehen, möchte ich versuchen, meine Ergebnisse vor dem Hintergrund der von Gerhard Schulze (2000) vorgelegten

4 Beispiele: *Positive Energie* – 18 gebrauchte Exemplare ab 2,33 €, *United* – 43 Gebrauchte ab 0,01 €. Zum Vergleich: *Around The Sun* – 6 Gebrauchte ab 7,49 € (vgl. www.amazon.de; Zugriff: 21.3.2005).

Befunde zur »Erlebnisgesellschaft« zu interpretieren, scheinen doch in unserer Zeit die Handlungsalternativen – und damit die ästhetischen Wertvorstellungen – immer weniger durch strukturelle Zwänge limitiert zu sein (vgl. ebd.: 19).

Entlang unterschiedlicher Präferenzen bei der Freizeitgestaltung identifiziert Schulzes Studie⁵ fünf soziale Milieus (Niveau-, Unterhaltungs-, Selbstverwirklichungs-, Harmonie- und Integrationsmilieu), die sich wiederum durch die Kombination dreier alltagsästhetischer Schemata (Hochkultur-, Trivial- und Spannungsschema) beschreiben lassen. Diese drei Schemata unterscheidet er hinsichtlich der Dimensionen Genuss, Distinktion und Lebensphilosophie:

	Genuss	Distinktion	Lebensphilosophie
Hochkulturschema (Niveau-, Integrations- u. Selbstverwirklichungsmilieu)	Kontemplation	Anti-barbarisch	Perfektion
Trivialschema (Harmonie-, Unterhaltungs- u. Integrationsmilieu)	Gemütlichkeit	Anti-exzentrisch	Harmonie
Spannungsschema (Selbstverwirklichungs- u. Unterhaltungsmilieu)	Action	Anti-konventionell	Narzissmus

Tabelle 4: Alltagsästhetische Schemata im Überblick (nach Schulze 2000: 163)

Wo finden sich die untersuchten ästhetischen Wertvorstellungen in diesem Modell wieder? Die Übertragbarkeit der Ergebnisse einmal vorausgesetzt, erhalten wir so zumindest Andeutungen auf die jeweilige soziale Trägerschicht der analysierten Werthaltungen. Es lassen sich die Fragen anschließen, welche Zielgruppen mit *DSDS* angesprochen werden, welche gesellschaftlichen Milieus und welche Werte in *DSDS* repräsentiert und möglicherweise reproduziert werden, was für eine Weltansicht (»Lebensphilosophie«) und was für eine politische Grundorientierung hinter ihnen steht.

Zunächst scheint das Spannungsschema, das »dominierend[e] Muster der Massenkultur« (ebd.: 153) mit seiner Affinität zur Popkultur und zur Jugendlichkeit für die Beschreibung der Zielgruppe nahe liegend: »In der Lebensphilosophie des Spannungsschemas, besonders prägnant verkörpert durch Popstars, gibt es nichts Größeres als einen selbst, andererseits gibt es dies vielfach« (ebd.: 157). Der in der Jury-Ästhetik geforderte körperliche Ein-

5 Grundlage der Studie sind die Daten von 1014 repräsentativ ausgewählten Einwohnern der Stadt Nürnberg aus dem Jahr 1985.

satz bei der Performance, die gewünschte emotionale Intensität und das Bestehen auf den makellosen, gestylten Körper findet sich auch in Schulzes Beschreibung der alltagsästhetischen Präferenzen des Spannungsschemas, das er durch den großen Wunsch nach möglichst intensiven sinnlichen Erlebnissen und die hohe Bedeutung des Körperlichen bestimmt sieht (vgl. ebd.: 154).

Viele der von Schulze angeführten Merkmale treffen allerdings bei genauerer Betrachtung nicht auf die Ideale der *DSDS*-Jury, auf das Verhalten der Star-Darsteller und auf die in der Sendung präsentierte Musik zu. Mit Stichworten wie »vorwärts treibende Rhythmen«, »Präferenz für heiseres Timbre«, »eine Harmonie der Septen, Sekunden und verminderten Quinten«, »Freude am Unerwarteten«, »Lautstärke«, »Geschwindigkeit«, »Sich durchschütteln lassen«, »immer etwas Neues«, »Enthemmung der Bewegung«, »Antiautoritarismus«, »Gegenkultur« und »individuell[e] Freiheit« (ebd.: 153-155) lässt sich das dort zu Beobachtende beim besten Willen nicht in Einklang bringen.

Im Verhalten und in den Werthaltungen der Jury finden sich dagegen gewisse Parallelen zu Schulzes Charakterisierung des Hochkulturschemas (vgl. ebd.: 142-150), so etwa die Zurücknahme des Körpers (die Jury-Mitglieder vollzogen die Musik nie körperlich mit, hörten konzentriert zu und traten kontrolliert auf, die männlichen Mitglieder trugen nicht selten Anzug und Krawatte). Dem Hochkulturschema entspricht zudem das Bemühen der Jury um kompetente Kommentare, um die Demonstration musikalischen und pophistorischen Hintergrundwissens. Dieses Auftreten kann als Distinktion vom Anfänger auf der Bühne durch den Einsatz von kulturellem Kapital und Statussymbolen gelesen werden. Außerdem lässt sich die mit dem Wort »Perfektion« umschriebene Lebensphilosophie des Hochkulturschemas bei der Beobachtung der Jury und der Analyse ihrer ästhetischen Ideale in Ansätzen nachvollziehen. Dass ihr die »Aussageform« wichtiger als der »Aussageinhalt« ist, wird jeder kritische Zuschauer sofort bestätigen.

