

Zur Psychologie des modernen Songs

Herausgegeben von Ralph Sichler

Carsten Heinze: Düstere Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und Szenen. Ein historischer Differenzierungsversuch im Zeitraum der 1970er bis zu den 1990er Jahren • **Ralph Sichler:** Bob Dylans Mississippi: Eine Ästhetik der Existenz als Parataxis in Blue • **Agnes Stephenson:** The Origin of Love (Hedwig and the Angry Inch). Über Komplementarität, queere Populärkultur und Kugelmenschen • **Risto Lenz:** »Roh, fehlbar und menschlich«. Frank Ocean als Confessional Singer-Songwriter des Digitalen • **Christian Schröder:** Religiöse Identität durch säkulare Musik. Playlists als Element post-konfessioneller Lebensstile • **Celia Wolter Rodríguez:** Zur Bedeutung von Deutschrap für jugendliche Hörer*innen im Kontext ihrer Lebensgeschichte. Eine intersektionale Perspektive • **Rudolf Maisriml:** Show me the way to the next Whiskey Bar. Der Song in der Suchtbehandlung

Inhalt

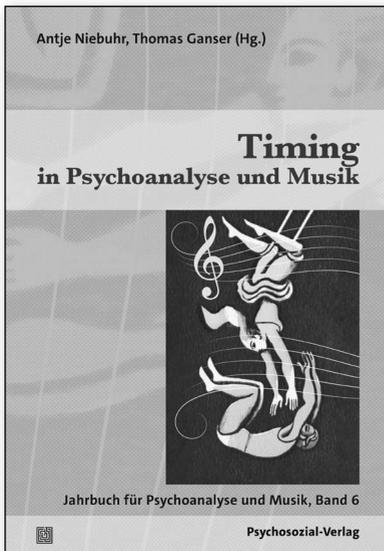
Editorial <i>Ralph Sichler</i>	3	Religiöse Identität durch säkulare Musik Playlists als Element post-konfessioneller Lebensstile <i>Christian Schröder</i>	102
Düstere Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und Szenen Ein historischer Differenzierungsversuch im Zeitraum der 1970er bis zu den 1990er Jahren <i>Carsten Heinze</i>	13	Zur Bedeutung von Deutschrapp für jugendliche Hörer*innen im Kontext ihrer Lebensgeschichte Eine intersektionale Perspektive <i>Celia Wolter Rodríguez</i>	122
Bob Dylans <i>Mississippi</i> : Eine Ästhetik der Existenz als Parataxis in Blue <i>Ralph Sichler</i>	37	Show me the way to the next Whiskey Bar Der Song in der Suchtbehandlung <i>Rudolf Maisriml</i>	144
<i>The Origin of Love (Hedwig and the Angry Inch)</i> Über Komplementarität, queere Populärkultur und Kugelmenschen <i>Agnes Stephenson</i>	61	Impressum	166
»Roh, fehlbar und menschlich« Frank Ocean als Confessional Singer-Songwriter des Digitalen <i>Risto Lenz</i>	80		



Psychosozial-Verlag

Antje Niebuhr, Thomas Ganser (Hg.)

Timing in Psychoanalyse und Musik Jahrbuch für Psychoanalyse und Musik, Band 6



2025 · 101 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-3411-3

- ▶ **Vertieft das Verständnis von Timing in therapeutischen und musikalischen Kontexten – Interdisziplinäre Perspektiven auf Rhythmus und emotionale Resonanz**
- ▶ **Praxisnahe Einblicke für Therapeut*innen und Musiker*innen**

Timing ist alles – in der Musik wie in der Psychoanalyse. Ob ein Musikstück berührt oder eine therapeutische Sitzung eine Wendung nimmt, hängt oft vom richtigen Moment ab; ebenso spielt Timing eine entscheidende Rolle in der therapeutischen Beziehung und prägt die musikalische Ausdruckskraft maßgeblich.

Die Autor*innen erforschen das Zusammenspiel von zeitlichem Passen und Verpassen in Musik und Psychoanalyse. Sie bieten tiefgehende Einblicke in die Bedeutung von Timing für emotionale Resonanz, therapeutische Prozesse und musikalische Abläufe. Mit dem Eröffnen neuer Perspektiven laden die Autor*innen dazu ein, die feinen Abstimmungen von Körper, Seele und Musik neu zu entdecken.

Mit Beiträgen von Martin Altmeyer, Thomas Ganser, Annegret Körber, Joachim Küchenhoff, Gisela Linnen und Katrin Stumptner

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

Editorial

Ralph Sichler

Journal für Psychologie, 33(1), 3–12

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-3>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

»But so it is with music, it is of a time but also timeless; a thing with which to make memories and the memory itself. Though we seldom consider it, music is built in time as surely as a sculptor or welder works in physical space. Music transcends time by living within it, just as reincarnation allows us to transcend life by living it again and again.«

Bob Dylan (2022, 334)

Am 1. November 2022 erschien Bob Dylans Buch *The Philosophy of Modern Song* (Dylan 2022). Es war bereits seit dem Frühjahr davor angekündigt worden und die Veröffentlichung wurde von der Fangemeinde mit Spannung erwartet. Als es dann so weit war, stellte das Buch vor allem für jene eine große Überraschung dar, die tatsächlich eine Philosophie des modernen Songs erwartet hatten – also eine gelehrte Abhandlung, eine Art von gewichtiger, tiefsinniger Analyse der populären Musik des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Doch das durch zahlreiche Abbildungen schön und ansprechend gestaltete Buch enthielt »lediglich« meist assoziativ ausgeführte Reflexionen von Bob Dylan zu insgesamt 66 Songs im Zeitraum von 1924 bis 2004. Eine Überraschung, keine Enttäuschung, aber sicherlich auch keine Philosophie des modernen Songs im akademischen Sinn. Allerdings, und dies offenbart die Lektüre zusammen mit dem Hören der von Dylan ausgewählten Songs, handelt es sich um ein höchst subjektives Kaleidoskop von Stücken, von denen jedes, zumindest aus Sicht des Nobelpreisträgers, etwas Besonderes aufweist, Wirkung gezeigt und Spuren hinterlassen hat, sei es für die Geschichte der populären Musik, aber ebenso für die Entwicklung der modernen Gesellschaft und ihrer Generationen oder einfach für das Hörerleben und Schaffen des Buchautors selbst. In gewisser Weise ist das Buch eine, vielleicht die Playlist des großen Singer-Songwriters, weniger zum reinen Hören, eher zum Lesen und mannigfaltig entdeckenden Hören (etliche Songs sind nahezu unbekannt, sogenannte Hits oder Evergreens findet man nur hier und da). Also eine sehr persönliche Angelegenheit, die natürlich auch vor dem Hintergrund betrachtet werden sollte, dass manche Musikstile

weniger oder auch gar nicht berücksichtigt sind. So ist das Buch eben die Auswahl an Songs eines Mannes seiner Zeit, seiner Generation, wohl auch seines Geschlechts, seiner Schaffens- und Wirkungskreise etc.

Das Buch liest wohl selten jemand von vorne bis hinten durch. Dazu ist schon der Aufforderungscharakter mancher (dann eher bekannter) Songs zu stark. Zusätzlich lädt die Aufmachung mit zahlreichen Bildern eher zum Durchblättern und Verweilen ein. Dabei offenbart sich ein dem Singer-Songwriter Dylan zuordenbarer musikalischer Kosmos, mithin ein durch Songs konstituierter Weltausschnitt, der vor dem Hintergrund der ausgewählten Stücke für emotionale sowie erwogene Präferenzen, wahrgenommene oder erlebte Einflüsse und identifizierte Wirkungen steht. Beim Lesen und auch Hören kann die Frage auftreten, ob nicht die meisten Menschen einen solchen biografisch und gesellschaftlich konstituierten, subjektiven Song-Kosmos besitzen. Hier erschließt sich eine eigene Welt, die den durch den Lauf des Lebens vermittelten individuellen Bezug zu Songs deutlich werden lässt, solchen Songs, die einer Person etwas bedeuten, die dem Hörer oder der Hörerin etwas, ja offenbar sogar sehr viel sagen, die ansprechen, ja anmachen, die unter die Haut gehen, zum Tanzen verleiten, die Lust auf mehr machen oder auch die Augen feucht werden lassen.

Vor diesem Hintergrund ist die Idee entstanden, warum man sich nicht – in lockerer Anlehnung an Dylans Buch – an eine Psychologie des modernen Songs heranwagen sollte. Dabei würde es darum gehen, die bislang wenig thematisierten psychologischen Aspekte der Wahrnehmung und des Erlebens, allgemein der Rezeption von Songs und ihre Auswirkungen auf das Handeln und Leben von Menschen im Kontext relevanter, unterschiedlicher Milieus und Kulturen in den Blick zu rücken. Dass die Psychologie (im Unterschied zu anderen Nachbarwissenschaften wie etwa die Soziologie oder Kulturanthropologie) dazu wenig zu sagen hat, ist erstaunlich, vor allem, wenn man sich vor Augen führt, wie die zunehmend medial repräsentierte Darbietung und Kultur moderner Songs die Lebenswelt mit ihren mannigfaltigen Lebensformen und Lebensstilen schon seit Jahrzehnten nachhaltig prägt. Und dies gilt nicht nur für Jugendbewegungen. Der Bezug zu modernen Songs in ihrer kaum überschaubaren Vielgestaltigkeit an Genres und Stilen geht heute durch alle Generationen, Milieus, Subkulturen und Ethnien. Moderne Songs tragen so oft maßgeblich zur Konstitution von sozialen Gruppierungen oder Bewegungen und zur Identitätsbildung bei.

Das Universum der Songs ist derart umfangreich, dass es wohl kaum eine Sache oder ein Thema, eine Angelegenheit oder Situation, ein Erleben oder Handeln gibt, was nicht durch ein Stück zum Gegenstand gemacht wurde. Songs können von Hüten (Bob Dylan: *Leopard-Skin Pill-Box Hat*), Schuhen (Carl Perkins: *Blue Suede Shoes*), einem Regenschirm (Rihanna: *Umbrella*), Fahrrädern (Queen: *Bicycle Race*), einem Taxi (Joni Mitchell: *Big Yellow Taxi*) sowie von Kaffee und Zigaretten (Otis Redding: *Cigarettes and Coffee*) handeln. Natürlich sprechen und singen die hier beispielhaft genannten

Musikstücke von mehr als nur den genannten (und anderen) Dingen, die oft für ein Gefühl, eine Geschichte, eine Haltung oder einen anderen bedeutungsvollen Zusammenhang stehen. Es ist bekannt, dass Songs oft ganze Generationen und ihren Lebensstil, ihre Emotionen und ihre Auffassungen von der Welt und sich selbst repräsentieren (z.B. The Who: *My Generation*; Nirvana: *Smells Like Teen Spirit*; Bronski Beat: *Small Town Boy*; Lady Gaga: *Born This Way*). Songs thematisieren oft auch den Aufstand oder Kampf gegen ältere Generationen, gesellschaftlich vorherrschende Auffassungen und überkommene Ansichten (z. B. The Rolling Stones: *Street Fighting Man*; Pink Floyd: *Another Brick in the Wall* [Part 2]; The Clash: *London Calling*).

Auch wenn Songs so gut wie alle menschlichen Angelegenheiten in Raum (z. B. David Bowie: *Space Oddity*; Aimee Mann: *Lost In Space*) und Zeit (z. B. Pink Floyd: *Time*; Florence + The Machine: *Dog Days Are Over*) aufrollen, gut zwei Drittel aller populären Lieder handeln von Liebe und engen Paarbeziehungen. Dies ist schon immer, zumindest seit langer Zeit so (Christenson et al. 2018). Dabei darf nicht übersehen werden, dass die in Songs geschaffenen Zugänge zu Liebe und Sexualität in ihrer Mannigfaltigkeit wohl beispiellos sind. Viele der Erfahrungen und Begehren der LGBTQ+-Bewegung finden sich teils schon seit Jahrzehnten in etlichen Songs (z. B. The Kinks: *Lola*; Madonna: *Vogue* etc.). In Love Songs wird immer wieder der Ausbruch an Freude zum Ausdruck gebracht und das damit verbundene Glück gefeiert (z. B. Cyndi Lauper: *Girls Just Wanna Have Fun*; Beyoncé: *Love On Top*; Pharrell Williams: *Happy*). Aber noch mehr wird der zerstörerischen Kraft und dem oft daraus folgenden schweren Leid die Aufmerksamkeit geschenkt (z. B. Joy Division: *Love Will Tear Us Apart*; Amy Winehouse: *Back to Black*; Lord Huron: *The Night We Met*). Liebe kann Menschen entscheidend und auf sehr unterschiedliche Weise (radikal) verändern (Radiohead: *Creep*; Björk: *Who Is It* [Carry My Joy on the Left, Carry My Pain on the Right]), gerade auch wenn Beziehungen scheitern (z. B. Alanis Morissette: *You Oughta Know*; Ryan Adams: *Shadowlands*). Begebenheiten in engen Beziehungen und Emotionen der Liebe werden durch Songs in einer kaum überschaubaren Vielfalt, gerade auch in ihrer Ambivalenz, geschildert und durch die Musik erlebbar gemacht (z. B. Aretha Franklin: *Respect*; U2: *With or Without You*; Rihanna feat. Mikky Ekko: *Stay*). Besungen wird oft die Passion oder pure Leidenschaft (z. B. *Fever*, viele Mal interpretiert, z. B. von Little Willie John, Peggy Lee, Elvis Presley; Joan Armatrading: *Love and Affection*; Bruce Springsteen: *I'm on Fire*), aber auch der kühle Kopf, den man in Liebesangelegenheiten bewahren kann oder sollte (z. B. Nina Simone: *Don't Let Me Be Misunderstood*; Supertramp: *The Logical Song*).

Doch wenn auch weitaus die meisten Songs Liebe und Sexualität besingen, so geht es beim Thema Beziehungen nicht immer um das intime Paarerleben. Es gibt bedeutende Stücke über Freundschaft (z. B. The Beatles: *With A Little Help From My Friends*; Carole King: *You've Got A Friend*; Dionne Warwick: *That's What Friends Are For*;

Red Hot Chili Peppers: *My Friends*) und die Beziehung zwischen Eltern und Kindern (z.B. Cat Stevens: *Father and Son*; Stevie Wonder: *Isn't She Lovely*; Eric Clapton: *My Father's Eyes*). Songs behandeln auf ihre Weise auch immer wieder Fragen, wie sie sich aus Sicht der Psychologie ergeben können, etwa die prinzipielle Schwierigkeit, menschliches Verhalten überhaupt zu verstehen (Björk: *Human Behavior*), extreme Formen des Erlebens und des Ausdrucks (z.B. Talking Heads: *Psycho Killer*; Sia: *Breathe Me*) oder auch der Unfähigkeit, dem eigenen Leid einen adäquaten Ausdruck zu geben (z.B. Nine Inch Nails: *Hurt*; Tracy Chapman: *Fast Car*), was Songs auf ihre Weise dann doch oft vermögen. Sie thematisieren die psychologische Perspektive auf menschliches Handeln und Erleben auf ihre Art, aber nicht selten so, dass auch der wissenschaftliche Diskurs davon profitieren könnte, etwa bei der Differenzierung von unterschiedlichen emotionalen Nuancen des Weinens (Nick Cave and the Bad Seeds: *The Weeping Song*, kongenial gecouvert in der österreichischen Version von Ernst Molden: *Numma zum waanan*). Einige moderne Songs thematisieren sich selbst (oder den bzw. die Songwriter und das künstlerische Schaffen) und erfüllen damit das Kriterium der in diesem Fall ästhetisch konstituierten Reflexivität in der Moderne (z. B. Elton John: *Your Song*; Queen: *Bohemian Rhapsody*; Michael Jackson: *Man in the Mirror*; Travis: *Writing To Reach You*).

Dies sind alles nur wenige und subjektiv ausgewählte Streiflichter aus den unendlichen Weiten des modernen Song-Kosmos. Wie im Fall des Universums ist es nicht möglich, die unbegrenzte Vielfalt moderner Songs einem totalperspektivischen Ordnungsprinzip zu unterwerfen. Es fällt auch nicht leicht, den hier verwendeten Begriff des modernen Songs einzugrenzen und ihn von anderen Formen musikalischer Praxis zu unterscheiden. Weniger durch spezifische Definitionsmerkmale als im Bezug zu Familienähnlichkeiten im Sinne Wittgensteins (Weiberg 2022) lassen sich jedoch folgende Strukturaspekte anführen, die zur Charakterisierung von modernen Songs herangezogen werden können:

- Ähnlich wie auch anderes Liedgut weisen moderne Songs meist eine manifeste, durch Musik und Text gestützte Struktur auf. Sie dauern meist einige Minuten und bestehen aus Strophen, Refrains, oft sind auch sogenannte Brücken und Instrumentalsoli integriert. Im Unterschied zu anderen musikalischen Traditionen steht die meist medial, aber auch live inszenierte Präsentation des Songs im Zentrum seiner Rezeption.
- Auch wenn es hierzu Ausnahmen gibt, musikalisch kann dem modernen Song die Eigenschaft zugeschrieben werden, harmonische und melodische Darbietungsformen zu präferieren (gut wiedererkennbare oder prägnante Melodien und Harmonien). Erstrangige moderne Songs genießen Popularität, was über die jeweilige künstlerische Qualität (sofern dies überhaupt ein relevantes Kriterium darstellt) nichts aussagt. Ebenso sind Verbindungen bzw. gemeinsame Terrains mit dem Schlager

(Hit), desgleichen mit progressiven Elementen aus Jazz und Klassik, Teil des oft hervorstechenden Charakters von Songs und deren Kultur.

- Grundsätzlich zeichnen sich moderne Songs durch einen deutlich wahrnehmbaren Rhythmus oder Beat aus. Der Einsatz von Instrumenten, die das Metrum eines Songs hervorkehren, ist meist obligatorisch (oft auch dann, wenn ruhigere Töne angeschlagen werden). In aller Regel sind moderne Songs auch in den Kontext des Tanzes gestellt, zumindest kommt ihnen eine unmittelbare, phänomenologisch gut belegbare körperliche Dimension zu. Songs sprechen so ihre Zielgruppen sehr direkt und emotional an, sie machen die Rezipientinnen und Rezipienten regelrecht an, auch dann, wenn (eher selten) im Text und in der Musik eine reflektierte Haltung eingenommen wird. Dies transportiert die Botschaft der Songs vielfach in Kulturen der Verweigerung, des Auf- oder Widerstands gegenüber dem Mainstream gesellschaftlich verbreiteter und anerkannter Lebensweisen.
- Moderne Songs sind Teil einer mächtigen Industrie. Sie werden produziert, nicht selten nach Marketinggesichtspunkten, meist aber mit hohem technischen Aufwand (elektronisch verstärkte Instrumente, andere technische und zunehmend digitale Effekte), um die Wirkung der Musik auf die Adressatinnen und Adressaten zu verstärken. Moderne Songs sind wesentlicher Teil der modernen medial gestützten Massenkommunikation, auch und gerade dann, wenn sie das Individuum (als Teil einer individualisierten Gesellschaft) direkt anzusprechen versuchen. Sie sind breit verfügbar und können innerhalb der Communitys der Empfängerinnen und Empfänger sehr gut medial geteilt werden.
- Sehr häufig sind moderne Songs eng mit zeitgenössischen kulturellen Entwicklungen verbunden. Nicht selten haben sie bestimmte soziale Bewegungen maßgeblich mit »gepusht« (Rock'n'Roll, Beat, Punk, Rap etc.). Sie reflektieren einerseits das, was in Teilkulturen als guter musikalischer Geschmack gilt. Andererseits sprechen sie identitätsstiftend emotionale und soziale Themen an. Die dabei herrschende Vielfalt an Ausdrucksformen ist außerordentlich.
- Aus diesem Grund stechen moderne Songs oft auch durch ihre Vielgestaltigkeit und Innovationskraft hervor. Es gab und gibt Songs, die aufgrund ihrer unvergleichlichen Schönheit Geschichte geschrieben und eine Wirkung weit über die reine Musikrezeption hinaus erzielt haben. Moderne Songs entwickeln sich fortlaufend weiter. Es werden neue Stile, Genres oder auch experimentelle Ansätze verfolgt oder zu integrieren versucht.