Lassen sich aber in den Beschreibungen des Spannungsschemas und des Hochkulturschemas jeweils nur teilweise Übereinstimmungen zu den analysierten ästhetischen Wertvorstellungen entdecken, so finden sich die meisten und die überzeugendsten Parallelen, wenn man die Charakterisierung des Trivialschemas betrachtet. Zwar ist es bei Schulze durch Blasmusik und deutschen Schlager, Liebesfilm und Familienquiz, bunte Illustrierte und Fürstenhäuserklatsch geprägt und somit an ein Milieu mit höherem Durchschnittsalter gekoppelt (vgl. ebd.: 150), doch trifft seine Beschreibung der Grundhaltung im Kern, wenn auch nicht in allen oberflächlichen Ausprägungen, durchaus das Wesentliche der oben beschriebenen Wertvorstellungen.

Die dort ermittelte Ästhetik erscheint somit als eine den Bedürfnissen Jüngerer angepasste Kultur des Trivialschemas. Im Einzelnen sind folgende Entsprechungen festzustellen:

1. Die kulturellen Vorlieben des allein vom Trivialschema bestimmten Harmoniemilieus, in dem man die *Bild*-Zeitung, leichte Unterhaltungsmusik und vor allem das Fernsehen schätzt (vgl. ebd.: 297), gelten dem Einfachen, Schlichten, Altgewohnten:

»Der Gegenstand des Erlebens ist einfach. Verse reimen sich, Rhythmen werden auf den ersten Taktschlag betont [...]. Das Erlebnis strengt nicht an. Zum hochkulturellen Prinzip der Variation elaborierter formaler Strukturen finden wir hier das Gegenprinzip: die Wiederholung des Schlichten. Man sucht nicht das Neue, sondern das Altgewohnte. [...] Im Gegensatz zu den anderen alltagsästhetischen Schemata ist das Trivialschema deshalb durch ästhetischen Konservatismus und formale Schlichtheit gekennzeichnet. [...] Neuartige und schwer zu dekodierende ästhetische Strukturen wären bedrohlich« (ebd.: 151, 295).

Dass die Kategorie Neuheit für die Jury und die *DSDS*-CD-Käufer irrelevant ist, wurde durch die Inhaltsanalysen deutlich. Die in den Shows gesungenen Stücke waren Evergreens vergangener Jahrzehnte oder allseits bewährte, massenkompatible Charterfolge. Experimente oder Wagnisse wurden erwartungsgemäß nicht eingegangen, im Gegenteil: die Playbacks wurden auf leicht konsumierbare 60 Sekunden aus Strophen und Refrains zugeschnitten. Auf Instrumentalpassagen wurde verzichtet. Auch die in der Folge veröffentlichten CDs zählten nicht eben zur musikalischen Avantgarde. Vielmehr wurde Dieter Bohlen bezüglich mehrerer »Superstar«-Titel des Plagiats (unter anderem an sich selbst) bezichtigt (vgl. Roscher 2004, Wenger/Lauterbach 2003, Kurp 2003).

2. Typisch für das Trivialschema und das Harmoniemilieu ist Schulze zufolge der Glaube an die Rechtmäßigkeit von Autoritäten und Hierarchien (vgl. Schulze 2000: 295). Wer oben steht, der habe es sich auch verdient durch ehrliche Arbeit. Leistung müsse sich lohnen, Ordnung müsse sein. So gesehen, darf bei einem Talent- und Gesangswettbewerb natürlich nur gewinnen, wer Talent hat und singen kann, wer auch schwierige Passagen sicher intoniert und sich erkennbar Mühe gibt (letztere Kategorie wurde in 5% der Wertungen angesprochen). »Harte Arbeit und eiserner Wille«, so Juror Thomas Stein, seien die wichtigsten Eigenschaften, die einen Star kennzeichnen (zit. in Diederichsen 2004).
3. Die Distinktionsbestrebungen im Trivialschema richten sich gegen den unangepassten Exzentriker: »Abgelehnt werden die Fremden, die Individua-

listen, vor allem, wenn sie den Eindruck erwecken, mit ihrer Eigenart auch noch provozieren zu wollen« (Schulze 2000: 152). Zu dieser Abgrenzung, die mit einer starken Betonung der Gemeinschaft (s.u.) einhergeht, passt das geringe Gewicht der Kriterien Originalität und Individualität. In den Endrunden der beiden *DSDS*-Staffeln gab es jeweils einen, der die Rolle des Unangepassten übernahm. Daniel Küblböck und der »Beatboxer« Philippe konnten in den Kategorien »handwerklich-technische Aspekte des Gesangs« und »emotionale Aspekte des Gesangs« nicht punkten, stattdessen gewannen sie beim Publikum Sympathien durch das Herausstellen ihrer Individualität. Von der Jury wurden sie immer wieder stark kritisiert. Philippe, der von Marianne Wellershoff (2003) als verletzlich, eigensinnig und aggressiv beschrieben wird, gelangte nur als Wunschkandidat des Publikums in der Sendung »Die zweite Chance« in die Finalrunde. Den Verlauf des Abends beschreibt die Journalistin folgendermaßen:

»Dass die Jury die Zuschauerentscheidung für Philippe offensichtlich nicht respektierte, macht das Konzept von ›Deutschland sucht den Superstar‹ klarer: Es geht nicht darum, den Publikumshelden zu finden, sondern den Zuschauern deutlich zu machen, wen sie gut zu finden haben. [...] Philippe dagegen zeigte sein wahres, rebellisches Gesicht. Er steckte sich einen Ring in die gepiercte Lippe. Den hatte er auf Druck der RTL-Berater während der Castingshows herausgenommen. ›Ich hatte mir geschworen, ich tue den rein, wenn ich in die Mottoshows komme«, sagte Philippe, denn er wolle sich so präsentieren, wie er wirklich sei. Authentisch. Das werden die Zuschauer lieben, egal ob es der Jury passt oder nicht.«

Gewonnen hat von ihnen keiner, vielmehr scheint ihre Rolle darin bestanden zu haben, zu polarisieren und als Exempel dafür zu stehen, dass sich letztlich doch nur »ehrliche Leistung« durchsetzt (»Der Outcast ist der eingebaute Störfaktor, der das Gelingen erst garantiert«, Nutt 2003). Außerdem schadete der Gurkenlaster stürmende Exzentriker Küblböck sicher nicht der Präsenz der RTL-Show in den Boulevard-Medien.

4. Die Kultur des Trivialschemas ist die »Kultur der schönen Illusion« (Schulze 2000: 153). Sie ist geprägt von einer Flucht vor den Zwängen und Konflikten des Lebens, zur Schau gestellte gute Laune und positive Haltung dem Leben gegenüber prägen ihre Inhalte:

»Wir sind alle eine große Familie, haben keine Probleme, passen wunderbar zusammen. Erzählschemata sind notorisch auf Happy Ends angelegt, Musikstücke auf den Schlussakkord, Veranstaltungsformen [...] aufs Beifallklatschen, wenn der Showmaster das Signal gibt: ›Das war wirklich super.‹ Kehrseite dieser Lebensphilosophie der Harmonie ist eine Angst

vor allem Neuen, Unbekannten, Konflikthaften. [...] Die zentrale existentielle Botschaft lautet: Es wird alles gut. [...] Inhaltlich äußert sich dieses Prinzip in der Tendenz zum Positiven, formal im [...] musikalischen und literarischen Konventionalismus, sozial in der Betonung der Gruppe gegenüber der Individualität« (ebd.).

Wie bei der Analyse in Abschnitt 3 gesehen, wurden von der Jury ausschließlich positiv besetzte Gefühle verlangt. Wut, Ärger, Hass oder Trauer wurden in den nachgesungenen Stücken nicht angesprochen, diese Emotionen sind nie gemeint, wenn »mehr Gefühl« eingefordert wurde. Das Schwelgen in positiven Emotionen ist somit als für das Trivialschema typischer Eskapismus anzusehen. Thematisiert wurden in den von der penetrant allerbeste Laune ausstrahlenden Michelle Hunziker anmoderierten Zwischenberichten auch nicht die psychischen Probleme, mit denen die Kandidaten auf ihrem Weg zur Prominenz mit Sicherheit konfrontiert wurden, dokumentiert wurden vielmehr umjubelte Besuche in der Heimatstadt oder das Bad in der Menge der Fans. Die Betonung des Kollektivs und die Sehnsucht nach dem Positiven zeigt sich weiterhin in einigen Song- und Albumtiteln, die mit *DSDS* in Verbindung stehen: *United*, »We Have A Dream«, *Positive Energie*, »Celebration«, »You Will Be A Winner«, »Come Let's Have A Party«, »Sunshine After The Rain«, »Believe In Miracles«. Ohnehin ist der Glaube an Wunder, an den märchenhaften Aufstieg des Unterprivilegierten zu Ruhm und Reichtum, als die auch der Weg zum Superstar dargestellt wird, ein im Harmoniemilieu häufig anzutreffender Mythos (vgl. ebd.: 295). Den hohen Wert der Gemeinschaft stellte man auch dadurch heraus, dass die beim Tele-Voting Unterlegenen in den anschließenden Sendungen weiterhin auf der Verliererbank Platz nahmen – allerdings endete die Gemeinschaft bei Judith Lefebber, die den Wettbewerb freiwillig verlassen hatte, weil sie dem öffentlichen Druck nicht länger standhalten konnte.

Kulturindustrielle Strategien

Zusammenfassend ergibt sich also folgendes Bild: Die Jury, die ihren soziographischen Daten und ihrem Habitus gemäß teils dem Niveau-, teils dem Selbstverwirklichungsmilieu zuzuordnen wäre, vertritt Werte, die für ihre eigenen Milieus untypisch sind. Eingesetzt durch Organe der Kulturindustrie repräsentiert sie stattdessen Normen, die vielmehr dem alltagsästhetischen Trivialschema entsprechen – ökonomisch gesehen die einzig richtige Entscheidung, schließlich sehen die vom Trivialschema distanziierten Niveau-

und Selbstverwirklichungsmilieus zu wenig fern, um im quotendiktierten Privatfernsehen Berücksichtigung zu finden.