Damit sind nur einige Merkmale benannt, und es können zu allen genannten Punkten leicht etliche Ausnahmen gefunden werden, etwa zur Länge von Songs (z. B. Iron Butterfly: *In-A-Gadda-Da-Vida*; Genesis: *Supper's Ready*) oder zu deren Liedcharakter (vgl. etwa das Instrumentalstück *Jessica* von The Allman Brothers Band). Gleichwohl ist ein

weitgehend gemeinsames Verständnis dessen, was im Kontext unseres Schwerpunktheftes als moderner Song gelten kann, für einen ersten Bogen an möglichen Zugängen zur psychologischen Thematisierung zu deren Rolle in der gegenwärtigen Alltagskultur hilfreich. In der vorliegenden Ausgabe des *Journals für Psychologie* geht es um die Bedeutung von modernen Songs für die Lebenswelt in ihren kulturellen, sozialen und individuellen Bezügen. Dem kann auf theoretisch-konzeptioneller Grundlage nachgegangen werden, Erkenntnisse können aber ebenso auf empirischen Studien beruhen, die Songs in ihrer Bedeutung und ihrem soziokulturellen Kontext im Rahmen eines offenen psychologischen Zugangs rekonstruktiv, interpretativ oder phänomenologisch zu erschließen suchen.

Der vorliegende Themenschwerpunktband bietet hierfür erste anregende Einblicke, jedoch keine definitiv eingegrenzte, ausgereifte Psychologie des modernen Songs. Es steht infrage, ob so etwas überhaupt möglich ist und auch sinnvoll wäre. Das durch moderne Songs geschaffene Universum ist unermesslich und in permanenter Veränderung. Den hier aufgenommenen Beiträgen geht es darum, verschiedene Aspekte moderner Songs aus psychologischer oder verwandter Perspektive aufzugreifen und im Rahmen konzeptioneller oder empirischer Studien zu vertiefen. Dabei stehen jeweils sehr unterschiedliche Aspekte und Zugänge zu modernen Songs im Zentrum der Betrachtung. Neben der Analyse auf der Text- und/oder Musikebene einschließlich ihrer derzeitigen Möglichkeiten der multimedialen Vermittlung stehen häufig Fragen der Selbstthematizierung durch die Inhalte und Musik im Zentrum der Betrachtung. In der heute durch moderne Technologien eng verzahnten Lebensführung mit der Musikkultur nehmen Songs häufig eine prominente Rolle bei der Konstitution kollektiver und individueller Identitäten ein. Durch Musikstile und damit verbundene Geschmackspräferenzen entstehen (oft neue) Lebensformen und Lebensstile. Dies zeigt sich deutlich in den vergangenen Jahrzehnten der musikkulturellen Entwicklung von Rock and Roll, Folk, Beat, Metal, Punk, New Wave, Grunge, Hip-Hop, Indie, Alternative etc. Die meisten hier genannten und viele nicht genannte Musikstile haben die Lebensweise und das Lebensgefühl etlicher Generationen maßgeblich beeinflusst. Die Musik und vor allem immer wieder bestimmte Songs haben sich oft tief in ihr Erleben und Handeln eingeschrieben – und eingesungen, möchte man ergänzen. Songs prägen Menschen etwa im Rahmen eines bestimmten Lebensabschnitts oder sie begleiten sie ein Leben lang.

Dabei darf nicht übersehen werden, dass die Welt der modernen Songs sich längst zu einer Industrie entwickelt hat. Es fließt viel Geld, die Komposition, Darstellung und Vermarktung von Songs ist Big Business. Deshalb gehört auch die Musikindustrie zu einer Psychologie des modernen Songs, insbesondere dann, wenn das Marktverhalten von Individuen und Gruppen in enger Verbindung mit dem oft dispositiven Konsum von Musik steht. Auch Produkte werden nicht selten mit mehr oder weniger bekannten

Songs beworben, oft entsteht sogar der Effekt, dass der Song mehr mit dem beworbenen Artikel als mit den Musikschaftern in Verbindung gebracht wird (z. B. Derek and the Dominos: *Layla* für Opel; Ting Tings: *Shut and let me go* für Fanta; Andreas Johnson: *Glorious* für Nutella). Und es gibt Fälle, wo Songs durch das musikalisch bemerkenswerte Advertisement von Produkten erst entstanden sind (z. B. Kate Yanai: *Summer Feeling* [Bacardi Feeling] für Bacardi oder der von mehreren Interpretinnen und Interpreten realisierte Song *Like Ice In The Sunshine* für Langnese).

Songs sind ein essenzieller Bestandteil der modernen pluralen Gesellschaft mit ihren diversen Subsystemen. Sie gehören zum Leben von Menschen in sehr unterschiedlichen Hinsichten. Dies betrifft sowohl die Industriegesellschaften als auch den Globalen Süden. Gerade aus benachteiligten Regionen der Erde und aus Subkulturen, deren Mitglieder gesellschaftlich ausgegrenzt oder auch verfolgt wurden und nach wie vor werden, sind immer wieder Gegenbewegungen und Protestformen entstanden, die durch Musikstile oder bestimmte Songs mitgetragen wurden. Nicht selten wurden solche Musikrichtungen dem Mainstream der modernen Gesellschaft einverleibt, was häufig auch die Grundlage für kommerzielle Erfolge der Musikindustrie bildete. Auf diesen reichhaltigen Kontext ist auch eine Psychologie des modernen Songs zu beziehen. Sie wäre Teil einer ihren gesellschaftlich-politischen Bezug reflektierenden Kulturpsychologie.

Die in diesem Heft versammelten Beiträge erörtern die Frage nach der psychologisch relevanten Bedeutung von Songs im gesellschaftlichen und individuellen Leben von Menschen unterschiedlicher soziokultureller Provenienz aus diversen disziplinären, diskursiven, paradigmatisch-theoretischen und methodologischen Perspektiven. Damit wird der Komplexität der Fragestellung zumindest im Ansatz Rechnung getragen. Freilich kann nicht erwartet werden, dass mit diesem Heft die denkbaren psychologischen Dimensionen von Lebensformen und Kulturen, die durch moderne Songs mitkonstituiert werden, erschöpfend thematisiert werden. Das ist auch nicht das Ziel. Allerdings sollten die hier vorliegenden Beiträge eine erste Einschätzung der angesprochenen Komplexität, aber auch der vielfältigen Möglichkeiten von Forschungsanliegen gestatten, die sich einer Psychologie des modernen Songs zuwenden.

Im ersten Beitrag thematisiert *Carsten Heinze* die düsteren Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und entsprechenden Szenen. Ziel seines Textes ist der Versuch einer historischen Differenzierung von Musikstilen und Jugendbewegungen im Zeitraum der 1970er bis zu den 1990er Jahren. Der Autor kommt zu dem Ergebnis, dass düstere Klänge insbesondere im Punk und Rap oft mit sozialkritischen Tönen aus unterschiedlichen politischen Richtungen einhergehen und auch entsprechende Botschaften transportieren, die den Rezipientinnen und Rezipienten vielfältige Identifikationsmöglichkeiten bieten. Ferner schaffen Songs aus dieser Subkultur eine Atmosphäre, welche die Lust an der Faszination des Dunklen und Unheimlichen zu befriedigen erlaubt.

Im Beitrag von *Ralph Sichler* wird Bob Dylans Song *Mississippi* zum Thema gemacht. Ausgangspunkt der texthermeneutischen Analyse ist die sinnbildliche und kulturelle Metapher des großen Stroms. Im Zuge kontextualisierender Interpretationen wird aufzuzeigen versucht, dass der frei dem Bluesschema folgende Song mit einem parataktisch angeordneten Textkorpus vordergründig von der Hoffnung und vom Scheitern in der Liebe und im Leben handelt, im Kern aber eine vielschichtige Ästhetik der Existenz aufrollt. Im Spiel mit poetischen Bildern, ambivalenten Emotionsangeboten, ambigen Erzählfragmenten und offen gehaltenen philosophischen Fragen etwa zur Irreversibilität des Lebens präsentieren und reflektieren Text und Musik die Botschaft fortwährender Wanderschaft und der vergeblichen Suche nach Sinn. Doch dies sollte uns zuversichtlich stimmen, so die augenzwinkernd versöhnlich dargebotene Ironie als Kernelement der Ästhetik in Bob Dylans Song.

Agnes Stephenson wendet sich in ihrem Beitrag dem Musical *Hedwig and the Angry Inch* und dabei vor allem dem Song *The Origin of Love* zu. Das Lied nimmt eine queere Perspektive auf das Phänomen Liebe ein, dies legt schon die Orientierung am antiken Mythos vom Kugelmenschen nahe. Im Rahmen einer tiefenhermeneutisch angelegten Interpretation wird dargelegt, dass der Song mehrdeutige Emotionen weckt, da er kulturell und individuell verankerte Konzepte von Zuneigung und Sexualität, Geschlechtlichkeit und Identität infrage stellt. Liebe kann in der Gleichzeitigkeit von Verbindung und Trennung neu gedacht werden. Identität stellt keine statische Komponente einer Person dar, sondern ist fluid und wird performativ fortwährend neu konstituiert.

Risto Lenz beschäftigt sich in seinem Beitrag »Roh, fehlbar und menschlich« mit Frank Ocean als Confessional Singer-Songwriter des Digitalen. Der Begriff »Confessional Singer-Songwriter« bezeichnet seit den 1960er Jahren eine besondere Gruppe von Musikschaffenden, die in ihren Songs sehr persönliche, tief emotionale, oft auch autobiografisch gefärbte Inhalte zum Thema machen und auf diese Weise eine besondere, exklusive Nähe zu ihrem Publikum herzustellen versuchen. Risto Lenz zeigt am Beispiel des Künstlers Frank Ocean auf, dass sich im Zuge der Digitalisierung, aber auch bestimmter gesellschaftlicher Entwicklungen dieser Typus des Singer-Songwriters verändert hat. Die Reduktion der Kommunikation im Austausch mit dem Publikum, die bewusste Gestaltung eines authentischen Auftretens und die Balance von persönlichen und allgemeinen Botschaften sind heute zentrale Elemente der Selbstthematizierung konfessioneller Musikschaffender im digitalen Zeitalter.

Ein weiteres Phänomen im Zusammenhang der um moderne Songs entstandenen Populärkultur sind sogenannte Playlists, die vor allem durch neue technische Möglichkeiten einen rasanten Aufschwung an Bedeutung und Verbreitung gefunden haben. Solche Playlists dienen nicht nur dem individuellen Konsum, sondern vermehrt der Selbstthematizierung und Selbstdarstellung. Diesem Phänomen widmet sich der Beitrag

von *Christian Schröder* »Religiöse Identität durch säkulare Musik. Playlists als Element post-konfessioneller Lebensstile«. Die Analyse der vorliegenden Songlisten zeigt, dass dort existenzielle Themen wie etwa Liebe und Hoffnung im Übergangsbereich von religiöser und nicht-religiöser Konnotation verhandelt werden. Es wird deutlich, dass der in den Playlists versammelte emotionale, sinnbezogene und performative Gehalt vielfältige Identifikationsangebote und Möglichkeiten der Thematisierung existenzieller Lebensfragen auch, aber nicht zwangsläufig in religiösen Kontexten vor allem für jüngere Menschen schafft.

Celia Wolter Rodríguez beschäftigt sich in ihrem Text »Zur Bedeutung von Deutschrapp für jugendliche Hörerinnen und Hörer im Kontext ihrer Lebensgeschichte« im Rahmen einer intersektionalen Perspektive mit den Diskursangeboten und Möglichkeiten der Subjektpositionierung im Kontext von Deutschrapp. Die verzweigte Frage nach dem hier zugrunde liegenden Verständnis dieses Musikstils integriert die Autorin in ihre Analyse zweier narrativer Interviews mit männlichen Jugendlichen, die sich als Deutschrapp-Hörer, aber auch als aktive Rapper definieren. Aus der Interpretation ihrer Aussagen wird erkennbar, dass die eigene Lebensgeschichte vor allem im Kontext von Diskursen um Männlichkeit und Leistung rekonstruiert wird. Auch Opferpositionen werden eingenommen, wenn es darum geht, Ungerechtigkeiten zu benennen. Doch die selbstbestimmte Aneignung und Umdeutung der eigenen Position überwiegt, wenn es darum geht, sich im Rahmen der Ausdrucksmöglichkeiten des Deutschrapp als intuitiven Künstler zu thematisieren, der sich einem Dominanz ausstrahlenden Männlichkeitsideal verpflichtet weiß.

Mit therapeutischen Effekten von Songs bei der Behandlung von Menschen mit Suchtproblemen befasst sich der letzte Beitrag dieses Themenschwerpunkts »Show me the way to the next Whiskey-Bar. Der Song in der Suchtbehandlung« von *Rudolf Maisriml*. Der Autor verfügt über praktische Erfahrungen als Therapeut in einer Wiener Suchtambulanz und hat im Rahmen seiner Tätigkeit mit Patientinnen und Patienten über deren Erfahrungen zum Thema Musik und Substanzkonsum gesprochen. Im Beitrag widmet er sich zunächst der Frage, ob und wie suchtbiografisch bedeutsame Songs Suchtdruck auslösen können. Außerdem wurden mittels Interviews und Fragebogen Daten gesammelt, die deutlich machen, dass das Hören von Songs das Suchterleben und den Umgang mit der Sucht durchaus beeinflussen. Die vorgestellten Studien haben vor allem explorativen Charakter und es wird vom Autor darauf hingewiesen, dass weitere Erhebungen erforderlich sind, um Erkenntnisse zur Bedeutung und zum Einfluss von Songs auf das Suchterleben und die Suchtbehandlung weiter zu vertiefen.

Es wäre erfreulich, wenn dieses Heft erste Einsichten und Erkenntnisse zu einer Psychologie des modernen Songs ermöglicht. Ich danke allen Autorinnen und Autoren sowie allen Kolleginnen und Kollegen, die durch Reviews maßgeblich die Qualität der Beiträge mit befördert haben: Lars Allolio-Näcke, Andrea Birbaumer, Martin De-

ge, Kathrin Dreckmann, Stefan Dressler-Stross, Kathrin Gärtner, Til Hartwig, Doris Leibetseder, Michael Penkler, Agnes Trattner, Thomas Wilke und etlichen weiteren Personen, die hier nicht genannt werden wollten. Ferner ist Christian Flierl und seinem Team des Psychosozial-Verlags herzlich für das gewohnt professionelle und überaus unterstützende Lektorat dieses Hefts zu danken.

Last not least möchte ich Gerhard Benetka besonders herzlich danken. Wir haben zusammen mit großem Enthusiasmus die Idee und den Call for Papers zu diesem Heft entwickelt und uns über die ersten eingegangenen Beiträge ausgetauscht. Ohne die gemeinsame Begeisterung für diesen Themenschwerpunkt wäre diese Journal-Ausgabe wohl nicht zustande gekommen.

Literatur

- Christenson, Peter G., Silvia de Haan-Rietdijk, Donald F. Roberts und Tom F. M. ter Bogt. 2018. What has America been singing about? Trends in themes in the U. S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music* 47(2): 194–212. <https://doi.org/10.1177/0305735617748205>.
- Dylan, Bob. 2022. *The Philosophy of Modern Song*. London, New York: Simon & Schuster.
- Weiberg, Anja. 2022. Familienähnlichkeit. In *Wittgenstein-Handbuch*, hrsg. v. Anja Weiberg und Stefan Majetschak, 235–242. Stuttgart: Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05854-6_537.

Der Herausgeber

Ralph Sichler, Dr. phil., Dipl.-Psych., Professor für Grundlagen der Psychologie an der Bertha von Suttner Privatuniversität in St. Pölten und langjähriger Mitherausgeber des *Journals für Psychologie*. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in der Kulturpsychologie, der qualitativen Sozialforschung, der Arbeitspsychologie und den philosophischen Grundlagen der Psychologie.

Kontakt: Prof. Dr. Ralph Sichler, Bertha von Suttner Privatuniversität, Psychologie, Campusplatz 1, 3100 St. Pölten, Österreich, E-Mail: ralph.sichler@suttneruni.at, Webpage: <https://suttneruni.at/de/startseite/prof-dr-ralph-sichler-dipl-psych>

Düstere Klänge in Jugend(-sub-)kulturen und Szenen

Ein historischer Differenzierungsversuch im Zeitraum der 1970er bis zu den 1990er Jahren

Carsten Heinze

Journal für Psychologie, 33(1), 13–36

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-13>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Artikel beschäftigt sich mit dunklen und düsteren Sounds in verschiedenen Jugend(-sub-)kulturen und Musikkulturen. Historisch wird schwerpunktmäßig auf den Zeitraum der 1970er bis 1990er Jahre fokussiert. Es wird gefragt, wie sich das Dunkle und Düstere in Musikkulturen klanglich niederschlägt und kulturell ausdrückt. Der Artikel argumentiert, dass düstere Klänge quer zu verschiedenen Musik- und Jugend(-sub-)kulturen ein zentrales Element darstellen, mithilfe dessen Stimmungen, Atmosphären und Gefühle vermittelt werden. Darüber hinaus wird argumentiert, dass sich diese Ausdrucksformen auf einen gesellschaftlichen Zusammenhang in der Postmoderne beziehen lassen.

Schlüsselwörter: Popkultur, Musikkultur, Jugend(-sub-)kultur, Kultursoziologie, Musiksoziologie, Heavy Metal, Punk, Industrial, Gothic

Dark sounds in youth (sub)cultures and scenes

A historical proposal for the period from 1970s to the 1990s

The article deals with dark and gloomy sounds in various youth (sub)cultures and music cultures. The historical focus is on the period from the 1970s to the 1990s. It asks how the dark and gloomy is reflected sonically and expressed culturally in music cultures. The article argues that dark sounds are a central element across various music- and youth (sub)cultures, with the help of which moods, atmospheres and feelings are conveyed. It also argues that these forms of expression can be related to a social context in the postmodern era.

Keywords: pop culture, music culture, youth (sub)culture, cultural sociology, music sociology, Heavy Metal, Punk, Industrial, Gothic

Einleitung

Ohne Zweifel kann die Zeit zwischen den 1970er und 1990er Jahren nicht nur als Hochphase der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen und ihrer Ausdifferenzierungen erachtet werden, in dieser Zeit werden auch wesentliche Meilensteine der Musik(-sub-)kulturen erschaffen, deren Bands und Musiker*innen ihre Spuren bis in die Gegenwart hinterlassen haben. Aus heutiger Perspektive und unter dem Gesichtspunkt in sich hoch ausdifferenzierter Musikkulturen kann dieser Zeitraum als konstitutiv und formativ für viele Stile und Richtungen erachtet werden, die sich daran anschlossen und weiterentwickelten. Zugleich ist während dieser Phase die Popmusik¹ mit Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderungen verbunden, da Popmusik die potenzielle Freiheit in sich trägt, Dinge anders zu machen. Bestandteil und Kehrseite sind, so möchte der folgende Beitrag argumentieren, Strömungen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die sich als düster über verschiedene Musikrichtungen hinweg bezeichnen lassen, und sich mit den dunklen Seiten des Menschen und der Gesellschaft klanglich auseinandersetzen oder selbst dunkle menschliche Züge hervorbringen. Es ist wohl keine Übertreibung, festzustellen, dass viele der damaligen düsteren und dystopischen Musikstile und ihre kulturellen Selbstinszenierungen nichts an Aktualität verloren haben – im Gegenteil.

Es wird im Folgenden von musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen² gesprochen, um einerseits die Bedeutung von Musik in Jugend(-sub-)kulturen hervorzuheben, andererseits aber auch um festzuhalten, dass es mit Blick auf die Produktion und Vermittlung von Musik(-sub-)kulturen entsprechender Jugend(-sub-)kulturen und Szenen bedarf. Musiker*innen und Bands gehen selbst aus diesen Szenen hervor. In historisch gewachsenen Musikkulturen wie dem Metal, Hip-Hop/Rap, Techno, Punk oder Gothic herrscht ein szenespezifisches Bewusstsein ihrer Genealogie, auf das sich nachfolgende Generationen von Musiker*innen oder Bands berufen.³

Der Beitrag ist historisch ausgerichtet: Der Zeitraum der frühen 1970er Jahre bis in die 1990er Jahre ist aus Sicht musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen produktiv, was die Entwicklung neuer Stile und deren szenespezifischen Ausdifferenzierung betrifft, die nebeneinander entstehen. Mit Blick auf die Frage nach Ausprägung und Bedeutung düsterer Klänge in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen offenbart sich in diesem Zeitraum eine große Vielfalt an verschiedenen, affektiv aufgeladenen Ausdrucks- und Inszenierungsmöglichkeiten, die sich an das performative Selbstverständnis der jeweiligen Szenen anlehnen und ihnen klangliche und symbolische Gestalt geben. In allen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen spielen düstere Klangvarianten als Motiv offenbar eine zentrale Rolle, die nicht nur zwischen den einzelnen Musikrichtungen differieren, sondern auch innerhalb einer Richtung eine Variationsbreite aufweisen.