Es liegt mir fern, Verschwörungstheorien zu entwickeln, aber es ist in Schulzes zugegebenermaßen älterer Studie empirisch nachgewiesen, dass gerade diese Milieus, deren Ansichten hier für Millionen Zuschauer als die einzig gültigen proklamiert werden, nicht dem Demokratie-Ideal des politisch aufgeklärten und engagierten Bürgers entsprechen:

»In der politischen Einstellungsbildung schlägt sich die Suche nach Geborgenheit in einer besonders hohen Bereitschaft zur politischen Unterordnung nieder, verbunden mit der Ablehnung von Unruhe, Innovation, Protest. Das Harmonieideal wird umgesetzt im politischen Ziel einer statischen, geführten und disziplinierten Gesellschaft. Keine Experimente! [...] Besonders gering ist die politische Beteiligung« (Schulze 2000: 295, 299).

Eine »eher konservative Grundorientierung« und eine relativ hohe »Bereitschaft zur politischen Unterordnung« konstatiert Schulze auch dem Integrationsmilieu (ebd.: 309), geringes »Interesse an öffentlichen Angelegenheiten« und niedrige »Informiertheit über politische Vorgänge und Ziele« belegen seine Daten aus dem Unterhaltungsmilieu.

Spätestens hier zwingen sich Parallelen zwischen den analysierten ästhetischen Wertvorstellungen sowie ihrer Interpretation entlang Schulzes alltagsästhetischer Schemata und den Gedanken zur Kulturindustrie von Theodor W. Adorno auf. Dieser war bereits in den späten 1930er Jahren überzeugt, dass die Produkte der von ihm beobachteten US-amerikanischen Kulturindustrie nicht allein dem unschuldigen Zwecke der Unterhaltung dienen sollten, sondern dass ihre Angebote (v.a. »leichte Musik«, Film und Rundfunk) so strukturiert seien, dass die Konsumenten unbemerkt ideologisch gelenkt würden. Der Kulturindustrie ginge es dabei um die Wahrung der Macht- und Besitzverhältnisse: »Vergnügtsein heißt Einverständnis« (Horkheimer/Adorno 1969: 153); »Grundhabitus der Kulturindustrie [ist die] Affirmation des Lebens, wie es ist« (Adorno 1975: 53). Die vom Spätkapitalismus politisch und wirtschaftlich Benachteiligten sollten nicht aufbegehren, sich ihrem Schicksal fügen, von kritischen Gedanken durch den »umnebelnde[n] Effekt« (ebd.: 45) solcher Kulturprodukte abgelenkt werden, von besseren Zeiten lediglich träumen und am nächsten Tag wieder ausgeruht, zufrieden und erholt zur Arbeit erscheinen (vgl. *DSDS: Positive Energie*, »Sunshine After The Rain«, »Believe In Miracles«). Dabei geschehe die Manipulation so indirekt, dass das Publikum sich daran noch begeistert beteilige: »Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus« (Horkheimer/Adorno 1969: 142).

Im Falle von *DSDS* zahlten Millionen Tele-Voter für diese Beteiligung gern 0,49 € für jeden Anruf und freuten sich, ein weiteres Stück Demokratisierung in der Unterhaltungsbranche errungen zu haben. Jene vermeintliche »Demokratisierung« ist natürlich im Interesse der Musikindustrie, verringert sie doch ihr hohes Flop-Risiko. Aber ist nicht in der freien Abstimmung der Zuschauer auch ein Fortschritt zu sehen, birgt nicht die Macht, die hier vom Volke ausgeht, die Möglichkeit etwas Eigenes durchzusetzen? Adorno hätte abgewinkt:

»Im Grunde erkennen alle den Zufall, durch den einer sein Glück macht, als die andere Seite der Planung. [...] Der Zufall selber wird geplant; nicht daß er diesen oder jenen bestimmten Einzelnen betrifft, sondern gerade, daß man an sein Walten glaubt. Er dient als Alibi der Planenden und erweckt den Anschein, das Gewebe von Transaktionen und Maßnahmen, in die das Leben verwandelt wurde, lasse für spontane unmittelbare Beziehungen zwischen den Menschen Raum. Solche Freiheit wird in den verschiedenen Medien der Kulturindustrie durch das willkürliche Herausgreifen von Durchschnittsfällen symbolisiert. [...] Sie sind so sehr bloßes Material, daß die Verfügenden einen in den Himmel aufnehmen und wieder fortwerfen können« (Horkheimer/Adorno 1969: 155).

Dass dabei ganz offensichtlich auf deutsche Texte verzichtet wird, obwohl sie sich in den Verkaufscharts als sehr erfolgreich erwiesen haben, erscheint unter diesen Umständen keineswegs als Missgeschick der Konzeption. So sprach sich Johannes Grotzky, Hörfunkdirektor des Bayrischen Rundfunks, unlängst gegen mehr deutschsprachige Musik im Radio aus, nachdem er sich mit aktuellen deutschen Produktionen befasst hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, so etwas dürfe »nicht im öffentlich-rechtlichen Rundfunk gesendet werden«, weil die Texte »politisch angreifbar« seien oder »weit unter die Gürtellinie« gingen (zit. in Krasser 2004). Die unangenehme Diskussion um eine offizielle Zensur sparen sich die Programmgestalter also, indem sie ihrem Publikum Musik mit Texten, die sie verstehen, vorsichtshalber zu ihrem eigenen Schutze vorenthalten. Was die sexuelle und politische Ordnung in Frage stellt, wird dem Gebührenzahler nicht zugemutet, und so finden selbst Rammstein und Die Toten Hosen – Gruppen, die die Charts anführen – im Rundfunk keinen Platz, im werbefinanzierten Fernsehen zur besten Sendezeit schon gar nicht.⁶ Bezüge zur Realität (die in deutschen Titeln nicht so leicht überhört werden können wie in englischen) haben in der Unterhaltungsmusik nichts verloren, wie in jüngster Vergan-