Subkultur und Mainstream bilden darin keine Gegensätze, sondern es handelt sich um durchlässige Grenzmarkierungen, die sich mal zur einen, mal zur anderen Seite hin verschieben können. Eine »Psychologie des modernen Songs« in Beziehung zu düsteren Klängen zu setzen, erscheint insofern aussichtsreich, da sich einerseits düstere Musik mit Popsongs für ein größeres Publikum öffnen lässt – The Cure, Sisters of Mercy oder auch Siouxsie and the Banshees sind hierfür bekannte Beispiele. Damit kann der weiterführenden Frage nachgegangen werden, woraus sich die beobachtbare Faszination des Düsternen in der (post-)modernen Kultur als gestaltete Inszenierung und als Motiv einer dunklen Ästhetik ableitet und innerhalb welcher kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte derartige Musikphänomene interpretiert werden können. Düstere Klänge sind daher keineswegs nur ein subkulturelles Phänomen, sondern finden sich bis hinein in den Schlager. Andererseits lassen sich düstere Klänge aufspüren, die sich von den klassischen Varianten der chartkompatiblen Popmusik abgrenzen und eine klangliche Anti-Haltung in verschiedene Richtungen entfalten, die bis hin zur Negation der modernen, aufgeklärten und rational organisierten Welt (und ihrer Melodien) reichen, und diese nicht nur klanglich, sondern auch ideologisch herausfordern, wie in Teilen der frühen Industrial Music oder dem Neofolk. Durch die Annäherung an derartige musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen lässt sich, so die Annahme, etwas über die (post-)moderne Gesellschaft, die sich an Prinzipien wie Rationalität, Disziplin und Vernunft herausbildet, und ihre Konstitutionsbedingungen jenseits makrotheoretischer Beschreibungen herausfinden. Der folgende Beitrag ist ein Versuch, sich um das Phänomen düsterer Klänge und deren kulturelle Inszenierungen in der Popmusik zu bemühen und diese musikgenreübergreifend zu differenzieren.

Annäherung an eine Psychologie des modernen Songs – Kulturelle Herleitungen und Inszenierungsformen

Schallemissionen können sich auf das psychische Wohlbefinden auswirken und Unwohlsein auslösen, wobei Emotionalität das Bindeglied zwischen Individuum und Umwelt darstellt, die auch über Musik beeinflusst wird (Hellbrück 2008, 17f.). Sie berührt die Körperlichkeit des Musikhörens unmittelbar. Popmusik beeinflusst den emotionalen Haushalt und ist Ausdruck desselben. Von Schermut, Traurigkeit und Melancholie über Verzweiflung, Angst und Depression bis hin zu Aggression und Destruktivität reichen die Affekte und Stimmungen, die düstere Klänge in jeweiligen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen ausdrücken. Als düster lässt sich eine diffuse, selbstbezügliche Gefühlslage beschreiben, die schwer greifbar ist und in Verbindung mit der menschlichen Existenz zu stehen scheint. Düstere Stimmungen beruhen auf einer

Art Unsicherheit, die aus einer äußeren Bedrohungssituation heraus empfunden wird und eine Verunsicherung des Subjekts darstellt. Sie umfasst die – mitunter durchaus lustvolle – Beschäftigung mit den Abgründen der Seele. Düstere Stimmungen können nach innen gerichtet sein, fantasievoll verarbeitet werden oder sich nach außen in Aggressionen entladen. Eine Psychologie des modernen Songs hat sich die Frage zu stellen, wie diese emotionalen und affektuellen Schattierungen in Musikstücke übersetzt werden. Hieraus ergeben sich sicherlich zu einem großen Teil ihre Faszinations- und Anziehungskraft sowie ihre (destruktiven) Energien. Umgekehrt sind düstere Klänge als eine ästhetisch-künstlerische Verarbeitung der Herausforderungen und Zumutungen der modernen Gesellschaft zu verstehen.

Freude, Spaß, Vergnügen, Fröhlichkeit und andere positive Stimmungen sind der Kultur düsterer Klänge fremd und häufig wird sich dagegen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen – wie beispielsweise bei den »Emos« oder den »Gothics« – explizit gerichtet. Dave Thompson (2002) arbeitet musikhistorisch die frühen Protagonist*innen und Bands des Gothic Rock unter dem Titel *The Dark Reign of Gothic Rock* (deutscher Titel: *Schattenwelt*) auf, was verschiedene kulturelle Konnotationen beinhaltet, die typisch für diese Musikrichtung zu sein scheinen. So merkt Wellmann (2014, 211f.) gegenüber kulturell konventionalisierten Gefühlslagen an: »Allein die irritierende und unpassende Vorstellung von Performances übellauniger Schlagersänger_innen oder fröhlich lächelnder Heavy-Metal-Künstler_innen legt die Annahme nahe, dass solche Gefühlsregeln auch in der Popkultur eine wichtige Rolle spielen und dabei zwischen verschiedenen Genres und Kontexten variieren.«⁴ Die Herausforderung, sich mit düsteren Klängen als Motiv in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen auseinanderzusetzen, besteht darin, am Ende zu einer genaueren Beschreibung darüber zu gelangen, was »düster« in Bezug auf Klang und seine kulturelle Inszenierung in Symbolen und Zeichen bedeuten kann – und auf welche inneren, sozialen, kulturellen oder politischen Spannungszustände sich derartige Stimmungsstimulationen beziehen lassen.

Songs als Ausdrucksform sind über Sound und Text materialisierte Artefakte der populären Musik, im engeren Sinne der Pop- und Rockmusik. Als klangliches Erlebnis existieren sie zunächst jenseits aller kulturellen Stilzuordnungen als etwas Hörbares. Peter Wicke (2004, 116) weist dabei auf die Besonderheit der Musikrezeption hin:

»Musik ist kein Container, der mit Inhalten, Bedeutungen, Referenzen etc. gefüllt ist. Wenn schon, dann ist das Bild des Generators eine viel angemessenere Metapher für die ästhetische Eigenart des Musikalischen. Musikerfahrung resultiert aus der Begegnung mit Klang, der im Augenblick der Wahrnehmung durch das hörende Subjekt erst einmal nichts anderes als eine von sich selbst differenzierte und in sich selbst strukturierte sinnliche Erfahrungstatsache ist.«

Das bedeutet mit Blick auf düstere Klänge, dass derartige Zuschreibungen sich nicht allein aus dem Sound der Musik ableiten lassen – dessen Beurteilung und Einordnung ohnehin kulturspezifisch variabel ist⁵ –, sondern Musik als »Generator« für eine umfassendere ästhetische Erfahrung verstanden werden muss. Dazu gehört die über den Klang hinausgehende kulturelle Inszenierung, die auf einer »neuen Ästhetik« jenseits des klassischen Kunstwerk-Konzepts als Ästhetisierung der Realität und des Lebensalltags aufbaut, und sich in einer vagen Form wie die Herstellung einer »Atmosphäre« beschreiben lässt (Böhme 1995).

Songs als eine affektauslösende und atmosphärische Quelle bilden einen Ausgangspunkt, um sich mit dem kulturellen Selbstverständnis und Identitätsbildungen – die insbesondere für musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen bedeutsam sind – ästhetisch auseinanderzusetzen. Dabei sind die affektuellen und imaginären Reaktionen auf ein Lied in der Einsamkeit seiner Rezeption individuell, die Gemeinschaft kann allerdings verstärkend darauf einwirken. Kulturhistorisch betrachtet kommt der Song ursprünglich aus der populären Musik und reicht zurück bis ins 19. Jahrhundert, wo er sich in Theatern, Varietés und Kneipen als Urform verbreitet. Songs werden mit Amusement und Unterhaltung in Verbindung gebracht, die einen »humoristischen, gelegentlich auch melodramatisch-sentimentalen Charakter« aufweisen (Wicke et al. 2007, 676f.). Gleichzeitig sind sie mit der Verarbeitung lebensnaher, existenzieller Fragen verbunden. Sie werden vor allem über ihre einfache Struktur in Rhythmus und Refrain bestimmt. Bei Songs handelt es sich um einprägsame, kurze Lieder, die häufig einen kritischen oder satirischen Inhalt aufweisen und auf einem gereimten, eingängigen Sprechgesang beruhen. Während unter populärer Musik auch Schlager, Volkslieder, Folksongs o. Ä. verstanden werden, bezieht sich Popmusik – und Rockmusik – im engeren Sinne auf musikalische Phänomene, die unmittelbar mit dem Auftauchen der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen seit dem Rock'n'Roll der 1950er Jahre zu tun haben (Wicke 2017), und sich seitdem in einem erweiterten Zusammenhang als wichtiger Bestandteil des Pop verstehen (Hecken 2009; Caspers 2011). Seit den 1950er Jahren erscheinen Popsongs in unzähligen neuen Spielarten und Varianten, Formen und Längen, die von kurz gespielten Stücken bis hin zu episch langen Stücken reichen. Songs verlieren ihre klare Struktur und werden zum klanglichen Experimentierfeld unterschiedlicher musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen.

Neben den Motiven Tanzbarkeit und Sexualisierung als Elemente der Pop- und Rockmusik (Wicke 2001, 7–25) öffnet sich diese auch für die kulturelle Inszenierung des Dunklen, Düsternen und Unheimlichen als atmosphärische Stimmungsstimulation, die eine existenzielle Dimension in der Suche nach subjekterweiternder Transzendenz und metaphysischem Sinn des Unbegreiflichen aufweist, aber auch Verarbeitungen persönlicher Erfahrungen darstellt. Diese Entwicklung setzt seit den 1960er Jahren immer deutlicher ein. Darin haben diese Art Songs kulturelle Vorläufer.

Düstere Inszenierungen von Klang und Kultur reichen bis in die Zeit der Romantik (und mit ihr in Verbindung stehende, klassische Musik wie die von Richard Wagner) zurück. Die Romantik als kulturell vielgestaltige Strömung innerhalb der Philosophie, Kunst, Literatur und Musik (Uerlings 2000) setzte sich mit Fragen der Subjektivität, Irrationalität und Metaphysik auseinander, Motive, die auch die düsteren, musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen prägen. Rüdiger Safranski (2007, 392) erkennt in ihr eine »Geisteshaltung«, die immer im Spiel sei, »wenn ein Unbehagen am Wirklichen und Gewöhnlichen nach Auswegen, Veränderungen und Möglichkeiten des Überschreitens« gesucht wird. Insofern können düstere Klänge auch als eine Reaktion auf soziale Erfahrungen der Verunsicherung in der modernen Gesellschaft verstanden werden. Charakteristische Themen der Romantik sind »Steigerung«, »Absolutheit« und »Universalitätsstreben« bei gleichzeitigem Bewusstsein darüber, dass diese niemals in Vollendung zu erreichen sind (Uerlings 2000, 10). Stefan Matuschek (2024, 47) erkennt in der Romantik einen wichtigen Teil der rationalen und aufgeklärten Kultur der Moderne:

»Als Konsequenz der Aufklärung und deren Selbstkritik entwickelt die Romantik eine ganz neue, kreative, subjektive und damit potenziell freie Form von Metaphysik. Insofern auch diese Art von Metaphysik zu unserer heutigen Kultur zählt, sind wir nicht nur Kinder der Aufklärung, sondern zugleich Erben der Romantik.«

Bei aller ernst zu nehmenden Faszination, die von der Romantik als kultureller Strömung ausgeht, steckt in ihrer popkulturellen Aneignung auch immer der Kitsch (und das Pathos) als – beabsichtigte oder unbeabsichtigte – Möglichkeit. Zugleich ist eine Metaphysik in der Transzendenzerfahrung des Popmusikhörens angelegt. Nicht nur erinnern die »New Romantics« (Jones 2021), eine Abwandlung des New Wave der frühen 1980er Jahre, an diese kulturelle Strömung, sie wird auch im Heavy Metal, Industrial, Gothic, Neofolk und anderen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen aufgegriffen und in ihren Motiven verarbeitet. Wie an der Band Einstürzende Neubauten gezeigt werden kann, bilden Romantik und progressiver Noise keine Gegensätze.

Ein weiterer kultureller Bezugspunkt düsterer Klänge kann im »Theater der Grausamkeit« von Antonin Artaud (1996) entdeckt werden, der 1933 fordert, dass »Herz und Nieren« des Publikums auf der Bühne erschüttert werden sollten (ebd., 89). Dafür entwarf Artaud ein ganzes Arsenal an performativen Inszenierungsformen, die seiner Auffassung nach dazu gedacht seien, den Menschen mit der »kosmischen Schöpfung, Werden und Chaos« zu verbinden (ebd., 96). So schreibt er (ebd., 90): »Wenn das Theater seine Notwendigkeit wiederfinden will, muß es uns all das zurückgeben, was in der Liebe, im Verbrechen, im Krieg oder in der Ausgelassenheit zu finden ist.« Die Metaphysik sollte über die Grausamkeit wieder in die Gemüter einziehen (ebd., 106),

wobei auch dem Einsatz von Musik eine besondere Rolle zukomme: Ungewöhnliche Klänge sollten gesucht werden durch einen bisher nicht gekannten Gebrauch der Instrumente, sodass »unerträgliche Klänge oder Geräusche« hervorgebracht werden, »die einen verrückt machen« (ebd., 102). Vor allem im theatralischen Black Metal lassen sich Spuren dieses (blasphemischen) Theaters wiederfinden. Beinahe wie eine – einem Rezensenten zufolge auch als »kitschig« lesbare – Entsprechung der Beschreibungen Artauds erscheint die in Krakau 2004 eingespielte Show der norwegischen Black-Metal-Band Gorgoroth, die mit aufgespießten Schafsköpfen, Stacheldraht am Bühnenrand, blutrotem Licht und vier Holzkreuzen, an denen nackte, lebendige Menschen mit einem Sack über dem Kopf während der gesamten Show hängen, zu provozieren wusste (die Show hatte ein juristisches Nachspiel).⁶ Als martialisch können auch Auftritte der Neo- bzw. Apocalyptic-Folk-Band Death in June oder NON bezeichnet werden, die ihre Inszenierungen von Krieg und Tod militaristisch inszenieren. Als Rock'n'Roll-Terrorist bezeichnet sich der 1993 an einer Überdosis verstorbene GG Allin, dessen radikale Shows sich physisch, mit eigenem Blut, Urin und Fäkalien hantierend, gegen sich selbst und das Publikum richteten. Nur wenige mir bekannte Beispiele aus dem Bereich der Pop- und Rockmusik haben diese extreme Verbindung zwischen Düsternis und (Auto-)Aggressivität in Songs und Live-Performance erreicht.

Zugangsprobleme und methodische Herausforderungen: Kurze Bemerkungen

Eine »Psychologie des modernen Songs« wird sich die Frage stellen, auf welche Art und Weise sowie aus welcher Perspektive heraus sie zu Fragestellungen und Erkenntnissen gelangen kann, die Affekt, Emotion, Atmosphäre oder Stimmung mit einem diese auslösenden ästhetischen Artefakt verbindet. Ob herkömmliche Vorgehensweisen, von der quantitativen und experimentellen Datenerhebung bis zur Datenauswertung, der Ästhetik eines Songs gerecht werden, ist zu bezweifeln. Schon die Beantwortung der Frage, wie ein nichtsprachliches Erlebnis wie die somatische Wahrnehmung eines Klangs in eine beschreibende Sprache so »übersetzt« werden kann, dass dieses Erlebnis in seinen Auswirkungen auf körperliche Affektionsprozesse eine verbal angemessen formulierte, analytische Entsprechung findet, stellt eine besondere Herausforderung dar. Lassen sich latente Mythen, Tabus und kollektive Bedürfnisse im klanglichen und textuellen Zusammenspiel von Songs in einer »Sozialpsychologie der Popmusik« widerspiegeln (Flender und Rauhe 1989, 32–51), oder besser: »erfühlen«?

Ähnliche Fragen gelten für eine »gehörlose« Soziologie (Kleiner 2013, 165–188), die sich für den Klang musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen nur mäßig interessiert. Soziolog*innen mit Blick auf »posttraditionale Vergemeinschaftungsformen« Jugend-

licher, in denen Musik eine zentrale Rolle spielt, beziehen sich oftmals auf das Szenekonzept von Ronald Hitzler und Arne Niederbacher (2010), um Konstitution und Selbstverständnis von Szenen zu untersuchen. In jüngster Zeit wird die Materialität und Praxis sowie die dieser Materialität innewohnende Ästhetik jugendkultureller bzw. szenespezifischer Stilbildungen stärker in den Mittelpunkt gerückt (Böder et al. 2019). Dabei spielen Sounds und Songs nur eine untergeordnete Rolle. Die Untersuchung von Sounds der Umwelt im weitesten Sinne findet dagegen in den Sound Studies (Schulze 2008) statt, die nicht nur Musik, sondern insgesamt Geräusche, Töne und Klänge der Umwelt sowie deren technische Gestaltung und Gestaltbarkeit in den Blick nehmen. Dazu gehört auch die Forschungsrichtung der auditiven Medienkultur (Volmar und Schröter 2013). In der populären Musikforschung, im engeren Sinne der Popmusikforschung, sind Sounds sowie ihre Texturen ein Bestandteil des Untersuchungsgegenstands (Phleps und von Appen 2003; zum Heavy Metal: Elflein 2010), und es werden die unterschiedlichen Musikrichtungen und Genres nach ihren spezifischen Merkmalen untersucht, allerdings ohne sich bisher eingehender mit Fragen der Methode auseinandergesetzt zu haben (Hecken und Kleiner 2017, 12; dazu auch Kleiner und Rappe 2012). Auch in der populären Musikforschung bleibt die Ästhetik der Popmusik und ihr Klang weitgehend ein Desiderat (Fuhr 2007).

Die Musiksoziologie als Nischenthema der Soziologie greift auf verschiedene Forschungstraditionen zurück, die mit unterschiedlichen Perspektiven und Forschungsansätzen Musik und Gesellschaft in der Moderne in einen Zusammenhang zu stellen versucht (Inhetveen 2010). Ein wichtiger Aspekt berührt dabei die Frage, ob sich die Musiksoziologie den musikalischen Inhalten oder ihren sozialen Kontexten zuwenden soll (ebd., 331), wobei viele Bereiche der Musiksoziologie im engeren Sinne als »musikfrei« gelten (ebd., 333). Die Kulturindustrie-These der Kritischen Theorie unterstellt einen deterministischen Zusammenhang zwischen kapitalistischer Kulturproduktion und der Manipulation eines undifferenzierten Massenpublikums. Die Cultural Studies rücken dagegen die sozialen Rezeptions- und Aneignungsformen mit Blick auf soziokulturell differenzierte Identitätsbildungsprozesse in den Vordergrund, und stellen so die Bedeutung von Pop- und Rockmusik für die Lebenswelten von Jugendlichen und jung gebliebenen Erwachsenen in den Vordergrund; die Auseinandersetzung mit dem Klang der Musik in Verbindung zu musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen bleibt aber auch hier ein Desiderat (Clayton et al. 2012). Innerhalb der Cultural Studies werden Kultur und kulturelle Praktiken als Prozess der Aushandlung von umstrittenen Identitäten verstanden, in dem Zeichen und Symbole als Teil dieses Prozesses polysem besetzt werden. Beide Ansätze verfolgen einen kritischen Ansatz, wobei die Kritische Theorie diesen aus einem empiriefreien, pauschalen Betrugsvorwurf gegenüber der populären Kulturproduktion ableitet, wohingegen die Cultural Studies Popkultur und Popmusik als widerständige Verhaltens- und Praxisform erachten, die jedoch in

ihren Stilbildungen durch die Kulturindustrie vereinnahmt werden kann (Hebdige 1979).

Die Praxissoziologie der Popmusik als neuerer kultursoziologischer Ansatz setzt den klassischen Unterscheidungen von Produktion und Rezeption ein Konzept entgegen, das ausgehend vom Poststrukturalismus »Regelsysteme, Strukturen oder Kontexte« zurückweist und für eine stärkere Betonung der »Formation der Praktiken« argumentiert (Daniel und Hillebrandt 2019, 16f.). Diese »Formation der Praktiken« weist die Vorstellung von Popmusik als statischen Ausdruck einer Gesellschaftsordnung zurück und argumentiert für eine detaillierte Untersuchung des sich permanent ändernden Zusammenspiels von Elementen im Rahmen ästhetischer Erfahrungsräume der Popmusik, zu dem nicht nur die Musiker*innen und Bands selber zählen, sondern auch alle nicht-menschlichen Dinge, Objekte, Techniken und Orte. Es geht in diesem Sinne um eine über Praktiken laufende »Vollzugswirklichkeit«, deren Erleben abhängig ist von Zeit und Raum für die Dauer ihres Ablaufs (ebd., 17). Die spezifische Untersuchung des Klangs (und seiner Herstellung) als Teil popmusikalischer Praxis ist vor diesem Hintergrund als komplexe Formation zu verstehen (zur technischen Erzeugung des Klangs im Tonstudio: Waldecker 2022). Damit ist die Musik ein Produkt aus dem Zusammenspiel verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen.

Der hier eingeschlagene Weg stellt nicht einzelne Songs als Klang- und Texterlebnisse in den Vordergrund, sondern situieret und deutet diese in einem kulturhistorischen und szenespezifischen Zusammenhang musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen, die als Motiv das Düstere inszenieren. Der kulturelle Inszenierungsrahmen von Songs wird als ein symbolischer »Resonanzraum« (Rosa 2016) begriffen, in dem gesellschaftliche Missstände und persönliche Konflikte ästhetisch über Klang und kulturelle Inszenierung aufgegriffen und verarbeitet, direkt oder indirekt thematisiert werden. Tia DeNora (2008, 76) spricht von der »nicht-kognitiven« und »ästhetischen« Dimension sozialer Ordnungen, die sich um Klänge herum organisieren. Dabei werden Universen des ästhetischen Erlebens geschaffen, die als Reaktion oder Antwort auf individuelle und gesellschaftliche Herausforderungen und Stimmungslagen zu verstehen sind und sich in den Zusammenhang einer soziologisch bislang wenig beachteten »Ästhetisierung von Gesellschaft« stellen lassen (Reckwitz 2015).

Die Konturen düsterer Klänge entstehen erst im größeren Zusammenklang mehrerer und in sich nicht identisch klingender Bands/Musiker*innen innerhalb einer musikzentrierten Jugend(-sub-)kultur, die zudem auch über sich hinaus verweisen kann. Gemeint ist damit, dass weniger eine genrespezifische Zuordnung zu Gothic oder Metal als Musikrichtung zu treffen ist, sondern beide vielmehr zu den düsteren Klängen gezählt werden können. Im Goth- bzw. Horror Punk verbinden sich verschiedene, mitunter sich überschneidende Musikrichtungen. Zu diskutieren wäre, ob nicht das

Düstere selbst eine, wenn auch nur vage, Soundkategorie jenseits der oben genannten Stile bildet, unter der sich unterschiedliche Musikrichtungen bündeln lassen.

Die Herausbildung von musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen und Szenen im gesellschaftlichen Wandel zwischen den 1970er und den 1990er Jahren

Alle Epochenbildungen der Popmusik scheitern letztlich an der Unmöglichkeit des Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen. Welche Zeitabschnitte gebildet und für eine bestimmte Richtung für relevant gehalten werden, hängt von Auswahl und Perspektive der Person ab, die sie bildet (dazu: Daniel und Hillebrandt 2019, 28f.; Helms und Phleps 2014). Popmusik ist schwer in ihren historischen Entwicklungen zu kartografieren und zeitlich in ein Kontinuum ein- bzw. abzugrenzen. Dies betrifft sowohl die Betrachtung verschiedener musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen und Musikszenen als auch innerhalb einer Szene. So entwickeln sich beispielsweise Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre Punk, Post-Punk, Rap, Disco, Metal parallel zueinander, sie verbinden sich aber auch und beeinflussen sich wechselseitig. Zu jeder Zeit gab es Pionier*innen, die ihrer Zeit voraus waren und manchmal, aber nicht immer, spät oder posthum entdeckt wurden. Dies trifft etwa auf eine Band wie Velvet Underground zu, die bereits Mitte der 1960er Jahre sowohl musikalisch als auch modisch die »schwarze«, existenzialistisch geprägte Szene vorwegnimmt und mit Nico eine spätere Ikone des Gothic als deutsche Sängerin in ihren Reihen hatte. Als Vorläufer der düsteren Klänge können einzelne Bands aus den Gegenkulturen der Spätsechziger genannt werden, die sich mit alternativen Religionen, esoterischen und satanistischen Strömungen befassten. Led Zeppelin oder Rolling Stones bilden hierfür Beispiele oder, wie Marcus Stiglegger (2021, 39f.) hervorhebt, The Doors um ihren charismatischen Sänger Jim Morrison. Marcus Greil (1989) spricht in *Lipstick Traces*, ausgehend von den Sex Pistols, von Musiker*innen und Bands, die die Popmusikgeschichte geprägt haben, aber als eine »geheime« und zugleich gesellschaftskritische Kulturgeschichte zu begreifen sind. Es sind demnach die experimentellen, außergewöhnlichen Musiker*innen und Bands, die nachhaltigen Einfluss ausübten. Ähnlich arbeitet Roni Sarig (1998) »the secret history of rock« auf und zeigt durch sämtliche Musikrichtungen hindurch die einflussreichen, aber wenig erfolgreichen Bands, die diese Richtungen geprägt haben und damit innerhalb der Szenen einen noch heute hohen Status genießen. Düstere Klänge entstehen überwiegend in derartigen Zwischenräumen.

Die Zeit seit den spätsechziger Jahren ist von einer Reihe gesellschaftlicher Transformationsprozesse gekennzeichnet, die neue soziale Freiheiten versprechen, aber auch Risiken und Unsicherheiten mit sich bringen. Ulrich Beck (1986) hat vor diesem Hin-

tergrund die Freisetzung des Einzelnen aus traditionellen Sozialstrukturen als »Individualisierungsprozess« beschrieben, der zu einer Zunahme selbstbestimmten Lebens und individueller Freiheiten führe, allerdings auch mit der Gefahr des persönlichen Scheiterns behaftet sei. Gleichzeitig mit der Befreiung des Individuums steigen nach Beck auch die äußeren, gesellschaftlich verursachten Lebensrisiken im sozialen, kulturellen, politischen und auch ökologischen Bereich und bringen Unsicherheiten mit sich. Diese Entwicklungen spiegeln sich nicht nur als Herausforderungen in den Lebenswelten Jugendlicher im Übergang von der Moderne zur Postmoderne wider (Helsper 1991), sondern spielen auch in ästhetischen Ausdrucksformen wie dem Klang der Sounds und Songs eine Rolle. Popmusik kann in dieser Richtung als eine Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse verstanden werden und liefert Möglichkeiten ihrer kreativen Verarbeitung. Gesellschaftliche Veränderungen und die damit einhergehende Verunsicherung ist Teil musikzentrierter Jugend(-sub-)kulturen, das Düstere thematisiert affektuelle Auswirkungen gesellschaftlicher Entwicklungen in ästhetisch-klanglicher Form.

Der Wunsch nach Emanzipation, Gleichberechtigung, Liberalisierung autoritärer gesellschaftlicher Strukturen und der Befreiung unterdrückter, vor allen Dingen sexueller Identitäten, schließlich die Selbstbehauptung alternativer Lebensentwürfe sowie die Hoffnung auf gesellschaftliche Transformation und Umsturz stehen am Beginn der musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen seit den spätsechziger Jahren. Die Jahre davor gelten als eine »Revolution, die keine war« (Rock'n'Roll), und eine »Revolution, die keine sein wollte« (British Beat), sodass die revolutionären Impulse unabhängig von der Dauer ihrer Existenz erst zu dem Zeitpunkt einsetzten, als sich die Gegenkultur (inklusive ihrer Vermarktung) auf einer breiteren Ebene zu etablieren begann (Wicke 2017, 12–37). Das Motiv der Selbstermächtigung und der sozialen, kulturellen und politischen Selbstbehauptung lässt sich über sämtliche und sehr unterschiedliche Musik(-sub-)kulturen hinweg zeigen. Rock und die elektrifizierte Gitarre – sowie der dazugehörige Lebensstil – gelten als Inbegriff eines Freiheitsstrebens und der sinnlich stimulierten Ekstase, die eine verdichtende Intensivierung des subjektiven Erlebens verfolgt (Garcia 2016). Während hier noch Enthusiasmus, Orgasmus und Befreiung des Subjekts auch in und durch die Musik eine Rolle spielen, verändert sich dieses Motiv in düsteren, musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen hin zur Verarbeitung von Ängsten, Aggressionen und depressiven Stimmungen. Der Traum der Gegenkultur auf eine andere, bessere Gesellschaft zerplatzt jedoch an eigenen Ansprüchen und in der Musik durch deren Professionalisierung und Kommerzialisierung. Rock degradiert sich selbst zu einer hohlen und dem Konservativen zuneigenden Pose, zumindest für den Teil des Publikums, der mit ihm auch politische Hoffnungen verband (Grossberg 2010). Mit dem Einsetzen düsterer Klänge verschwindet – so könnte man meinen – die Hoffnung auf eine bessere, befreite Gesellschaft und zieht sich zurück in eigene, individuelle Befindlichkeiten, die von Schwermut bis zum Nihilismus reichen.

Düstere Klänge in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen: Exemplarische Beispiele

Düstere Klänge können genreübergreifend in unterschiedlichen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen aufgespürt werden. »Schwarz« als Ausdruck des Düsternen ist ein zentraler semantischer Strang in der Popkultur, der sich aus verschiedenen Richtungen zusammensetzt und nicht nur musikalisch, sondern medienkulturell als »dunkle Seite der Popkultur« und als gesellschaftliche Reflexion von Relevanz ist (Stiglegger 2021). Bei genauerem Hinsehen lässt sich feststellen, dass das Düstere sowohl im Klang als auch in seinen kulturellen Inszenierungen als Motiv verschiedene Ausdrucksweisen kennt und eine Vielfalt an Zeichen und Symbolen zu nutzen und hervorzubringen weiß, die bis in den politischen Bereich hineinragen. Dies legt nahe, dass es einen Zusammenhang von düsterer Popmusik, existenziellen Fragen und Gesellschaft gibt.

Düstere Klänge finden sich in verschiedenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die sich nicht auf eine bestimmte Richtung reduzieren lassen, sondern breiter auftauchen. Anhand von Beispielen werden der Punk, der Gothic, Industrial, Spielarten des Metal sowie der Gangsta-Rap kurz vorgestellt, um hierin Belege zu suchen und Differenzierungen in Klang und Inszenierung aufzuzeigen, die demonstrieren sollen, dass düstere Klänge unterschiedliche Bezugsrahmen aufweisen, sich aber stellenweise auch überschneiden.

In aggressiver Form bringt der Punk Mitte der 1970er/Anfang der 1980er Jahre und später der Hardcore düstere Klänge in Form von Nihilismus, Fatalismus und Destruktivität hervor, die auf schnellen, einfachen und zum Mitsingen geeigneten Songs beruhen (exemplarisch Büsser 1995; O'Hara 2001). Zwar gibt es im Punk auch die fröhliche Seite und den Fun-Punk, der das Spaßhaben, die Aufforderung zum Alkoholkonsum und die gesellige Ausgelassenheit feiert. Düstere Themen ergeben sich aus Alltagserfahrungen und -wahrnehmungen, die vor allem vom Streetpunk und politischen Punk sowie dem Hardcore bedient werden und aus erlebten Anfeindungen bestehen. Hierbei handelt es sich um Songs, die Ausgrenzung, Frust, Lustlosigkeit und Depression, Verzweiflung, Konfrontation mit der Staatsgewalt, Kriegsangst und Untergangsfantasien bedienen sowie die Gefahr des Faschismus und Nationalsozialismus in der Gesellschaft perhorreszieren. Bandnamen früher deutscher Punkbands wie Inferno, Blitzkrieg, Razzia oder Chaos Z deuten diese apokalyptischen Bezüge an, ebenso Sampler mit Titeln wie *Soundtracks zum Untergang* (zu Punk in Deutschland: Meinert und Seeliger 2013). Das Plattencover mit dem bezeichnenden Titel *The Age of Quarrel* der amerikanischen Hardcore-Band Cro Mags zielt ein Atompilz. Die Band Chaos Z mit ihren harten und gleichzeitig frustrierten Songs wird auch als »Depro Hardcore« bezeichnet. Plattencover, auf denen Gewalt, Aufruhr oder Tötungen zu sehen sind (z. B. das Album *Alle gegen alle* der Band Slime oder *Massenhysterie* von den Targets), sind Legion. Düstere

ist vor allem auch die vordergründige Verneinung einer Zukunft («No Future»), die sich aus der Bedrohung durch Kriege, Atomgefahr und dem Egoismus der Gesellschaft speist. Man wähnt sich auf einem Vulkan, der jederzeit zum Ausbruch gelangen kann. Dass sich darin Kontinuitäten im Selbstverständnis des Punk und der Betrachtung der Gesellschaft ergeben, und Texten eine zeitlose Bedeutung zugeschrieben wird, lässt sich an dem Song *Unsere Lieder* (2017) von Slime exemplifizieren, die mit Blick auf ihre alten, politischen Songs aus Sicht der Gegenwart zu folgender Selbsteinschätzung kommen: »Mir wär' es lieber / Unsere Lieder wär'n nicht mehr aktuell / Und niemand würde sie noch singen / Sie wären nur ein Zeugnis einer längst vergessenen Welt / Und keine Zeile würde heut' noch stimmen.« Sie spielen damit auf ihren kontinuierlichen Kampf gegen faschistische Ideologie an, die sie in einem weiteren Song 2017 mit dem Titel *Sie wollen wieder schießen (dürfen)* mit Blick auf die AfD äußern.

Die düstere Seite des Punk ist in großen Teilen eine nihilistisch-destruktive, die Ausdruck in schnellen, harten und oftmals primitiv klingenden Songs mit radikalen und unverblühten Texten findet, die auf persönliche Unzulänglichkeit und »Loser-tum« sowie die unerträgliche »Normalität« der Gesellschaft abzielten, die aber in Wahrheit für eine angsteinjagende Scheinnormalität, hinter der sich das Grauen von Unterdrückung und Gewalt findet, moralisch stehen. Es handelt sich um das Besingen und Verklänglichlichen »echter« Frustration gegenüber einer als inhuman empfundenen Gesellschaft, die zu negativen Stimmungen und Gefühlen beiträgt, und für die man nur Verachtung übrighat. Die düstere und dunkle Seite des Punk ergibt sich so aus der sozialrealistischen und sozialkritischen Seite einer Wahrnehmung der negativen Seiten von Gesellschaft und Politik, in denen das menschlich Schlechte dominiert.

Die Industrial Music Culture, die Mitte/Ende der 1970er Jahre von Bands wie Throbbing Gristle, SPK, Coil, Cabaret Voltaire und in Deutschland den Einstürzenden Neubauten entstand, ist eine elektronisch-avantgardistische Bewegung, die dem »Noise« (Hegarty 2007) nahesteht und sowohl im Klang als auch der kulturellen Inszenierung als grenzüberschreitend gilt (Stiglegger 2017, 97; dazu auch Thompson 1994; Heinze 2016; Heinze und Stiglegger 2021; Whittaker und Potter 2022). Die erste Generation des Industrial verstand sich als »Kulturterrorismus«, die mit faschistoiden Elementen und totalitärer Ästhetik spielte und teilweise sektenartig auftrat. Zerstörung galt als Prinzip der Vernichtung und Neuschaffung (Stiglegger 2017, 99f.). Klanglich wird eine Negation jeglicher Harmonie und Rhythmik produziert, die das Schöne im Lärm und im Schock zu erkennen meint. Es wird wild gesampelt, andere Musikstücke werden zerlegt und neu zusammengesetzt, außerdem bedient man sich Geräuschen und Klängen aus der Umwelt und arbeitet mit dem Einsatz von Gesprächsfetzen aus Reden oder verzerrten Stimmen – etwa von totalitären Figuren aus der Geschichte. Die frühen Einstürzenden Neubauten setzen hauptsächlich sachentfremdete Gegenstände und Müll zur Erzeugung ihrer Klänge ein, sie bearbeiten Metall, Stahl, setzen Tonnen

und Behälter als Trommeln ein, bearbeiten ihr Material mit Bohrmaschinen und Presslufthammer, und referieren damit auch auf Musikkonzepte der klassischen Avantgarden wie dem Futurismus der 1920er Jahre.

Zugleich intensivieren Musiker*innen, Bands und Projekte aus diesem Bereich ihre Performances mit drastischem Video- und Bildmaterial, das mal aus historischen Zusammenhängen stammt und beispielsweise Konzentrationslager darstellt, oder andere Grausamkeiten zeigt, wie Tier- und Menschenversuche, Kriegsszenen, Pornografie oder Ähnliches. Aus diesem Grund wurden Throbbing Gristle auch als *Wreckers of Civilization* bezeichnet (so der Titel eines Buches: Ford 1999). Auch die Band Coil nutzte derartige Videos und Filme zur Steigerung der Sinnesindrücke auf ihren Konzerten. Die Industrial Music Culture affirmiert die moderne Welt in all ihren Schrecklichkeiten, wobei die Affirmation ständig in eine Überaffirmation und damit Entlarvung umschlägt, die die Perversionen der modernen Gesellschaft und ihre verdrängte Seite klanglich wie in der kulturellen Inszenierung offen zur Schau stellen möchte (Sterneck 1998, 135ff.). Keine andere Richtung der Popmusik tritt äußerlich und klanglich so radikal auf wie die frühe Industrial Music Culture, wobei sich der Mainstream immer auch einzelner Elemente bedient hat. Sie liefert die Gegenseite zum Punk, künstlerisch verpackt und vollkommen gegensätzlich zum Klang der schnell gespielten Rockmusik. Das Dunkle und Düstere liegt in ihrer Destruktivität und der lustvollen Inszenierung von Perversion und Gewalt sowie der Unerträglichkeit und Nicht-Konsumierbarkeit ihrer kakophonischen und vielstimmigen Klanguniversen in ihrer Frühphase.

Neofolk oder auch Apocalyptic Folk entsteht Mitte der 1980er Jahre in England und geht aus Teilen des Post-Punk und Industrial hervor (zur Geschichte und Entstehung: Diesel und Gerten 2007). Jedoch lässt sich diese Richtung bis in die Zeit der Gegenkulturen Ende der 1960er Jahre zurückverfolgen und findet mit der Band Changes einen ihrer wichtigen Vorläufer. Als frühe Vertreter der 1980er Jahre gelten Death in June, Current 93 oder Sol Invictus. Neofolk setzt auf akustische Instrumentierung mit Akustikgitarren, Flöten, Trommeln, Geigen oder Celli und wählt damit eine bewusste Abkehr von moderner Popmusik zugunsten alter Traditionen. Trotzdem sind die Klänge vielschichtig und stellenweise psychedelisch. In den Texten erfolgt eine Auseinandersetzung mit Spiritualität, Esoterik und Religiosität, Bezüge zum Mittelalter werden hergestellt und eine Naturmystik beschworen, die über die Kraft der Natur zur sozialdarwinistischen Vorstellung der Durchsetzung des Stärkeren tendieren kann.⁷ Neofolk weist Bezüge zu Dichtern der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf, auch und vor allem zu Autoren der sogenannten »Konservativen Revolution« wie Ernst Jünger oder Julius Evola. Wie in der Industrial Music Culture werden vermeintlich tabuisierte und verdrängte Themen aufgegriffen sowie kontroverse, von faschistoiden bis hin zu satanistischen, Symboliken verwendet (Heinze und Stiglegger 2021), die Teile des Neofolk und der »schwarzen Szene« dem Vorwurf aussetzen, rechte Ideologien

zu vertreten (Speit 2002). Die rechte Identitäre Bewegung beruft sich auf den Neofolk als Teil ihres musikalischen Selbstverständnisses.