6 vgl. Girke 2003: »Rüttelt da jemand in einer von RTL live ausgestrahlten Sendeminute an Bildungs- und Klassenschranken, öffentlichen Denkverboten und Tabus?«

genheit vor allem die Zensurmaßnahmen im Zuge von 9/11 und des Irakkrieges deutlich machten (vgl. Helms 2005: 598f.).

Deutschland sucht den Superstar: einer von vielen Versuchen in der Tradition der von Adorno beschriebenen Kulturindustrie, die zumindest potentiell widerständige, gegenkulturelle populäre Musik zu trivialisieren, vom Kontext der alles kritisch hinterfragenden Pubertätsphase zu trennen (vgl. Büsler 2001: 109-115) und somit zu domestizieren. Über Popmusik, die nicht selten in der Geschichte Wildheit, Individualität, Jugendlichkeit, Protest transportiert hat, wird hier versucht, die Prinzipien Hierarchie, Disziplin, Anpassung, den Wert der aufopferungsvollen Arbeit und andere arbeitgeberfreundliche Ideale durchzusetzen bzw. zu festigen.⁷ Dies betrifft auch die Reproduktion eines konservativen Geschlechterverhältnisses: Die Rolle der Frauen beschränkt sich in der Sendung darauf, alles »supertoll« zu finden oder Trost zu spenden (Michelle Hunziker), vor allem aber darauf, sexy auszusehen und »Gänsehaut-Feeling« zu erzeugen.

Ob diese Strategien funktionieren, ob die Beeinflussung des Bewusstseins der Massen durch Verdopplung und Zementierung des Gewohnten gelingt oder ob die optimistischere Sichtweise der Cultural Studies – die Möglichkeit einer kreativen individuellen Aneignung und unterschiedlicher Lesarten – zutrifft, kann wohl kaum empirisch überprüft werden. Mit Blick auf die 30 betroffenen Länder und die Millionen von Zuschauern sollte man die Auswirkungen solcher Formate jedenfalls nicht unterschätzen. Und wenn *DSDS* allein bei den 3-(!) bis 13-jährigen Kindern einen Marktanteil von über 70% erreichen kann, dann, so ist sich Horst Heidtmann (2004: 5) sicher, »werden die Kinder in diesen Programmformaten die Charaktere suchen und finden, mit denen sie sich identifizieren, an deren Moral und Verhalten sie sich orientieren«. Schließlich legitimieren sich die Jurys, die in allen nationalen Varianten nach demselben Muster besetzt sind, über ihren Erfolg: Wer eine der größten Plattenfirmen dirigiert, wer über Jahrzehnte Nr.1-Hits im Akkord schreibt, dessen Meinung und Expertise vertraut man. Behalten wir also Adornos Warnung im Ohr, wenn wir das nächste Mal einen Song von Dieter Bohlen mitsummen:

»[Leichte Musik] hilft das Bewusstsein derer verstümmeln, die ihr ausgeliefert sind, so schwer auch die Verstümmelung an Einzeleffekten zu messen ist. Dass aber das Massenphänomen der leichten Musik Autonomie und selbständiges Urteil untergräbt, Qualitäten, deren eine Gesellschaft von Freien bedürfte, während vermutlich die Majoritäten aller Völker über einen Entzug

7 »Besonders während Krisenzeiten gelten als Königstugenden: Leistung, Wille, Demut. Sie werden auf diesen Shows inszeniert« (Haberer 2004: 7).

der leichten Musik als über einen undemokratischen Eingriff in ihre verbrieften Rechte sich entrüsteten – das ist ein Widerspruch, der zurückweist auf den gesellschaftlichen Zustand selber« (Adorno 1975: 54).

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975). »Leichte Musik.« In: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Büsser, Martin (2001). *Wie klingt die neue Mitte? Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz: Ventil.
- Diederichsen, Dierich (2004). »Die Substanz des Stars.« In: *Die Tageszeitung* vom 12. Februar, <http://www.taz.de/pt/2004/02/12/a0298.nf/text>, Zugriff: 16.3.2005.
- Girke, Michael (2003). »Das große Glück der kleinen Leute.« In: *new filmkritik für lange texte* vom 10. Februar, <http://filmkritik.antville.org/stories/289599/>, Zugriff: 18.3.2004.
- Haberer, Johanna (2004). »Deutschland sucht den Superstar. Droge Aufmerksamkeit.« Online-Text der Evang. Akademie Bad Boll, http://www.ev-akademie-boll.de/texte/online/doku/470704/Haberer_1.pdf, Zugriff: 15.3.2005.
- Heidmann, Horst (2004). »Harry und Hermine, Jeanette und Yu-Gi-Oh. Zaubermagier, super Stars, coole Kämpfer und kleine Prinzessinnen: die beliebtesten »Medienfreunde« unserer Kinder.« In: *BuB. Forum für Bibliothek und Information*, H. 9 (Sept.), S. 598-600, zit. n. <http://www.ifak-kindermedien.de/pdf/medienfreunde.pdf>, Zugriff: 21.3.2005.
- Helms, Dietrich (2005). »Ein bißchen Frieden hören. Vom Krieg und der Befriedung der populären Musik.« In: *Vom hörbaren Frieden*. Hg. v. Hartmut Lück und Dieter Senghaas. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 575-599.
- Höpner, Axel (2004). »Bertelsmann-Musiksparte trennt sich von Thomas Stein« [dpa-Meldung vom 16.1.]. In: *Weser-Kurier* vom 17. Januar, S. 23.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1969). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krasser, Senta (2004). »Deutsche Musik ist nicht per se gut« [Interview mit Johannes Grotzky]. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 10. September, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/929/38891/>, Zugriff: 4.1.2005.
- Kurp, Matthias (2003). »Superstar als Super-Gewinnquelle.« In: *Die Gegenwart*, Nr. 32, <http://www.diegegenwart.de/ausgabe32/superstars.htm>, Zugriff: 18.3.2005.
- N.N. (2003). »Hauptsache, der Busen stimmt.« In: *Spiegel-Online* vom 19. Oktober, <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,270462,00.html>, Zugriff: 10.3.2004.
- N.N. (2004a). »Idols« [offizielle Website zum Format von Fremantle Media], <http://www.fremantlemedia.com/page.asp?partid=12>, Zugriff: 12.3.2005.
- N.N. (2004b). »»Deutschland sucht den Superstar«-Erfinder Simon Fuller scheitert mit Verkauf seiner Firma an Bertelsmann.« In: *Der Spiegel*, Nr. 41 vom 2. Oktober, <http://www.spiegel.de/spiegel/vorab/0,1518,321176,00.html>, Zugriff: 18.3.2005.
- N.N. (2005). »American Idol 4 Scores Record Ratings whilst Format Scoops Broadcast Award in the UK« [Pressemitteilung der RTL-Group], <http://www.rtlgroup.com/corporate/3229.htm>, Zugriff: 18.3.2005.

- Nutt, Harry (2003). »Das Prinzip des fünften Beatle. Deutschland sucht den Superstar. Aber wird es ihn auch finden?« In: *Frankfurter Rundschau* vom 29. Januar, S. 9.
- Renner, Tim (2004). *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie*. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Roscher, Markus (2004). »Dieter Bohlen – alles nur gestohlen? Ein Sachstandsbericht von Rechtsanwalt und Musiker Markus Roscher zum Ermittlungsverfahren gegen Dieter Bohlen.« In: *Musiker Magazin. Fachzeitschrift für Rock & Pop Musiker*, H. 4, S. 15-18.
- Schulz, Thomas (2004). »»Hol alles raus, was geht.«« In: *Spiegel Kultur*, Nr. 1, S. 66-69.
- Schulze, Gerhard (2000). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M., New York: Campus (8. Aufl.: Studienausgabe; E: 1992).
- Späth, Nikos (2003). »»Hol raus, was geht«. Mit »Deutschland sucht den Superstar« führt Bertelsmann die perfekte Wertschöpfungskette vor.« In: *Welt am Sonntag* vom 9. Februar, zit. n. <http://www.wams.de/data/2003/02/09/40203.html?prx=1>, Zugriff: 11.3.2005.
- Wellershoff, Marianne (2003). »Querschläger unerwünscht.« In: *Spiegel-Online* vom 13. November, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,273752,00.html>, Zugriff: 10.3.2004.
- Wenger, Ulli/Lauterbach, Frizz (2003). »Teile des Superstar-Hits geklaut?« In: *BR-online.de* vom 12. Februar, http://www.br-online.de/bayern3/musik/musiknews/hitcycling_spezial_DSIDS.shtml, Zugriff: 16.3.2005.

Abstract

This paper deals with the aesthetic ideals the jury of *Deutschland sucht den Superstar (DSDS)*, the German version of *Pop Idols* represents. First, their aesthetic values are documented by means of a content analysis. Second, these values are compared with valuations given by amateur reviewers of *www.amazon.de* on current bestselling albums and CDs by *DSDS*-contestants. Obviously, the jury esteems emotional qualities and qualities of the voice more than the reviewers who stress the values of innovation and the quality of the lyrics.

In a further step, the results of the study are related to Gerhard Schulze's description of three everyday-aesthetical attitudes prevalent in German society. It shows that the aesthetic views represented in *DSDS* correspond to what Schulze calls »Trivialschema« (the trivial pattern) although the jury members have a different socio-cultural background. Last, the topicality of Theodor W. Adorno's critical views on the cultural industries is pointed out in regard to *DSDS*.

ZU DEN AUTOREN

Ralf von Appen (*1975), Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie, 2001-2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, seit 2004 am Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik in Gießen, arbeitet an einer Dissertation zur »Ästhetik der Pop- und Rockmusik«. • Veröffentlichungen s. www.uni-giessen.de/~g51093 • E-Mail: Ralf.v.Appen@musik.uni-giessen.de.