Neofolk-Songs haben einen romantisierenden und zugleich drohend-unheimlichen Unterton. Durch ihr Bekenntnis zum Alten und zur Tradition haben sie eine konservative und rechtsoffene Flanke, und imaginieren sich in eine Naturverbundenheit hinein, die bedrohlich daherkommt. Anders als das Lärmende, Brachiale und Destruktive des Punk oder des Industrial setzt Neofolk auf ruhige Klänge, die zugleich anspielungsreich auf Geschichte und Politik verweisen. Das Düstere und Dunkle ergibt sich aus den einnehmenden Klängen und Melodien, denen allerdings nicht zu trauen ist, da sie auch als Traumbilder realer Schreckszenarien daherkommen – diese sind Bestandteil des Werks von David Tibet (Current 93). Die Rechtslastigkeit ist bei vielen Bands mittlerweile offenkundig, wenn auch nicht direkt politisch agitierend, wie im Rechts(punk)rock. Die Anfänge des Neofolk in den 1980er Jahren dagegen spielten vielfach mit Uneindeutigkeit und Ambivalenz. Der Neofolk kann als eine künstlerisch-ästhetische Reaktion auf die moderne Welt verstanden werden. So besingen beispielsweise Death in June (1984) den Tod des Westens, an dem wir alle ihrer Auffassung nach durch die Orientierung gen Westen mitarbeiten: »They're making the last film / they say it's the best / And we all helped make it / It's called the death of the West.«

Mit *A Gothic Love Song* schlägt Current 93 (1998) den Bogen in den Musikbereich der Gothics. Die Musik der Gothics kommt aus der schwarzromantischen Szene und hat die deutlichsten Bezüge zur Romantik als Kulturepoche. New Romantic und Post-Punk laufen hier zusammen (Nym und Stiglegger 2017, 92). Zugleich verweist Gothic über Literatur und Film am deutlichsten auf den größeren Hype des Düsternen und Dunklen in der Medienkultur und ist damit kein Randphänomen, sondern verweist in den Mainstream der Popkultur. Ein beständiges Thema ist der Tod und die Vergänglichkeit der Existenz, die aus Sicht von Gothic gesellschaftlich zu wenig beachtet wird. Gothics wird ein Hang zur morbiden Seite des Menschen und seinen seelischen Abgründen nachgesagt (Gothics beeinflussen auch maßgeblich die später in Erscheinung tretende Emo-Kultur). Weltschmerz, kontemplative Nachdenklichkeit und Innerlichkeit gehen einher mit Fragen nach Endlichkeit der Existenz. Frühe musikalische Vorbilder, die sich zwar nicht als Gothic verstanden und teilweise auch nicht mit diesen in Verbindung gebracht werden wollten, zugleich aber von diesen vereinnahmt wurden, sind The Cure, Siouxsie & the Banshees, Sisters of Mercy, Joy Division, Alien Sex Fiend, Christian Death oder Bauhaus (Thompson 2002). Wie erwähnt, fanden einige den Weg in den breiteren popmusikalischen Mainstream und sind deutlich massenkompatibler als der Neofolk oder Industrial. Es wird gar stellenweise von Gothic Rock gesprochen, was diesen klanglich einerseits in den Bereich der klassischen Rockmusik einordnet, der allerdings versetzt wird mit dunklen, opulenten und auch psychedelischen Klängen sowie entsprechenden Texten über innere Pein und Weltschmerz. Die Musik ist durchweg

melodiös und atmosphärisch bis schwülstig. Sie reicht von psychedelischen Varianten à la Sisters of Mercy oder Fields of the Nephilim bis zu traurigen Popsongs von The Cure. Unter dieser Zuschreibung versammeln sich sehr unterschiedliche und individuelle Bands, deren Sounds kaum auf einen Nenner zu bringen sind.

Heavy Metal geht aus dem Hardrock der frühen 1970er Jahre hervor, verändert aber dessen Sound vom harten Blues hin zu metallischen Klängen (Weinstein 2000). Mitte/Ende der 1970er Jahre entsteht in Großbritannien der New Wave of British Heavy Metal, in den 1980er differenziert sich diese Musikrichtung in kaum mehr zu überblickende Subgenres aus. Dass Heavy Metal mit dem Dunklen und Düsternen in Verbindung gebracht wird, mag wenig verwundern. Sein Hang zu den unterschiedlichsten düsteren Semantiken und Themen ist dieser Kultur von Anfang an eingeschrieben und Metal ist seit seinen frühen Ausprägungen mit der dunklen Seite der Gesellschaft befasst. Dieser erschafft ein ganzes Erlebnisuniversum verschiedenster kultureller Elemente (Nohr und Schwaab 2011). Umgedrehte Kreuze und blasphemische Provokation finden sich schon bei der Band Black Sabbath Anfang der 1970er Jahre, die als stillbildend für den Heavy Metal und zugleich der Spielart des Doom Metal gilt. Theatralische Inszenierungen, die den Metal in die Nähe der (düsteren) Oper und der klassischen Musik rücken, sowie die – mehr oder minder ernst/ironisch gemeinte – Beschworung des Bösen (»666 – The Number of the Beast«, wie es in einem Song von Iron Maiden heißt) finden sich in Songs und Bandlogos zuhauf. Satanistische und heidnische Tendenzen werden dem Metal häufig vorgeworfen, sind aber oft nur Motiv, um möglichst »krass« aufzutreten. Darüber hinausgehend werden Krieg und Tod zum Thema gemacht (man höre beispielsweise den in englischer und deutscher Fassung vorliegenden Song *Ausgebombt* der Band Sodom), Armageddon und Apokalypse besungen (man höre *Armageddon* der frühen Black-Metal-Band Bathory). Ebenso lässt sich eine Nähe zum Horrorfilm und der Faszination des offenen, aufgeschnittenen oder zerstückelten Körpers herstellen – was Heavy Metal auch zu einem beliebten Gegenstand in diesem Filmgenre macht.

Klanglich ist der Heavy Metal überwiegend schnell, laut, dennoch aber klanglich virtuos, und bildet eine dichte »Wall of Sound«. Allerdings gibt es neben der Schnelligkeit auch das Gegenteil, den ultralangsamem Doom Metal und den Drone Metal. Während der Doom Metal schwerblütig und schleppend, eben »heavy« gespielt wird, handelt es sich beim Drone in konsequenter Weiterführung des Doom und Black Metal um stehende Töne (man höre die Band Sunn O))), deren Mitglieder als Pioniere gelten). Saint Vitus ist ebenfalls eine wichtige Doom-Band, die Außenseitertum, Krieg und Zerstörung sowie seelische Verwerfungen thematisiert.

Als besonders extreme Spielarten galten Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre der schwedische Death Metal und der Black Metal aus Norwegen (Chaker 2014). Der Death Metal ist durch seine tiefer gestimmten Gitarren gekennzeichnet, durch sei-

nen gutturalen Gesang und tiefen Growls. Death Metal wie Black Metal zählen zu den Spielarten des extremen Metal. Der Death Metal beinhaltet die typischen Heavy-Metal-Motive wie Tod, Krankheit, Krieg, Folter, Horror und gesellschaftliche Missstände, jedoch werden diese weit drastischer und expliziter dargestellt und inszeniert.⁸ Ebenso kommt dies durch einen »dreckigen«, morastigen, schnell gespielten Sound zum Ausdruck, der stellenweise absichtlich durch minderwertige Tonaufnahmen unterstrichen wird. Nick Terry (2004, 14) charakterisiert den Death Metal (und Grindcore) wie folgt:

»Es ist die musikalische Rücksichtslosigkeit, die Death Metal und Grindcore kennzeichnet, nicht die Texte, die Einstellung oder das Image. Der unmenschliche Gesang, die alles zermalmenden Gitarren und die derben Blastbeats machen das Extreme aus, nicht irgendeine politische oder religiöse Ideologie.«

Der (norwegische) Black Metal entsteht in der Mitte der 1980er Jahre und hat sich mittlerweile in sich stark ausdifferenziert (Chaker et al. 2018). Ähnlich wie im Death Metal, handelt es sich um eine schnelle und extreme Spielart des Heavy Metal, allerdings mit hohem, oftmals unverständlichem Krächz- und Klagegesang. Die Gitarren sind nicht so tief gestimmt, sondern schrammeln sich in höhere Tonlagen hinein, und einzelne Songs haben durchaus melancholische Untertöne. Anders als im Death Metal spielen antichristliche, heidnische und totalitäre Elemente eine besondere Rolle und das Bekenntnis zu einer Ideologie gilt als notwendig, um Überzeugungskraft zu entfalten (Moynihan und Söderlind 2002, 51). Die erste Welle des norwegischen Black Metal war nicht nur musikalisch radikal, sondern hat auch der norwegischen Gesellschaft den Kampf angesagt. Es kam Anfang der 1990er Jahre zu Morden und Kirchenverbrennungen. Die Bands Mayhem und Burzum bildeten wichtige musikalische Bezugspunkte, Bandmitglieder und deren Umfeld waren teilweise in kriminelle Taten verstrickt, die als terroristisch erachtet wurden. Das Morbide und Blasphemische ist Teil der düsteren Selbstinszenierung. Das »Corpse-Painting« unterstreicht die empfundene Nähe zu Tod und Verwesung, gleichzeitig steckt in den kulturellen Selbstinszenierungen eine Natursemantik. Mit einer Band wie Absurd weist der Black Metal auch rechtsextreme Bezüge auf, die als NS-Black Metal bezeichnet werden (Dornbusch und Killguss 2005).

Der Rechts(punk)rock hat seine Ursprünge im Punkrock. Musikalisch ist er diesem ähnlich, jener unterscheidet sich jedoch durch seine explizit rechtsextremen Texte, die häufig zu offiziellen Verboten von Bands führen. Die Texte handeln von Rassismus, Antisemitismus, Sexismus, Homophobie und Nationalismus, sind zumeist explizit, eindeutig und unmittelbar direkt. Der Rechts(punk)rock-Bereich bildet gleichsam ein großes »Erlebnis-Universum«, das in verschiedene andere Musikrichtungen strahlt (vgl. Dornbusch und Raabe 2002; Büchner 2006). Klanglich unterscheidet die poli-

tisch von rechts vereinnahmte Musik deshalb kaum etwas von bisher besprochenen musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen, die politische Ausrichtung erfolgt über Texte und kulturelle Inszenierung.

Abschließend lässt sich auch der Gangsta-Rap mit düsteren Klängen in einen Zusammenhang stellen. Dieser eröffnet ein breites musikalisches und kulturelles Spektrum (Dietrich und Seeliger 2012; Seeliger und Dietrich 2017; Seeliger 2021). Ebenso wie Punkrock und Rechts(punk)rock handelt es sich um eine sozialrealistische und sozialkritische, musikzentrierte Jugend(-sub-)kultur, die Gewalt, Verbrechen, Drogenkonsum, Sexismus und Homophobie zum Thema macht und drastische, übertriebene Formulierungen wählt (Westhoff 2017). Die Klänge sind im Vergleich zu Rechts(punk)rock, Punkrock oder Heavy Metal auf andere Weise »hart«, gleichwohl dumpf und beatorientiert. Der Gangsta-Rap weist neben Straßenthemen und Gewalt weitere Bezüge zu dunklen Themen wie organisierte Kriminalität auf, er wird aber auch von Rechtsextremen und der Neuen Rechten vereinnahmt, ebenso von radikalislamistischen Bewegungen wie dem IS, eine Richtung, die auch als »Jihad Rap« bezeichnet wird (Kunz 2016).

Die Band Public Enemy, als Beispiel für frühe Anfänge, legte über ihre Sounds eine Aggressivität, indem sie brutale Erfahrungen mit der Realität der Straße, Armut und Rassismus thematisierte und »paranoide Soundcollagen« schuf, die aus »Maschinengewehrsalven, Polizeisirenen, Explosionen und Radio-Samples« bestanden (Blümner 2002, 297). Die Mitglieder trugen paramilitärische Outfits, was den Modus des Straßenkampfes visualisierte. Auch N. W.A oder Ice-T, der später mit der Band Body Count in den Hardcore-/Metal-Bereich wechselte, lassen sich für diese harte Gangart des Rap nennen. Mit *Cop Killer*, einem indizierten Song dieser Band, setzte Ice-T seine Rachefantasien als Reaktion auf Polizeiwillkür gegenüber POC in den USA musikalisch um; insofern war auch der Rap in seinen Anfängen eine Widerstandskultur junger Afroamerikaner (Sterneck 1998, 224ff.).

Längst schon hat sich die Vorstellung, dass sich mit Popmusik und in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen progressive Einstellungen und Orientierungen ausdrücken, als kaum mehr zutreffend erwiesen. Bereits 1992 beklagte Diederich Diederichsen (2021) die rechte Anfälligkeit und die Vereinnahmung der Popmusik. Mit rechten und reaktionären Tendenzen in der neuen Mitte des popmusikalischen Klangs beschäftigte sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts auch Martin Büsser (2005). Mit Jenz Balzers Zusammenhangsdarstellung von Pop und Populismus kommen wir in der Gegenwart an (2019), in der die dunklen Seiten der Popkultur immer breiter auf rechts gedreht werden. Der düstere Klang erfährt seit längerer Zeit eine unangenehme Beimengung, die sich das eigentliche Potenzial der Popmusik von Unabgeschlossenheit und Deutungsoffenheit zu eigen macht, um damit dieselbe abzuschaffen. Insofern sind rechte Tendenzen in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen auch nicht anders zu beurteilen als in entsprechenden politischen Parteien der Gegenwart.

Zusammenfassung und Ausblick

Lassen sich düstere Klänge über Musikgenre-Grenzen und ihre Ausdifferenzierungen hinweg beschreiben, greifbar machen und mit Blick auf eine »Psychologie des modernen Songs« und sozialer Zusammenhänge deuten? Dass das Düstere und Dunkle keine Randerscheinung in musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen ist, sondern weit verbreitet und ein zentrales Element ist, sollte der Beitrag deutlich gemacht haben. Allerdings bleibt das methodologische und methodische Problem bestehen, das Affektuelle des Dunklen und Düsternen hinsichtlich seines Klangs in eine nachvollziehbare und objektivierbare Wissenschaftslogik und -sprache zu übersetzen. Zudem hat sich gezeigt, dass die klangliche und kulturelle Inszenierung ganz unterschiedlich konnotiert sein kann und Motive und Themen variieren. Dennoch lassen sich auch Verbindungen und Überschneidungen feststellen, die eine Beschreibung düsterer Songs als Kehrseite bunter Popwelten charakterisieren und gleichzeitig mit diesen verschwimmen.

Die Beschäftigung mit düsteren Klängen und ihren kulturellen Inszenierungen zeigt, dass diese Verarbeitungen von persönlichen, sozialen, kulturellen oder politischen Motiven getragen werden. Offen bleibt allerdings, wie diese genauer zu verstehen und einzuordnen sind, vor allen Dingen aber auch: wie der Klang methodologisch und methodisch greifbar zu machen ist. Je direkter und expliziter Songs komponiert werden, desto eher ist man geneigt, darin auch unmittelbar Appelle und Aufrufe zu erkennen; weniger eindeutig und schwieriger wird es bei Kompositionen, die anspielungsreich, manchmal auch (über-)affirmativ drastische Inszenierungen wählen, diese jedoch bewusst uneindeutig gestalten. Das Düstere lässt sich ästhetisch so einerseits als Realismus, andererseits als Fiktionalisierung des Realen verstehen. Der Weg des Klangs zu sozialen Wirklichkeiten ist dementsprechend auf der einen Seite konkret-realistisch oder symbolisch-ziselisiert.

Einige düstere Klänge – im Punk, Rechts(punk)rock oder Gangsta-Rap – haben einen sozialkritischen und sozialrealistischen Impetus, der sich durch Direktheit sowie Unmittelbarkeit auszeichnet und »Authentizität« als Kriterium der Performance beinhaltet. Musikalisch sind es Punk und Rechts(punk)rock, die sich klanglich nahe stehen; der Gangsta-Rap gilt zwar auch als »harte« Musikrichtung, jedoch ergibt sich die Härte aus einem anderen Klang und Gesangsstil. Die ideologischen Ausrichtungen dieser musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen sind unterschiedlich und verweisen auf entgegengesetzte Weltansichten: Während soziale Ungerechtigkeit, Frustration, eine als autoritär-faschistisch und unterdrückend wahrgenommene Gesellschaft Gegenstand in Punk-Songs ist, ist der Rechts(punk)rock gegen Minderheiten, sogenannte »Ausländer«, Frauen, Linke usw. gerichtet, die die »weiße, männliche« Hegemonie bedrohen und als Reaktion darauf mit Vernichtungsfantasien überzogen werden. Der Gangsta-

Rap wendet sich gegen staatliche, rassistisch motivierte Formen der Unterdrückung und beschreibt das »harte« Leben auf der Straße.

Demgegenüber gibt es andere musikzentrierte Jugend(-sub-)kulturen, die sich anspielungsreich, verblümt und allegorisch inszenieren. Dazu gehören der Gothic und der Neofolk, die musikalisch Überschneidungen aufweisen, aber nicht zwingend in der kulturellen Inszenierung. Der Gothic-Bereich umschließt zwar Teile des Neofolk, es existiert aber auch ein düsterer Rock-Bereich, der deutlich breiter rezipiert wird.

Der Heavy Metal liegt zwischen dem Punk- und Gothic-Bereich. Er ist klanglich schnell gespielt, im Gegensatz zum Punk aber an Virtuosität und Beherrschung der Instrumente orientiert, in der kulturellen Inszenierung jedoch eher an fiktiven Motiven angelehnt mit einem Hang zu Monstern, Horror, Krieg und Apokalypse.

Düstere Klänge stellen kein abgegrenztes Phänomen der dunkleren Seite der Popmusik dar, sondern lassen sich in einen größeren popkulturellen Kontext einordnen, der offenbar eine Faszination für verschiedene dunkle Themen aufweist. Dazu gehören der Film mit seinen Genres des Horror-, Fantasy-, Mystery-, Vampirfilms, des Thrillers oder Film Noir, der Literatur-Bereich mit ähnlichen Motivausprägungen wie der Film und Gothic Novels, Events und Conventions wie Mittelalterfestivals oder das Hamburg Dungeon u. v. m. Es scheint eine ausdifferenzierte kulturelle Faszination für das Dunkle und Unheimliche (und zugleich so Vertraute) zu geben, das bereits Sigmund Freud zu seinem berühmten Essay über das Unheimliche veranlasste. Die dunkle Seite der Popkultur, und insbesondere der Popmusik, führt vor Augen – oder besser: zu Gehör –, dass Popmusik nicht nur Tanzbarkeit und Sexualität bedeuten muss (Wicke 2001), wobei beides nicht nur Gegenstand düsterer Klänge sein kann, sondern ebenso existenzielle Fragen aufwirft, die – wie im Fall der rechten und rechtsextremen Aneignung – Antworten erfahren können, die Unbehagen und Abscheu hervorrufen.

Anmerkungen

- 1 Popmusik wird mit Diederichsen (2014) als eigener Gegenstand betrachtet, der sich nicht nur aus Musik, sondern aus verschiedenen kulturellen und medialen Elementen, Konstellationen und dem Zusammenspiel verschiedener Akteur*innen zusammensetzt. Als vereinfachender Oberbegriff soll er sämtliche Musik(-sub-)kulturen seit den 1950er Jahren umfassen (auch die verschiedenen Spielarten des Rock).
- 2 Unter »musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen« werden historisch gewachsene Kulturen verstanden, die zum einen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung »jugendlich« geprägt waren, zum anderen »Musik« als zentrales Element ihrer kulturellen Praxis aufweisen. Zumeist tragen diese Jugend(-sub-)kulturen die Musikrichtung in ihrer Bezeichnung: Punk, Heavy Metal, Rap, Techno, Rock'n'Roll usw. Allerdings sind die Bezeichnung einer Jugend(-sub-)kultur und die Musikrichtung nicht immer identisch: Skinheads hören Rechts(-punk-)rock, Skater Rap oder Hardcore. Ebenso gibt es Jugendkulturen und Szenen, die Musik nicht unmittelbar als Praxiselement beinhalten wie beispielsweise Gamer oder Surfer (siehe dazu auch Hitzler und Niederbacher

- 2010). Festzuhalten ist darüber hinaus, dass der Begriff »Jugend(-sub-)kultur« historisch ist und anzeigt, dass Jugendkultur (als kommerzialisierte Form) und Subkultur (als Gegen- und Protestkultur) ineinander übergehen (Baacke 2007). Schließlich muss erwähnt werden, dass »Jugend(-sub-)kultur« mittlerweile insofern ein unzutreffender Begriff ist, da alle großen Jugend(-sub-)kulturen »alt« sind (Farin 2010) und die Ideologien, Werte und Normen von Jugend(-sub-)kulturen auch von Personen im fortgeschrittenen Alter weiterhin praktiziert werden (Bennett und Hodkinson 2012). Auf die Unterschiede zwischen Jugendkultur, Jugend(-sub-)kultur, Subkultur, Szene usw. kann hier nicht weiter eingegangen werden (dazu Hügel 2012).
- 3 Dies lässt sich an zahlreichen historischen Darstellungen von Musiker*innen, Bands und Szenen belegen, die sich in Buch, Bild und Film um die eigene Geschichte quer über alle musikzentrierten Jugend(-sub-)kulturen hinweg um die eigene Geschichte und historische Einordnungen bemühen.
 - 4 Anzumerken ist, dass genau diese Umkehrungen Teil einer ironisierenden, in einem kulturellen Sinn postmodern anmutenden Inszenierung sein können, wie sie sich in einem Filmtitel wie *Happy Metal* oder dem Musikstück *Der Hund von Baskerville* des Schlagerduos Cindy & Bert ablesen bzw. erhören lassen, wobei Letzteres ein Cover des Songs *Paranoid* der Rockband Black Sabbath ist.
 - 5 So mag es irritieren, dass eine Noise-Band wie Einstürzende Neubauten, die in ihren Anfängen stellenweise anti-konsumierbare Musik durch Klangerkundungen von Alltagsgegenständen produzierte, in Japan größere Hallen füllte und erfolgreicher war als in einem anderen kulturellen Umfeld wie Deutschland.
 - 6 Zu sehen auf DVD oder YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr-O1Ds0Pec> (letzter Abruf: Okt. 2024).
 - 7 Siehe dazu auch die Beschreibungen zu Death in June, Current 93 und Sol Invictus im Rahmen eines Konzertfilms: <https://www.youtube.com/watch?v=uTP0AZORy-g> (letzter Abruf: Okt. 2024).
 - 8 So ist die Band Cannibal Corpse immer wieder mit Verboten von Auftritten oder ihrer Covergestaltung konfrontiert.