Guido Fackler (*1963), Studium der Volkskunde, Musikwissenschaft und Ethnologie an der Universität Freiburg i.Br.; Volontariat am Badischen Landesmuseum, Karlsruhe; 1997 Promotion (»*Des Lagers Stimme*«. *Musik im KZ*. Bremen: Edition Temmen 2000); wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Volkskunde der Universität Regensburg und am Lehrstuhl für Europäische Ethnologie / Volkskunde der Universität Würzburg, dort seit 2001 als wissenschaftlicher Assistent; Forschungsschwerpunkte: Musik und Stadt, deutsche Jazzgeschichte, Musik in Extremsituationen, Technikgeschichte. • E-Mail: guido.fackler@mail.uni-wuerzburg.de.

Carsten Heinke (*1975) studierte Musik, Germanistik und Deutsch als Fremdsprache an der Universität Dortmund und der Ruhr-Universität Bochum. Abschlussarbeit über Wechselwirkungen zwischen populärer Musik und Neuer Musik. Veröffentlichungen im ASPM-Internetmagazin *Samples*. Zurzeit Promotion über die brasilianische populäre Musik der 1960er Jahre. • E-Mail: carstenheinke@gmx.de.

Dietrich Helms (*1963) studierte Musikwissenschaft, Anglistik und Soziologie an den Universitäten Münster, Norwich und Oxford. 1995 Promotion an der Universität Münster, 2004 Habilitation an der Universität Dortmund. Seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Rezeption populärer Musik, Musikgeschichte der Renaissance. • Veröffentlichungen u.a.: »Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound.« In: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*. Hg. v. Thomas Phleps u. Ralf v. Appen. Bielefeld: transcript 2003, S. 197-228; »*Ein bißchen Frieden* hören. Vom Krieg und der Befriedung der populären Musik.« In: *Vom hörbaren Frieden*. Hg. v. Hartmut Lück u. Dieter Senghaas. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 575-599. • E-Mail: helms@pop.uni-dortmund.de.

Christoph Jacke ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang »Angewandte Kulturwissenschaften / Kultur, Kommunikation & Management«, 1997 Magister Artium in den Fächern Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Englische Philologie und Politikwissenschaft, 2004 Promotion an der Universität Münster, Lehrbeauftragter an der FU Berlin und der Universität Bremen, freier Autor für u.a. *Frankfurter Rundschau*, *De:Bug*, *Testcard* und *Telepolis*. Arbeitsgebiete: Kommunikations- und Medienkulturtheorien, Cultural Studies, Starkult, Popmusikindustrie. Veröffentlichungen u.a.: *Hinlenkung durch Ablenkung. Zur Attraktivität des Verborgenen* (hg. mit Guido Zurstiege, Münster u.a. 2003); *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe* (Bielefeld 2004). • E-Mail: jackech@uni-muenster.de; Homepage: <http://egora.uni-muenster.de/kkm/personen/jacke.html>.

Kai Lothwesen (*1972), Studium der Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Soziologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen; seit 2003 wiss. Mitarbeiter für Systematische Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg; Promotionsvorhaben zum Umgang improvisierter Musik mit Neuer Musik. • E-Mail: kai.lothwesen@uni-hamburg.de.

Britta Matteredne (*1982), seit Herbst 2002 Studium der Historischen und Systematischen Musikwissenschaft und Romanistik in Hamburg. • E-Mail: briddama@web.de.

Daniel Müllensiefen (*1971), Studium der Systematischen und der Historischen Musikwissenschaft sowie der Journalistik an den Universitäten Hamburg und Salamanca (Spanien). Seit 2000 Business Development Manager bei der PhonoNet GmbH in Hamburg, einer Tochterfirma des Bundesverbandes der Phonographischen Wirtschaft. 2004 Promotion bei Prof. Dr. Albrecht Schneider an der Universität Hamburg über das Thema »Musik und Gedächtnis«. Seitdem – und zusätzlich zur Tätigkeit in der Musikindustrie – Lehrbeauftragter im Fach Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. • E-Mail: dmuellensiefen@freenet.de.

Marc Pendzich (*1971), Studium der Systematischen und der Historischen Musikwissenschaft sowie der Soziologie in Hamburg. Sammelte als Produktmanager für CD-Compilations (u. a. Chart-Serie »Ulli Wengers One Hit Wonder«) Erfahrungen in der Musikbranche. Promotion 2004 mit *Von der Coverversion zum Hit-Recycling* (Münster: Lit 2004). 2005 Lehrbeauftragter der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Historie der Zweitverwertung in der Populärmusik, Markentechnik und Künstleraufbau, Musik-Urheberrecht. Inhaltliche Betreuung der Samstagabend-TV-Show »Yesterday und immer wieder. Große Hits im neuen Gewand« des MDR. Freier Autor und Journalist u. a. für *Musikwoche* und *Rheinischer Merkur*. • Online: <http://www.coverversion.de>. • E-Mail: mail@marc-penzich.de.

Fred Ritzel (*1938), Studium der Mathematik, Geschichte, Musik und Musikwissenschaft in Frankfurt a. M. (Musikhochschule, Universität); Staatsexamen in Mathematik und Musik; Promotion in Musikwissenschaft (1967, Sonaten-

theorie); von 1970 bis 1974 Akademischer Rat an der Hochschule Lüneburg, anschließend Professor an der Universität Oldenburg im Fach Musik/Auditive Kommunikation. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der populären Musik, Musik in den Massenmedien. Im Ruhestand seit 2003. • Bibliographie und Online-Texte: <http://www.uni-oldenburg.de/staff/ritzel>. • E-Mail: ritzel@uni-oldenburg.de.