Literatur

- Artaud, Antonin. 1996. *Das Theater und sein Double*. München: Matthes & Seitz.
- Baacke, Dieter. 2007 (5. Aufl.). *Jugend und Jugendkulturen: Darstellung und Deutung*. Weinheim, München: Juventa.
- Balzer, Jens. 2019. *Pop und Populismus: Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Andy und Paul Hodkinson, Hrsg. 2012. *Ageing and youth culture: music, style and identity*. London [u. a.]: Berg.
- Blümner, Heike. 2002. »Street Credibility: Hip Hop und Rap«. In *Alles so schön bunt hier: Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, hrsg. v. Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein, 292–306. Stuttgart: Reclam.
- Böder, Tim, Paul Eisewicht, Günter Mey und Nicolle Pfaff, Hrsg. 2019. *Stil und Zugehörigkeit: Materialität und Medialität in Jugendszenen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büchner, Timo. 2006. *Rechtsrock: Business, Ideologie & militante Netzwerke*. Münster: Unrast.
- Büsser, Martin. 1995. *If the kids are united: von Punk zu Hardcore und zurück*. Münster: Ventil.

- Büsser, Martin. 2005 (2. Aufl.). *Wie klingt die neue Mitte: Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz: Ventil.
- Caspers, Markus. 2011. *Pop: ein Schnellkurs*. Köln DuMont.
- Chaker, Sarah. 2014. *Schwarzmetall und Todesblei: Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Chaker, Sarah, Jakob Schermann und Nikolaus Urbanek, Hrsg. 2018. *Analyzing Black Metal: Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: Transcript.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton, Hrsg. 2012 (2. Aufl.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York, London: Routledge.
- Daniel, Anna und Frank Hillebrandt. 2019. »Die multiple Formation der Popmusik«. In *Die Praxis der Popmusik: soziologische Perspektiven*, hrsg. v. Anna Daniel und Frank Hillebrandt, 1–42. Wiesbaden: Springer VS.
- DeNora, Tia. 2008. »Kulturforschung und Musiksoziologie«. In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, hrsg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 67–87. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich. 2021 (Orig. 1992). »The Kids are not alright«. In *Rechte Angriffe – toxische Effekte: Umformierungen extrem Rechter in Mode, Feminismus und Popkultur*, hrsg. v. Elke Gaugle und Sarah Held, 201–214. Bielefeld: Transcript.
- Diesel, Andreas und Dieter Gerten. 2007. *Looking for Europe: Neofolk und Hintergründe*. Zeltingen-Rachtig: Index.
- Dietrich, Marc und Martin Seeliger, Hrsg. 2012. *Deutscher Gangsta-Rap: Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript.
- Dornbusch, Christian und Hans-Peter Killguss. *Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Münster: Unrast.
- Dornbusch, Christian und Jan Raabe, Hrsg. 2002. *RechtsRock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster: Unrast.
- Elflein, Dietmar. 2010. *Schwermetallanalysen: die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript.
- Farin, Klaus. 2010. »Jugendkulturen heute«. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 27: 3–8.
- Flender, Reinhard David und Hermann Rauhe. 1989. *Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ford, Simon. 1999. *Wreckers of civilization: The story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle*. London: Black Dog Publishing.
- Fuhr, Michael. 2007. *Populäre Musik und Ästhetik: Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript.
- Garcia, Tristan. 2016. *Das intensive Leben: Eine moderne Obsession*. Berlin: Suhrkamp.
- Greil, Marcus. 1989. *Lipstick Traces: A secret history of the twentieth century*. London: Martin Secker & Warburg Ltd.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *We gotta get out of this place: Rock, die Konservativen und die Postmoderne*. Wien: Löcker.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The meaning of style*. New York: Methuen.
- Hecken, Thomas. 2009. *Pop: Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: Transcript.
- Hecken, Thomas und Marcus S. Kleiner. 2017. »Einleitung«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner, 1–14. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hegarty, Paul. 2007. *Noise Music: A history*. London, New York: Continuum Intern. Publishing.
- Heinze, Carsten. 2016. »Industrial Music Culture«. In *Ästhetische Praxis*, hrsg. v. Michael Kauppert und Heidrun Eberl, 175–197. Wiesbaden: Springer VS.

- Heinze, Carsten und Marcus Stiglegger. 2021. »Das Spiel mit dem Feuer: Religiosität, Okkultismus, Esoterik, Spiritualität und der Bezug zu nationalsozialistischen/faschistischen Ideologien im rechtsoffenen Musikunderground«. *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (1). <https://doi.org/10.1007/s41682-021-00092-y>.
- Hellbrück, Jürgen. 2008. »Das Hören in der Umwelt des Menschen«. In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, hrsg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, 17–36. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Helms, Dietrich und Thomas Phleps, Hrsg. 2014. *Geschichte wird gemacht: zur Historiographie populärer Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Helsper, Werner, Hrsg. 1991. *Jugend zwischen Moderne und Postmoderne*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hitzler, Ronald und Arne Niederbacher. 2010 (3., vollständig überarb. Aufl.). *Leben in Szenen: Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hügel, Hans-Otto, Hrsg. 2003. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Inheteven, Katharina. 2010. »Musiksoziologie«. In *Handbuch Spezielle Soziologien*, hrsg. v. Georg Kneer und Markus Schroer, 325–340. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jones, Dylan. 2021. *Sweet Dreams: From Club Culture to Style Culture. The Story of the New Romantics*. London: Faber & Faber.
- Kleiner, Marcus S. 2013. »Die Taubheit des Diskurses. Zur Gehörlosigkeit der Soziologie im Feld der Musikanalyse«. In *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hrsg. v. Axel Volmar und Jens Schröter, 165–188. Bielefeld: Transcript.
- Kleiner, Marcus S. und Michael Rappe, Hrsg. 2012. *Methoden der Populärkulturforschung: Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*. Berlin, Münster: LIT.
- Kunz, Yvonne. 2016. *Jihad Rap: An den Rändern muslimischer Subkulturen*. Mainz: Ventil.
- Matuschek, Stefan. 2024. *Der gedichtete Himmel: Eine Geschichte der Romantik*. München: C. H. Beck.
- Meinert, Philipp und Martin Seeliger, Hrsg. 2013. *Punk in Deutschland: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript.
- Moynihan, Michael und Didrik Søderlind. 2002. *Lords of Chaos – Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund*. Zeltigen-Rachtig: Index.
- Nohr, Rolf F. und Herbert Schwaab, Hrsg. 2011. *Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT.
- Nym, Alexander und Marcus Stiglegger. 2017. »Gothic«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Marcus S. Kleiner und Thomas Hecken, 91–97. Stuttgart: J. B. Metzler.
- O'Hara, Craig. 2001. *The Philosophy of Punk: Die Geschichte einer Kulturrevolte*. Münster: Ventil.
- Phleps, Thomas und Ralf Appen, Hrsg. 2003. *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*. Bielefeld: Transcript.
- Reckwitz, Andreas. 2015. »Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen«. In *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Andreas Reckwitz und Sophia Prinz, 13–54. Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut. 2016. *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Safranski, Rüdiger. 2007. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- Sarig, Roni. 1998. *The secret history of rock: the most influential bands you've never heard*. New York: Billboard Books.
- Schulze, Holger. 2008. *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate: Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Seeliger, Martin. 2021. *Soziologie des Gangstarap: Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.

- Seeliger, Martin und Marc Dietrich, Hrsg. 2017. *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: Transcript.
- Speit, Andreas, Hrsg. 2002. *Ästhetische Mobilmachung: Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*. Münster: Unrast.
- Sterneck, Wolfgang. 1998 (2., erw. Aufl.). *Der Kampf um die Träume – Musik und Gesellschaft: Von der Widerstandskultur zum Punk, von der Geräuschmusik bis hin zu Techno*. Hanau: KomistA.
- Stiglegger, Marcus. 2017. »Industrial«. In *Handbuch Popkultur*, hrsg. v. Marcus S. Kleiner und Thomas Hecken, 97–101. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Stiglegger, Marcus. 2021. *Schwarz: Die dunkle Seite der Popkultur*. Berlin: Martin Schmitz.
- Terry, Nick. 2004. »Vorwort«. In Albert Mudrian *Choosing Death: Die unglaubliche Geschichte von Death Metal und Grindcore*, 12–15. Berlin: I. P. Verlag Jeske/Mader GbR.
- Thompson, Dave. 1994. *The Industrial Revolution*. Berkeley: Moe's Books.
- Thompson, Dave. 2002. *The dark reign of Gothic Rock: In the reptile house with The Sisters of Mercy, Bauhaus and The Cure*. London: Helter Skelter Publishing.
- Uerlings, Herbert. 2000. »Einleitung«. In *Theorie der Romantik*, hrsg. v. Herbert Uerlings, 9–42. Stuttgart: Reclam jun.
- Volmar, Axel und Jens Schröter, Hrsg. 2013. *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: Transcript.
- Waldecker, David. 2022. *Mit Adorno im Tonstudio: Zur Soziologie der Musikproduktion*. Bielefeld: Transcript.
- Weinstein, Deena. 2000 (überarb. Aufl.). *Heavy Metal: The music and its culture*. Boston, Mass.: Da Capo Press.
- Wellmann, Henning. 2014. »Pop- und Emotionsgeschichte: Eine viel versprechende Partnerschaft«. In *Popgeschichte Band 1: Konzepte und Methoden*, hrsg. v. Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek, 201–226. Bielefeld: Transcript.
- Westhoff, Ben. 2017. *Original Gangstas: Dr. Der, Eazy E, Ice Cube, Tupac Shakur, Snoop Dogg und die Geburt des Westcoast-Rap*. Höfen: Hannibal.
- Whittaker, Jason und Elizabeth Potter, Hrsg. 2022. *Bodies, noise and power in Industrial Music*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Wicke, Peter. 2001. *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wicke, Peter. 2004. »Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs«. In *Was ist Pop?: Zehn Versuche*, hrsg. v. Walter Grasskamp, 115–140. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.
- Wicke, Peter. 2017 (2., überarb. und akt. Aufl.). *Rock und Pop: Von Elvis Presley bis Lady Gaga*. München: Verlag C. H. Beck.
- Wicke, Peter, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker. 2007. *Handbuch der populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott Music.

Der Autor

Carsten Heinze, PD Dr. habil., Lehrkraft für besondere Aufgaben, Universität Hamburg, Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachbereich Sozialökonomie. Forschungsschwerpunkte: Medien- und Filmsoziologie, Kulturosoziologie, Jugendsoziologie; Erinnerungs- und Biografiefor- schung.

Kontakt: carsten.heinze@uni-hamburg.de

Bob Dylans *Mississippi*: Eine Ästhetik der Existenz als Parataxis in Blue

Ralph Sichler

Journal für Psychologie, 33(1), 37–60

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-37>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

»A ship in harbor is safe, but that is not what ships are built for.«

John A. Shedd (1928, 20)

»I wish I was there to help her. But I'm not there, I'm gone.«

Bob Dylan

Zusammenfassung

Im Beitrag wird der Mitte der 1990er Jahre entstandene Song *Mississippi* von Bob Dylan einer reformulierenden und kontextualisierenden, texthermeneutischen, in Teilen auch musikwissenschaftlichen Interpretation zugeführt. Ausgangspunkt der Auslegung sind der kulturhistorische und biografische Hintergrund sowie der Entstehungs- und Publikationszusammenhang des Stückes. Den Kern der Arbeit bildet eine Zeile-für-Zeile-Interpretation des dem parataktischen Stil folgenden Textes. Aus der Analyse geht hervor, dass es nicht zielführend ist, einen umfassenden, abschließend gültigen Zugang zur Auslegung des Songs zu suchen. Es stellt sich vielmehr heraus, dass in Abhängigkeit von der Kontextualisierung und der Fokussierung auf Text und Musik mehrere Perspektiven und Deutungen möglich sind. Es wird aus dem Stück eine in Ansätzen erkennbare, vielschichtige Ästhetik der modernen Existenz erschlossen, bei der das Gelingen und Scheitern im Leben sowie die Unmöglichkeit, Ereignisse und Handlungen im eigenen Lebensverlauf ungeschehen zu machen, den Kern der Reflexion bilden. Der Song wird als Ausdruck einer ästhetischen Grundhaltung verstanden, die sich durch die Überwindung von letzten Gewissheiten, das Akzeptieren von Ambiguität und Unvollständigkeit und der Suche nach einer zutiefst individuellen Form von reflektierter Selbstentfaltung charakterisieren lässt.

Schlüsselwörter: Kulturpsychologie, Kunst, Lebenskunst, Musikpsychologie, Texthermeneutik

Bob Dylan's *Mississippi*: An Aesthetics of Existence as Parataxis in Blue

This article presents a reformulating and contextualizing, text-hermeneutic, and in part musicological interpretation of Bob Dylan's song *Mississippi* which was written in the mid-1990s. The starting point for the interpretation is the cultural-historical and biographical background as well as the context in which the song was composed and published. The core of the paper is a line-by-line interpretation of the text, which follows its paratactic style. The analysis shows that it is not useful to look for a comprehensive, conclusively valid approach to interpreting the song. Rather, it turns out that, depending on the contextualization and the focus on the lyrics and music, multiple perspectives and interpretations are possible. The piece reveals a somewhat recognizable, multifaceted aesthetic of modern existence, in which success and failure in life, as well as the impossibility of undoing events and actions in one's own life, form the core of reflection. The song is understood as an expression of a fundamental aesthetic attitude characterized by the overcoming of ultimate certainties, the acceptance of ambiguity and incompleteness, and the search for a deeply individual form of reflective self-actualization.

Keywords: art, art of life, cultural psychology, music psychology, text hermeneutics

Der Song *Mississippi* fällt mit einem Wendepunkt im Schaffen von Bob Dylan zusammen. Das Stück ist ab der Mitte der 90er Jahre entstanden. Nach einer längeren Zeit der Rückbesinnung auf die Wurzeln der US-amerikanischen traditionellen Musik, in der Dylan überlieferte Songs in einem schlichten und authentischen Stil wie etwa auf dem Album *World Gone Wrong* (1993) reinterpretierte, schuf er in den folgenden Jahren auf diese Phase aufbauend wieder eigene Kompositionen. Die meisten zu dieser Zeit entstandenen Songs brachte er 1997 auf dem Album *Time Out of Mind* heraus. Auch *Mississippi* war für dieses Album vorgesehen, doch waren sich Bob Dylans Produzent Daniel Lanois und er nicht einig, wie dieser Song musikalisch realisiert werden sollte. Deshalb kam es zu einer Verzögerung der Veröffentlichung, die die weitere Rezeption des Songs maßgeblich mitbestimmt hat.

Ich habe diesen Song für eine reformulierende und kontextualisierende Interpretation ausgewählt, weil er in bestimmter Weise typisch für das Singer-Songwriter-Werk von Bob Dylan ist. Die offenkundige musikalische, aber auch lyrische Verbindung mit der Tradition von Folk, Blues, Country und Rock ist ein wesentlicher Aspekt seines Schaffens. Doch Dylan bricht auch mit der reinen Imitation alter Songs, indem er die traditionellen Elemente weiterverarbeitet und in seinen ganz individuellen und außerordentlichen Stil integriert. Dies führt, wie auch bei dem Song *Mississippi*, nicht selten dazu, dass man beim Hören einerseits den Eindruck bekommt, es handle sich bei dem Lied um ein Traditional. Auf der anderen Seite vermittelt sich über den Text und die Musik das Erlebnis, mit etwas noch nie so unvergleichbar Geschaffenem in Berührung zu kommen.

Der besondere Stil Dylans, der unter anderem darauf beruht, dass unterschiedliche Einflüsse und Quellen zu einer neuen Form von Intertextualität verwoben werden und der so häufig den Eindruck entstehen lässt, dass die Lebenssituation des modernen (europäisch-nordamerikanischen) Individuums kaum besser charakterisiert werden kann, ist häufig analysiert worden (vgl. z. B. Honneth 2010; Detering 2016). In meinem Interpretationszugang zum Song *Mississippi* soll dieser Diskurs nicht weiter fortgeführt werden, obgleich er natürlich im Hintergrund mitwirkt. Vielmehr soll im Rahmen meines Versuchs einer Annäherung an mögliche Sinngehalte dieses Stücks deutlich werden, wie der Künstler Dylan durch das Sprachrohr des Sängers den Stellenwert von Kunst hervortreten lässt. Dies erfolgt im Song durch das Bemühen, auf die Lebenssituation des Protagonisten zu reflektieren. Und zwar auf zweierlei Weise: Zum einen soll vermittelt werden, dass mit dem Leben unwiederbringlich Gelingen und Scheitern einhergehen. Wer lebt, dem werden Dinge glücken (was dann auch Glück bescheren kann), aber auch misslingen (was dann zu Frustration und Verzweiflung führen kann). Zum anderen geht es darum, dass die Kunst das Medium (unserer Zeit) ist, mit dem das Gelingen und Scheitern im Leben thematisiert werden kann. Ja mehr noch, Kunst ist in der Lage, deutlich werden zu lassen, wie Gelingen und Scheitern stets miteinander verbunden sind, aufeinander verweisen und ineinander übergehen.

Diese Dialektik von Gelingen und Scheitern ist tief ins Leben, aber auch in die Kunst selbst eingeschrieben. Sie selbst müht sich am Stoff, von dem in unserem Fall der Song handelt, ab. Dies kann glücken oder scheitern oder beides zugleich. Bob Dylans Ästhetik setzt genau hier an und sie reflektiert es in der Art, wie ein Song den Stoff behandelt, von dem er handelt. Teil dieser Ästhetik ist damit nicht nur der Inhalt der Erzählung des Künstlers von den Dingen des Lebens, sondern auch die Art und Weise, wie der Künstler und Sänger seinen Zugang zu diesen Dingen, seine Lesart dessen, worum es im Song geht, an ein Publikum zu vermitteln versucht. Genau dies wäre Bob Dylans Ästhetik der Existenz¹ und im Zuge meiner Versuche der Auslegung dessen, was im Song *Mississippi* angesprochen wird, hoffe ich, diese Ästhetik zumindest in Umrissen deutlich werden zu lassen.²

Zur Methode meiner Interpretation des Songs *Mississippi*

Mein Versuch, den Song *Mississippi* von Bob Dylan auszulegen, erfolgt im Rahmen einer methodisch offenen, kaum vorstrukturierten Herangehensweise. Sie kann im weiten Sinn als »hermeneutisch« (Sichler 2020) betrachtet werden, wobei durch das Hinziehen diverser Deutungshorizonte insbesondere die relationale Hermeneutik (Straub und Ruppel 2022) mein methodisches Vorgehen prägt. Gegenstand der Interpretati-

on ist der Song, vor allem sein Text, in manchen Aspekten aber auch die musikalische Ausgestaltung. Meine Versuche der Deutung arbeiten sich Zeile für Zeile am Textinhalt ab, wobei durch das Hinzuziehen von Material, das mit dem im Song Gesagten in Verbindung gebracht werden kann, entsprechende Kontextualisierungen eine weitere interpretative Arbeitsweise zur Erschließung des Sinngehalts darstellen.

Mir geht es nicht darum, den einen, womöglich auch latenten Sinn des Songs *Mississippi* von Bob Dylan zu erschließen. Vielleicht gibt es diesen einen Sinn, was ich aber bezweifle. Mein Zugang folgt eher einer *pluralisierenden Hermeneutik* (vgl. Marquard 1981; Sichler 1994). Dabei geht es darum, mehrere, unterschiedlichen Perspektiven der Auslegung folgende Lesarten und Deutungen zu einem Text oder Textausschnitt zu generieren. Dies darf nicht mit der oft der Hermeneutik vorgeworfenen Plattitüde verwechselt werden, dass die Lehre vom Verstehen es zulasse, im gegebenen Material jede nur vorstellbare Deutung von Sinn hervorzubringen und zu legitimieren. Dies ist nicht gemeint, sondern vielmehr der Umstand, dass abhängig von der Perspektive, die ein interpretierendes Subjekt gegenüber einem Text oder einer Handlung einnimmt, unterschiedliche Interpretationen denkbar und auch gerechtfertigt sein können. Pluralität ist ein zentrales Charakteristikum hermeneutischer Anstrengung, wenn man damit der Vielfalt möglicher Bedeutungen in Texten gerecht zu werden versucht.

Dies kommt auch, wie ich im Rahmen meiner Interpretationsbemühungen zu Bob Dylans Song *Mississippi* aufzuzeigen hoffe, der Intention des Singer-Songwriters entgegen. Ästhetische Vielfalt ist eines der durchweg in seinem Werk anzutreffenden Anliegen von Bob Dylan, es sei nur auf seinen 2020 veröffentlichten Song *I Contain Multitudes* verwiesen. Im Rahmen der Nobelpreis-Vorlesung reflektiert er auf sein Schaffen und resümiert:

»Was also bedeutet das alles? Ich selbst und viele andere Songwriter sind von denselben Themen beeinflusst. Und sie können so viele unterschiedliche Dinge bedeuten. [...] Ich habe in meine Songs alle möglichen Dinge hineingeschrieben. Und ich mache mir keine Gedanken darüber, was das alles bedeuten könnte« (Dylan 2017, 45).

Im Zuge meines Bemühens, mögliche Bedeutungen zu generieren und zu verbalisieren, wird deshalb nicht der Anspruch vertreten, dass es sich um eine oder gar die letztlich gültige Deutung handelt. Im Rahmen der Zeile-für-Zeile-Interpretationen sollen vielmehr mögliche Lesarten dessen, was im Song angesprochen wird, generiert werden. Nicht auf beliebige Weise, sondern auf durch Textinterpretation und stimmige Kontextualisierung geprüfte Art. Gleichwohl nimmt meine subjektive Perspektive eine nicht unbedeutende Rolle ein, und am Ende ließe sich sagen, dass die Dinge, die in diesem Text zur Sprache kommen, in der Art und Weise begründet sind, wie Bob Dylans Song *Mississippi* bei mir angeklungen ist.

Der Strom und die Region Mississippi

In Bob Dylans Song *Mississippi* dient der gewaltige Strom, der die USA von Nord nach Süd fast vollständig durchläuft, als mächtige Allegorie. Mit ihm werden mehrere Bedeutungen transportiert, meist eher unterschwellig als klar erkennbar. Der Fluss hat seinen Ursprung am Lake Itasca in Minnesota weit im Norden der USA und er mündet etwas mehr als 2.000 Kilometer südlich bei New Orleans in den Golf von Mexico. Die Länge des Flusses beträgt 3.778 Kilometer. Er fließt oder grenzt an zehn US-amerikanische Bundesstaaten, sein Einzugsgebiet mit allen Nebenflüssen reicht von den Rocky Mountains bis weit in den Osten der Vereinigten Staaten. Er gilt als das Rückgrat oder die Hauptschlagader des gesamten Landes.

Flüsse können generell als Sinnbild des Lebens und dessen biografischen Verlaufs verstanden werden. Durch die Quelle und die Mündung ist ihr Verlauf begrenzt. Die Strömung verläuft in einer Richtung, eine Umkehr ist nicht vorgesehen. Im Zusammenhang des Songs von Bob Dylan ist auch der Umstand von Bedeutung, dass der Fluss Mississippi immer wieder seinen Verlauf verändert hat. Einige Altwasser haben sich abgetrennt. Es gab immer wieder weiträumige Überflutungen, die das Umland stark beeinträchtigt haben. Heute ist, auch aufgrund der Schifffahrt, der Strom meist reguliert.

Mississippi ist aber auch der Name eines Bundeslandes der Südstaaten von großer geschichtlicher Bedeutung. Der Bürgerkrieg, bei dem zwei grundsätzlich verschiedene Versionen der politischen Konstitution der USA aufeinandergeprallt sind, wurde auch in der Region in und rund um Mississippi ausgetragen. Eine der entscheidendsten und blutigsten Schlachten (Vicksburg 1863) fand hier statt.

Von besonderer kultureller Bedeutung ist das Mississippi-Delta, nicht zu verwechseln mit dem in Louisiana gelegenen Flussdelta (Mississippi River Delta), wo der Strom ins Meer fließt. Das Mississippi-Delta südlich von Memphis (Tennessee) ist eine von der Landwirtschaft geprägte Region (Haupterzeugnis Baumwolle), das von sehr unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen besiedelt wurde (Cobb 1994). Eine wichtige Gruppierung sind Schwarze, die als Sklavinnen und Sklaven Zwangsarbeit etwa auf den Plantagen verrichteten. Das Mississippi-Delta ist auch eine bedeutende Kulturregion, eindrucksvolle Literatur (z. B. von William Faulkner, Eudora Welty) ist dort entstanden (vgl. Eubanks 2021). Ab Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sich dort nicht nur bei der schwarzen Bevölkerung zahlreiche, einflussreiche musikalische Stilrichtungen (u. a. Delta Blues, Country Blues, Rhythm 'n' Blues, Bluesrock, Rock'n'Roll etc.; vgl. Timmerman und Carpenter 2023). Diese facettenreiche kulturelle Tradition, mehrere der ganz Großen aus der populären Musik der USA haben hier ihre Heimat, speiste sich wiederum aus unterschiedlichen Wurzeln, die im Zusammenhang mit der Vielfalt der Bevölkerung im Mississippi-Delta gesehen werden müssen (Meikle 2016). Dies kann

hier nur angedeutet werden, hat aber für den Song *Mississippi* von Bob Dylan eine nicht zu unterschätzende Hintergrundbedeutung.

Der Song *Mississippi*: Übersicht und allgemeine Hinweise

Genau betrachtet gibt es den *einen* Song *Mississippi* von Bob Dylan gar nicht. Es existieren vielmehr mehrere Fassungen oder Versionen des Songs. Das gibt es zuweilen auch bei anderen Liedern, aber hier liegt die Besonderheit darin, dass nicht wirklich geklärt ist, was das Original oder zumindest die zu bevorzugende *Mississippi*-Fassung wäre. Auch von Bob Dylan selbst ist mir hierzu kein Statement bekannt. Es existiert die erste offizielle Veröffentlichung des Songs von Bob Dylan auf dem Album *Love And Theft*, welches am 11. September 2001 bei Columbia Records erschienen ist. Allerdings hätte *Mississippi* schon auf dem Vorgängeralbum *Time Out of Mind*, welches am 30. September 1997 auf den Markt kam, herauskommen sollen. Nur konnten sich damals Bob Dylan und sein Produzent Daniel Lanois nicht einigen, welches der damals entstandenen Takes auf das Album soll. So wurde keine der Aufnahmen veröffentlicht. Heute bestehen die verfügbaren Studio-Fassungen im Grunde gleichwertig nebeneinander. Sie sind alle mit Ausnahme der Love And Theft-Version auf dem Bootleg-Sampler No. 17 »Fragments – Time Out of Mind Sessions (1996/1997)« versammelt (vgl. Tab. 1).

Aus meiner Sicht ist es nicht ohne Bedeutung, dass diese Fassungen parallel existieren und jede ihre Berechtigung hat. Jede Version vermittelt eine andere Botschaft, ein anderes Gefühl zu den Inhalten des Textes. Während es in den eher rockigen Fassungen um den Drive zu gehen scheint, dem das eigene Leben folgt (oder zu folgen hat), deuten die ruhiger vorgetragenen Varianten auf ein Innehalten und eine Reflexion des Lebens hin. Auch als Sänger legt Bob Dylan den Song in seinen verschiedenen Versionen stimmlich anders an und aus. Das eine Mal überwiegt etwa ein ruhiger und kontemplativer Ton, das andere Mal klingt die Stimme keck und vorlaut. Die vorliegenden Fassungen stehen für unterschiedliche Versionen des Entwurfs vom Leben und dessen ästhetischer Reflexion. Es gibt immer mehrere Fassungen des Lebens, auch wenn man in aller Regel meist nur eine davon verwirklicht (Phillips 2012). Aus ästhetischer Perspektive existiert aber keine vorherrschende Lesart. Und so kann auch keine der vorliegenden Songfassungen den anderen definitiv vorgezogen werden.

Natürlich gibt es Präferenzen und Vorlieben, so wie sonst im Leben auch. In meinem Fall ist es die ruhige, wohl als Demo angelegte Fassung Version 1 aus den Tell Tale Signs, wo die musikalische Ausgestaltung sich auf nur wenige Instrumente beschränkt und so der Text auch aufgrund seiner prägnanten Intonation durch den Sänger deutlicher hervortritt. Die Musik ist im Hintergrund, die Rhythmik gleich-

Version	Dauer	Einspieldatum	Musikschaffende	Anmerkungen
Love and Theft				
Version on Love and Theft	5:21	21.05.2001	Bob Dylan: Vocals/Guitar/Piano; Larry Campbell: Mandolin; Charlie Sexton: Guitar; Augie Meyers: Hammond B3 organ/Vox organ; Tony Garnier: Bass guitar; David Kemper: Drums	Folkrock Version; ausgewogen instrumentiert
Teatro Sessions 1996/Criteria Studios Sessions 1997 (erstmal veröffentlicht auf The Bootleg Series No. 8: Tell Tale Signs, 2008)				
Version 1	6:02	Sept. 1996 oder Jan. 1997	Bob Dylan: Vocals/Electric Guitar; Daniel Lanois: Electric Guitar; Tony Garnier: Bass; Tony Mangurian: Percussion	Demo-Version, Folk; zurückhaltend instrumentiert; unaufdringlicher, aber dezidierter Vortrag
Version 2	6:20	17.01.1997	Bob Dylan: Vocal/Guitar/Piano; Tony Garnier: Bass; Brian Blade/Jim Keltner: Drums; Robert Britt/John Jackson/Daniel Lanois/Duke Robillard: Guitar; Bucky Baxter: Steel Guitar; Cindy Cashdollar: Slide Guitar/Dobro; Augie Meyers: Accordeon/Organ; Tony Mangurian: Percussion	Slow-Blues-Version; vorgetragen im sonoren Bardenton
Version 3 (alternative Textversion)	6:18	17.01.1997	Siehe oben	Slow-Version, wiegender Rhythmus; eher wehmütiger, (an-)klagender Gesangsvortrag
Outtakes and Alternates (erstmal veröffentlicht auf The Bootleg Series Vol. 17: Fragments, 2023)				
Version 1	6:02	11.01.1997	Bob Dylan: Vocal/Guitar/Piano; Tony Garnier: Bass; Brian Blade/Jim Keltner: Drums; Robert Britt/John Jackson/Daniel Lanois/Duke Robillard: Guitar; Bucky Baxter: Steel Guitar; Cindy Cashdollar: Slide Guitar/Dobro; Augie Meyers: Accordeon/Organ; Tony Mangurian: Percussion	Rock-Version; entsprechender Gesangsvortrag
Version 2	5:12	11.01.1997	Siehe oben	Off-Beat-Pop-Version; treibender (Mississippi-Steamboat-)Rhythmus

 Tab. 1: Aktuell verfügbare Studio-Versionen des Songs *Mississippi*

wohl sehr präsent. Sie unterstreicht hier das Metrum im Text so wie in keiner anderen Fassung. Bei der Interpretation des Songs orientiere ich mich vor allem an dieser Version.

Der Text des Songs ist in der Ich-Form verfasst. Die Person, die sich zu erkennen gibt, schildert in erlebender, teils kommentierender Ich-Perspektive das thematisierte Geschehen. Natürlich ist diese Person, ich nenne sie im Folgenden den *Sänger*, nicht mit Bob Dylan identisch, obwohl eines der bekannteren Zitate des Singer-Songwriters aus einem Interview besagt, dass die Leute in seinen Songs alle er seien (Sterling 2009). Die Person ist möglicherweise identisch mit der im Song erzeugten Figur eines reisenden Künstlers, für die auch Bob Dylan mit seinem Schaffen steht. Damit wird auf indirekte Weise auch die Existenz des modernen Menschen angesprochen, der zufolge sich die oder der Einzelne in immer stärkerem Ausmaß veranlasst sieht, das eigene Dasein wie eine Kunstschaffende bzw. ein Kunstschaffender auszulegen und zu bewältigen. Des Weiteren wird im Text eine Person (mit Du) angesprochen, die man meist als (frühere) Geliebte des Sängers identifizieren kann. In manchen Fällen bleibt aber das mit Du adressierte Gegenüber auch unbestimmt und es kann damit jede Person gemeint sein, die den Song hört.

Betrachtet man ausgehend vom Text den Aufbau des Songs, so erkennt man leicht, dass das Lied aus zwölf vierzeiligen Strophen besteht. Nimmt man die musikalische Struktur dazu, so zeigt sich, dass es sich um drei mal vier in einem Satz gebündelte Strophen handelt, wobei die jeweils beiden ersten Strophen harmonisch identisch sind. Es folgt dann in jedem Strophensatz jeweils an dritter Stelle eine Art Bridge, ebenfalls als Vierzeiler, aber mit einem anderen musikalischen Aufbau. Über Besonderheiten dieser musikalisch dreimal wiederkehrenden Zwischenstrophe wird noch zu sprechen sein. Die vierte und letzte Strophe jedes Strophensatzes entspricht musikalisch wieder den ersten beiden Strophen. Die letzten beiden Zeilen sind der dreimal wiederkehrende Refrain des Songs: »Only one thing I did wrong / Stayed in Mississippi a day too long.« Auf diesen Refrain wird noch näher einzugehen sein.

Führt man sich die sprachliche Gestaltung des Songs vor Augen, so fällt auf, dass die Verse durchweg im parataktischen Stil verfasst sind. Die Parataxe ordnet Sätze gleichrangig nebeneinander. Es gibt keine Unterordnung durch Nebensätze. Texte in diesem Stil erzeugen bei der Leserschaft oft das Gefühl, dass über Dinge und Ereignisse äußerst sachlich, trocken und objektivierend berichtet wird. Als Stilelement in der Literatur zieht die Parataxe die Lesenden direkt in das Geschehen. Handelt es sich wie etwa beim inneren Monolog um die Gedanken und Gefühle des erzählenden Ichs, wird man Zeuge psychischer Prozesse, die man unvermittelt vor Augen geführt bekommt. Es kann auch der Effekt der Verfremdung erzeugt werden, wie etwa am Beginn der Erzählung *Die Verwandlung* von Franz Kafka ersichtlich. Es ergibt sich häufig eine hohe narrative und auch emotionale Dichte. Ferner, und dies scheint mir für den Song *Mississippi* von Bedeutung zu sein, wird durch die parataktische Aneinanderreihung von (häufig nur kurzen) Hauptsätzen nicht selten der Eindruck äußerer Beziehungslosigkeit und (korrespondierender) innerer Zerrissenheit erzeugt. Auf die Rezipientinnen und Rezi-

pienten wirkt der Stil oftmals widersprüchlich: Einerseits wird die distinktive Klarheit der gleichrangig aufeinanderfolgenden Sätze erkannt, andererseits können parataktisch geschriebene Texte verwirrend erscheinen, weil der Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen mindestens offen, wenn nicht sogar rätselhaft bleibt.

Im Folgenden findet man den abgedruckten Text des Songs (Dylan 2004, 1094–1097). In einer Studiofassung des Songs gibt es eine Textalternative, die hier in der rechten Spalte synoptisch der Hauptfassung zugeordnet ist. Dort, wo der Song der zweiten Textfassung folgt, ist dies in die zweiten Spalte eingetragen. Bei Lücken in der zweiten Spalte gibt es keinen Unterschied zur ersten Fassung. Meine Interpretation folgt der Hauptfassung. Die zweite Fassung lässt in den tatsächlich nicht übereinstimmenden Textelementen stärker die Beziehung des erzählenden Ichs zur Geliebten anknüpfen.

Mississippi von Bob Dylan (1996)	Mississippi von Bob Dylan (Textalternative)
Every step of the way we walk the line Your days are numbered, so are mine Time is pilin' up, we struggle and we scrape We're all boxed in, nowhere to escape	I'm standing in the shadows with an aching heart I'm looking at the world tear itself apart Minutes turned to hours, hours turned to days I'm still loving you in a million ways
City's just a jungle, more games to play Trapped in the heart of it, trying to get away I was raised in the country, I been workin' in the town I been in trouble ever since I set my suitcase down	Well the devil's in the alley, there's a mule kicking in my stall Say anything you wanna, I have heard it all I was raised in the country, I've been working in town I've been in trouble ever since I set my suitcase down
Got nothing for you, I had nothing before Don't even have anything for myself anymore Sky full of fire, pain pourin' down Nothing you can sell me, I'll see you around	
All my powers of expression and thoughts so sublime Could never do you justice in reason or rhyme Only one thing I did wrong Stayed in Mississippi a day too long	Well I got here following the Southern star I crossed that river just to be where you are There's only one thing I did wrong Stayed in Mississippi a day too long
Well, the devil's in the alley, mule's in the stall Say anything you wanna, I have heard it all I was thinkin' about the things that Rosie said I was dreaming I was sleeping in Rosie's bed	Well I've been loving you too long, I know you ain't no good Don't make a bit of difference to me, don't see why it should I was thinking about the things that Rosie said I was dreaming I was sleeping in Rosie's bed
Walking through the leaves, falling from the trees Feeling like a stranger nobody sees So many things that we never will undo I know you're sorry, I'm sorry too	
Some people will offer you their hand and some won't Last night I knew you, tonight I don't	

Mississippi von Bob Dylan (1996)	Mississippi von Bob Dylan (Textalternative)
I need somethin' strong to distract my mind I'm gonna look at you 'til my eyes go blind	
Well I got here following the southern star I crossed that river just to be where you are Only one thing I did wrong Stayed in Mississippi a day too long	Well everybody's moving, God knows where But I'm still here, you're still there Only one thing I did wrong Stayed in Mississippi a day too long
Well my ship's been split to splinters and it's sinking fast I'm drownin' in the poison, got no future, got no past But my heart is not weary, it's light and it's free I've got nothin' but affection for all those who've sailed with me	
Everybody movin' if they ain't already there Everybody got to move somewhere Stick with me baby, stick with me anyhow Things should start to get interesting right about now	Winter goes into the summer, summer goes into fall I look into the mirror, don't see anything at all Stick with me, baby, stick with me anyhow Things should start to get interesting right about now
My clothes are wet, tight on my skin Not as tight as the corner that I painted myself in I know that fortune is waitin' to be kind So give me your hand and say you'll be mine	
Well, the emptiness is endless, cold as the clay You can always come back, but you can't come back all the way Only one thing I did wrong Stayed in Mississippi a day too long	

Tab. 2: Bob Dylan *Mississippi*: Textversionen

Der Song *Mississippi*: Reformulierende und kontextualisierende Deutungsannäherungen

Gleich zu Beginn des Songs stellt sich der Sänger als jemand vor, der unterwegs ist. Diese Bewegung wird im gesamten Lied im Wesentlichen beibehalten.³ Bei jedem Schritt des Weges, der begangen wird, so heißt es, bleiben wir auf Kurs. Der Ausdruck »we walk the line« kann als Zitat des Johnny-Cash-Songs *I Walk the Line* gelesen werden. Die Phrase steht aber auch für den Titel eines erstmalig auf den Bootleg Series 1–3 veröffentlichten Songs aus Bob Dylans frühester Schaffenszeit: *Walkin' Down the Line*. Dort geht es um einen Landstreicher, der den Schienen der Bahnstrecke folgt. Es handelt sich um ein Grundmotiv auch unseres Songs *Mississippi*, das auf unterschiedliche Weise gelesen werden kann. Das Wir der ersten Zeile kann zunächst als Botschaft des Sängers (und wohl auch Bob Dylans und seiner Band) verstanden werden: Wir halten

Kurs, mit unserem Schaffen und unserer Tour⁴, wir bleiben uns treu. Es kann verallgemeinernd das Publikum mit einbeziehend gemeint sein, und da ist der Sinn mindestens zweideutig: Man bleibt sich auf seinem Weg selbst treu oder man läuft einer Sache hinterher (oder man tut beides). Es ist meinem Grundverständnis entsprechend zentral, dass dies offenbleibt, da es ein Grundmerkmal der menschlichen Existenz, aber auch ihrer ästhetischen Reflexion darstellt: Man bleibt bei der eigenen Linie, man folgt einer vorgegebenen Richtung, und eigentlich tut man beides.