Iris Stavenhagen (*1967), Studium der Romanistik, Politikwissenschaft und Germanistik in Frankfurt/M. und Brest (Frankreich). Promovendin am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Frankfurt mit einem empirischen Forschungsprojekt über die Frankfurter Musikszene. • E-Mail: icsmail@t-online.de.

Laura Tiemann (*1981), seit Herbst 2001 Studium der Systematischen Musikwissenschaft und Volkskunde in Hamburg und Göteborg. • Veröffentlichung (zus. mit Katrin Hesse): »Girls will be boys and boys will be girls. It's a mixed up muddled up shook up world. Geschlechterperspektiven auf den Umgang mit Mixtapes.« In: *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*. Hg. v. Gerrit Herlyn und Thomas Overdick. Münster: Lit 2003, S. 79-87. • E-Mail: Laura_Tiemann@web.de.

Irving Wolther (*1969) studierte angewandte Sprach- und Kulturwissenschaften und Journalistik an den Universitäten Mainz, Genf und Hannover. 1998 Diplom an der Universität Mainz, 2001 Diplom an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Seit 2003 promoviert er über die Bedeutung des Eurovision Song Contests für die nationale Repräsentation. Forschungsschwerpunkte: Eurovision Song Contest, nationalsprachige Populärmusik in Europa. Veröffentlichungen u.a.: »Grand Prix Eurovision de la Chanson – Untersuchung einer musikzentrierten Fankultur.« In: *Musik im Alltag – Sozialpsychologie der Musik*. Hg. v. Claudia Bullerjahn. Hannover 2001, S. 55-57; »The Eurovision Song Contest – A Study on a music-focused Fan Culture.« In: *Proceedings of the 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*. Hg. v. R. Kopiez, A. C. Lehmann, I. Wolther und Ch. Wolf. Hannover 2003, S. 494-496. • E-Mail: wolther@phonos.de.

ASPM

Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.

Der ASPM ist der mitgliederstärkste Verband der Populärmusikforschung in Deutschland.

Der ASPM fördert fachspezifische und interdisziplinäre Forschungsvorhaben in allen Bereichen populärer Musik (Jazz, Rock, Pop, Neue Volksmusik etc.).

Der ASPM sieht seine Aufgaben insbesondere darin

- Tagungen und Symposien zu organisieren,
- Nachwuchs in der Populärmusikforschung zu fördern,
- Informationen auszutauschen,
- wissenschaftliche Untersuchungen anzuregen und durchzuführen.

Der ASPM ist ein gemeinnütziger Verein und arbeitet international mit anderen wissenschaftlichen und kulturellen Verbänden und Institutionen zusammen.

Der ASPM gibt die Zeitschriften *Beiträge zur Populärmusikforschung* und *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* (www.aspm-samples.de) sowie die Schriftenreihe *texte zur populären musik* heraus.

Informationen zum Verband und zur Mitgliedschaft:

Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM)
Geschäftsstelle
Ahornweg 154
25469 Halstenbek

E-Mail: fk8a003@uni-hamburg.de • Online: www.aspm-online.de



R

REVELATION

#19

2005

inkl. CD

MUSIC ON CD AND STORIES

- ★ Terre Thaemlitz ★ End ★
- ★ Gustav ★ Hidden Technology ★
- ★ incite/ ★ Ost & Kjex ★
- ★ Hans Appelqvist ★ u.v.m!

REVELATION # 19 · Heft + CD kosten inkl. Porto 8,- €

Bestellung: Dr. Thomas Meyer · Schellstraße 19 · 45134 Essen

Telefon: 02 01-3 60 17 51 · www.revelation-magazin.de

Titel zum Thema Populärmusik

Helmut Rösing

Das klingt so schön hässlich

Gedanken zum Bezugssystem

Musik

(Alenka Barber-Kersovan,

Kai Lothwesen,

Thomas Phleps [Hg.]

März 2005, 232 Seiten,

kart., 22,80 €,

ISBN: 3-89942-257-0

Dietrich Helms,

Thomas Phleps (Hg.)

**9/11 – The world's all out
of tune**

Populäre Musik nach dem

11. September 2001

2004, 212 Seiten,

kart., 19,80 €,

ISBN: 3-89942-256-2

Thomas Phleps,

Ralf von Appen (Hg.)

Pop Sounds

Klangtexturen in der Pop- und
Rockmusik.

Basics – Stories – Tracks

2003, 234 Seiten,

kart., 23,80 €,

ISBN: 3-89942-150-7

Dietrich Helms,

Thomas Phleps (Hg.)

Clipped Differences

Geschlechterrepräsentationen
im Musikvideo

2003, 130 Seiten,

kart., 14,80 €,

ISBN: 3-89942-146-9

Lydia Grün,

Frank Wiegand (Hg.)

musik netz werke

Konturen der neuen
Musikkultur

2002, 218 Seiten,

kart., inkl. Begleit-CD-ROM,

24,80 €,

ISBN: 3-933127-98-X

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de