Im Text heißt es weiter: Die Tage, die vergehen, sind gezählt. Dies gilt für die angesprochenen Hörenden ebenso wie für das Ich im Text. Die Zeit, die hier neben der Dimension des Raumes (beim Gehen) ebenfalls schon in der ersten Strophe eingeführt wird, türmt sich auf. Man kämpft, man müht sich ab im Leben. Alle sind darin gefangen, es existiert kein Ort, um dem zu entfliehen. Diese ersten vier Zeilen des Songs setzen den Rahmen dessen, was im Leben geschieht, gemäß Raum und Zeit. Zum Weg, den jede und jeder wie das Ich im Song geht, gibt es keine Alternative. Es ist der Weg, den man selbst beschreitet, Tag für Tag, Jahr um Jahr. Jede Einzelperson geht ihn so, wie sie ihn eben geht.

Die Tage sind gezählt, hier nimmt Dylan wie häufig in seinen Songs Bezug auf biblische Quellen. Im Psalm 90, 12 heißt es: »Herr, lehre uns, unsere Tage zu zählen, damit wir ein weises Herz erlangen.« Jeder Tag, der dieser Weisung nicht entspricht, ist ein verтанer Tag. Hier wird schon die Botschaft des Refrains vorweggenommen. Den Kampf im Leben angesichts der sich auftürmenden Zeit führt man unauf löslich verstrickt in die eigene, fremd- und zugleich selbstbestimmte, endliche Existenz. Es gibt keinen Ausweg.

Dieses Intro in den Song mag einem trostlos oder auch fatalistisch vorkommen. Im Zentrum steht jedoch vor allem die Botschaft, dass die Tage im Leben gezählt sind. Dies gilt gleichermaßen für den Sänger wie für die Rezipientinnen und Rezipienten des Songs. Es ist auch gleichgültig, wie viele Tage es genau sind, die jede und jeder lebt. Entscheidend ist, dass es eine abzählbar endliche Anzahl von Tagen ist. Darauf hat sich die menschliche Existenz einzustellen, es ist der für alle gesteckte und gültige Rahmen – im Spannungsfeld von konkretem Geschick und individueller Wahl.

Daran anknüpfend lässt die erste Strophe noch eine weitere Deutung zu: So wie die Tage gezählt sind, so die Zeilen, die diesen Song ausmachen. Die parataktische Konzeption des Songs unterstreicht dies. So wie sich die Tage im Leben aneinanderreihen und durchschritten werden, so folgen die Sätze im Text aufeinander. Es wird der Bogen gespannt vom schrittweisen Gang des Individuums durch sein Leben bis zur am Ende vermittelten Einsicht, dass man zwar immer zurückgehen kann, aber nicht den gesamten Weg. Dieser Eindruck, und dazu schafft der Song gleich den Rahmen, zieht sich wie der Strom Mississippi durch alle Strophen: Ja, es lassen sich möglicherweise Dinge im Leben korrigieren, auch wenn es nicht viele sind, aber das Leben selbst, das man lebt und mit jedem verstrichenen Tag zunehmend mehr gelebt hat, eben nicht.

In der zweiten Strophe wird die anfangs aufgerollte Geworfenheit ins Dasein weiter präzisiert: Die Stadt ist ein Dschungel. Hier zeigen sich Bezüge zu Upton Sinclairs Roman *The Jungle* (1905) und Bertolt Brechts Stück *Im Dickicht der Städte* (Uraufführung der zweiten Fassung: 1927). Dylan ist wohl mit beiden Quellen vertraut (siehe auch Marquardt 2020, 16–20). Die Metapher vom Großstadtdschungel ist aber auch lange etabliert. Sie wird im Song aufgegriffen und weiterverarbeitet. Es wird auf Spiele verwiesen, die man im Leben spielen muss. Wiederum findet man sich dort mittendrin in der Falle. Ohne Ausweg, auch wenn versucht wird, dem zu entkommen. Im Song wird als Herkunft das Land benannt, doch arbeiten tut man in der Stadt. Unterstellt wird eine Veränderung, weg vom Herkunftsort, hin zur Großstadt, weil man sich dort möglicherweise mehr fürs Leben versprochen hat. Doch in der letzten Zeile wird ernüchternd festgehalten: Die Schwierigkeiten sind entstanden, seitdem man den Koffer abgesetzt habe.

Es lohnt, der Metapher vom Großstadtdschungel und dem, was im Song *Mississippi* daraus gemacht wird, noch etwas weiter zu folgen. Der Dschungel der Städte ist keine Wildnis ohne Regeln und Gesetze, eingerichtet nach dem Prinzip des Stärkeren, der dem Leben dort den Stempel aufdrückt. Die Metapher verschiebt sich im Song, hin zu den Spielen des modernen gesellschaftlichen Lebens. Dort gerät man in die Falle von Vorschriften und Normen, wobei man davon ausgehen kann, dass im Zweifel es doch wieder Mächtige sind, die das geltende Gesetz des Großstadtdschungels festlegen oder zumindest es für ihre Zwecke nutzen und zu ihrem Vorteil auszulegen wissen. In diesem Netz dessen, was in der Stadt gilt, ist man gefangen. Wenn man einmal den Koffer dort abgestellt hat, gibt es kein Entkommen.

Es folgt, was folgen muss. In diesem in der Großstadt geführten Leben ist für niemanden etwas abzuholen. Davon wird in der Bridge berichtet. Es wird resignierend konstatiert, dass das Ich nichts für den anderen habe. Es habe auch vorher nichts gehabt, und es habe nicht mal etwas für sich selbst. Angesprochen kann hier eine Geliebte, aber auch jede dem Song zuhörende Person sein. Gerade im zweiten Fall ist die Aussage stark und ernüchternd zugleich: Es gibt nichts, was der Sänger seinem Publikum anzubieten hat, er hat ja nicht einmal selbst etwas für sich in petto.

Es folgen zwei weitere Zeilen, die einmal mehr Dylans poetische Sprengkraft offenbaren: Der Himmel brennt. Er ist voll Feuer. Dies verweist entsprechend der jüdisch-christlichen eschatologischen Tradition auf das göttliche Gericht. Im Kern ist der göttliche Zorn gemeint, mit dem der Himmelsbrand oft in Verbindung gebracht wird (z. B. 4. Moses: 11, 1). Es folgt der Schmerz, den es herunterregnet. Diese Bedeutung ergibt sich aus einem treffenden Wortspiel, statt *rain* heißt es im Song *pain*. Auch in der letzten Zeile der Strophe findet man ein Wortspiel: Es gibt nichts, was das Gegenüber mir verkaufen (*sell*, statt *tell*: erzählen) könnte, (aber) man wird sich sehen. Es gibt nichts, was du mir erzählen könntest, würde es ohne Wortspiel heißen. Das würde bedeuten:

Es ist schon alles gesagt. Mit dem Wortspiel heißt es: nichts, was du mir verkaufen könntest. Dies wiederum verweist auf die Gesetze des Großstadtdschungels: Das, was es unter (wohl anderen) Umständen zu erzählen gäbe, ist vor allem zu verkaufen. Narrative zum eigenen Leben in der Stadt folgen ökonomischen Prinzipien, die Narration als authentische Erzählung des Individuums ist in der Krise (Han 2024). Story Telling verkommt zum Story Selling, letztendlich geht es ums Personal Branding (vgl. Busch 2024). Die eigene Geschichte, die aber ohnehin nichts Neues enthält, hat, wenn überhaupt, nur (noch) monetären Wert.⁵

In der Bridge wechselt erstmals die Abfolge der Harmonien in der Musik. Statt dem bislang vorgetragenen, gleichmäßigen Blues in C-Dur folgen die Akkorde einer aufsteigenden Basslinie entlang der G-Dur-Tonleiter (Dylan 2010, 470–472). Am Ende der zweiten Verszeile ist man wieder beim Ausgangsakkord angelangt. Es folgt für die beiden nächsten und letzten Zeilen der Bridge noch einmal derselbe musikalische Lauf.⁶ Betrachtet man vor diesem Hintergrund ein weiteres Mal die Verszeilen dieser ersten Bridge, so erkennt man eine zwischen Text und Musik angelegte gegenläufige Bewegung. Die Basslinie scheint sich zu neuen Höhen aufzuschwingen, der Text handelt allerdings von dem gegenwärtig und auch früher schon nicht vorhandenen Auskommen für den Sänger und die von ihm angesprochene Person. Dem Wortlaut folgend zeigt die Kurve so eher nach unten. Auch beim zweiten Durchgang entspricht die apokalyptisch-kapitalismuskritische Textpassage nicht dem Aufschwung in der Musik. Am Ende, und da kommen beide Bewegungen auf geradezu ironische Weise wieder zusammen, sieht man sich da wieder, wo man zu Beginn der Bridge (musikalisch) bereits gewesen ist: I'll see you around.

Mit der nächsten Strophe folgt die Musik wieder den C-Dur-Harmonien. Der Sänger schlägt zunächst selbstreflektierende Töne an und konstatiert, dass das, was er kraftvoll und auf erhabene Weise zum Ausdruck bringt, dem Gegenüber nie gerecht werden kann. Hier wird verstärkend auf die Phrase »reason and rhyme« zurückgegriffen. Eigentlich heißt es »rhyme and reason«, doch im Song wird wie bei einem launigen Taschenspielertrick die Reihenfolge vertauscht, da nur das Wort »rhyme« sich auf »sublime« reimt. Im hier vorliegenden Kontext der Negation meint dies, dass man den Worten keinen Sinn entnehmen, dass man sich auf das Gesungene keinen Reim machen kann. Dies bedeutet: Man solle in der Botschaft des Songs keinen tieferen Sinn suchen, es gibt ohnehin keinen. Das, was der Text zum Ausdruck bringt, wird der Situation des Gegenübers in keiner Weise gerecht. Wiederum kann das Gegenüber jedes Individuum sein, das den Song hört und sich von ihm angesprochen fühlt. Gerade darin besteht aber das Problem: Falls man versucht, einen tiefere Bedeutung in Musik und Text zu suchen, läuft man ins Leere, denn diesen letzten Sinn gibt es nicht.

Es hat den Anschein, als würde dieser Botschaft der sich anschließende Refrain noch die Krone aufsetzen: Nur eine Sache habe ich falsch gemacht, ich bin einen Tag zu

lang in Mississippi geblieben. Natürlich tappt auch hier wieder die oder der Zuhörende in die Falle, wenn sie bzw. er einen, ja *den* einen tieferen Sinn sucht. Es ist bekannt, dass es zu diesem Zweizeiler, der im Song insgesamt dreimal auftaucht, eine Anekdote zu einem Folkloristen gibt, der während einer Pressekonferenz den Song *Big Leg Rose* anstimmt und beim Refrain einer Herzattacke erliegt (vgl. Markhorst 2020, 5–9). Der Wahrheitsgehalt der Geschichte ist höchst fraglich, was aber für den Refrain und dessen Bedeutung im Grunde irrelevant ist. Einen Tag an einem Ort zu lang geblieben zu sein bedeutet, dass es besser gewesen wäre, wenn man früher diesen Ort verlassen hätte, wenn man sich früher wieder auf den Weg gemacht hätte. Es klingt aber auch an, dass erst dadurch, dass der Sänger diesen einen Tag länger geblieben ist, er eine Erfahrung gemacht hat, die sich sonst nicht eingestellt hätte. Dieser Einsicht entspringt schlussendlich der Song.

Der zweite Satz des Songs macht in seiner ersten Strophe zunächst damit vertraut, dass alle Dinge an ihrem Ort sind: Der Teufel ist auf der Gasse, das Maultier im Stall (was an den Song *Evil Is Going On* von Howlin' Wolf erinnert; Markhorst 2020, 39). Maultieren wird nachgesagt, dass sie einerseits störrisch, andererseits aber auch sehr fleißig und pflichtbewusst sein können. Sie werden zuweilen als Gehilfen des Teufels betrachtet,⁷ wohl aufgrund ihres Trotzes und ihrer Aufsässigkeit, die man als gottesfürchtiger Mensch zu bändigen hat (Psalm 32, 9). Doch das Maultier ist in Dylans Song im Stall, auch wenn es der mündlichen Version im Song zufolge mit den Beinen ausschlägt. Des Teufels Personal steht also bereit, es gibt möglicherweise auch bald einige Unruhe.

Je mehr man versucht, die (vermeintliche) Botschaft im Song zu entschlüsseln, desto mehr Fragen ergeben sich. Es hat fast den Anschein, als würde die zweite Zeile dieses Verses genau dies bestätigen: Das Ich im Song weiß schon alles, das Gegenüber (eine Geliebte, aber auch jede andere Person, die den Song hört) mag sagen, was es will. Dies deutet nicht so sehr auf umfassendes Allwissen des Sängers als vielmehr auf den Umstand hin, dass nichts mehr Neues auf dem Erdenrund geschieht und in diesem Sinn allen alles schon bekannt ist. Es bleibt dabei: Der Teufel treibt sein Unwesen in den Gassen, dies ist freilich auch eine Reminiszenz an die gesellschaftskritischen Teile im ersten Strophensatz.

Der Sänger dachte an das, was Rosie gesagt hat, und er träumte davon, in Rosies Bett zu schlafen – oder er träumte und schlief in Rosies Bett. Rosie ist der einzige Name, der in diesem Song auftaucht, und er kommt auch nur an dieser Stelle zweimal vor. Das im Text mehrfach mit Du direkt angesprochene Gegenüber (auch als Geliebte) sollte man von Rosie unterscheiden. Das Du im Song bleibt anonym, es kann sich, wie immer wieder deutlich wird, auch um jede Rezipientin oder jeden Rezipienten des Lieds handeln. Zu Rosie gibt es Quellen: etwa den bereits erwähnten Song *Big Leg Rose* und ein damit assoziiertes Traditional *Rosie*, das den zweizeiligen Refrain in Dylans

Mississippi nahezu wortwörtlich enthält (Markhorst 2020, 8). Dies deutet daraufhin, dass Rosie für Einsichten aus dem traditionellen amerikanischen Liedgut steht, auf das sich Bob Dylan durch sein gesamtes Schaffen hindurch auf äußerst kreative Weise immer wieder bezieht. Rosie kann eine Geliebte des Sängers sein, mehr aber ist sie seine (oder Bob Dylans) Muse, die ihm die Weisheiten der alten Songs zuflüstert oder in seine Träume schickt. Dort findet das Ich des Songs jene Narrative, die ihm und damit auch den Zuhörenden darlegen, wie es um das Leben, wie es um die Existenz in unserer Welt bestellt ist. Vergewenärtigt man sich, dass der Name Rosie auch eine Kurzform von Rosemary darstellen kann, und Bob Dylan in seinem rund 30 Jahre früher veröffentlichten Song *Absolutely Sweet Mary* klagt, dass ihn seine Geliebte und Muse in der Nacht allein gelassen hat, dann erkennt man eine gewisse Parallele zum Sujet der An- oder Abwesenheit der Muse im Song.⁸ Es entspricht aber auch einem allgemeinen Topos, dass die Bedeutung einer Geliebten und Muse für die Künstlerin oder den Künstler auch im Kunstwerk selbst thematisiert wird, man vergleiche etwa Goethes (1981, 160) »V. Römische Elegie«, wo der Geliebten »des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand [...] auf den Rücken gezählt« wird.

Zurück zu Dylans Song und zur zweiten Strophe im zweiten Satz: Das Ich geht durch das Laub der Blätter, die von den Bäumen fallen. Es fühlt sich wie ein Fremder, den niemand sieht. Es klingt eine Reminiszenz an den bekannten Song von Frank Sinatra an, noch mehr wird eine Herbststimmung vermittelt, die vielleicht trostlos wirkt, mehr aber Raum für Erinnerungen und Reflexion schafft. Im Song wird davon gesprochen, dass es viele Dinge gibt, die man ungeschehen machen möchte. »Ich weiß, dass es dir leidtut, mir tut es ebenfalls leid«, heißt es in der letzten Zeile der Strophe. Der Kontext, der hier relevant zu sein scheint, ist der einer Liebesbeziehung, in der immer wieder Dinge geschehen, die man im Nachhinein bereut, die man aber auch nicht ungeschehen machen kann. So wird auch hier wieder der Bogen zur eigenen Existenz in Raum und Zeit gespannt: Man kann etwas bereuen, es kann einem leidtun, aber geschehen ist geschehen.

Wir sind nun genau in der Mitte des Songs angelangt und es tut sich genau an dieser Stelle eine Tür zum Refrain auf, auch wenn dieser erst wieder in der übernächsten Strophe erscheinen wird: Das eine, was ich falsch gemacht habe, war, einen Tag zu lang in Mississippi geblieben zu sein. Was immer es war, wen immer in welcher Weise es betroffen hat und wohl auch betroffen gemacht hat, es lässt sich nicht ungeschehen machen: Ein Tag zu lang ist und bleibt ein Tag zu lang.

Es folgt zum zweiten Mal die Bridge mit der bekannten harmonischen Struktur: Wohl auch an die Erkenntnis anschließend, dass man immer wieder Dinge im Leben bereut, wird vermittelt, dass einige Leute einem ihre Hand anbieten, und andere nicht. Letzte Nacht habe der Sänger die Geliebte gekannt, diese Nacht (dieselbe Person) nicht. Er benötige etwas, um seinen Geist abzulenken, um sich zu zerstreuen: Er werde die Ge-

liebe ansehen, bis er blind werde. Die poetische Struktur dieses Verses ist bestechend. Es sind die angesprochenen Gegensätze, die ihn prägen. Inhaltlich bewegt sich der Text im sozialen Leben, im Liebesleben. Manches von Mensch zu Mensch geschieht, manches nicht. Manchmal hat man einen Eindruck vom anderen, der sich später wieder verflüchtigt oder gar widerlegt wird. Man kann dem nicht entgehen, auch wenn man versucht, sich davon abzulenken.

Diese zweite Bridge thematisiert die zwischenmenschlichen, nicht selten tragischen Momente enger Beziehungen, weist aber auch darüber hinaus auf Fragen der Erkenntnis hin. Durch die aufsteigende Basslinie entsteht der Eindruck einer Intensivierung der mal positiven, mal negativen Erfahrungen, wobei die desillusionierenden Aspekte am Ende der ersten beiden Verszeilen sowie am Ende der ersten aufsteigenden Basslinie stehen. Dies verstärkt das Moment der Enttäuschung. Aus der Erkenntnis, die laut Markhorst (2020, 48f.) einem alttestamentarischen Hintergrund folgend auch als sexuelle Vereinigung rekonstruiert werden kann, wird Unverständnis. Im zweiten Durchgang der aufsteigenden Basslinie kommt es auf dem Höhepunkt zum (sinnbildlichen) Erblinden des Ichs. Hier kann der Bezug zu einem Song von Sonny Boy (*Eyesight To The Blind*; Markhorst 2020, 50), aber auch zu anderen Traditionals und Beispielen aus der Rockmusik (besonders prominent *Tommy* von The Who) hergestellt werden, bei denen es um Erblindung, aber auch um die damit verbundene Erkenntnis oder gar Selbsterkenntnis geht. Nicht zuletzt folgt auch diese Reminiszenz einem sehr alten Topos, man denke an den blinden Seher Teiresias in der Mythologie der griechischen Antike.

Folgerichtig kommt es zum Erblinden und zur Erkenntnis wiederum am Ende der aufsteigenden Basslinie, nämlich genau dort, wo alles seinen Anfang genommen hat (G-Dur). Es kennzeichnet Dylans Schaffen, dass er fortwährend auf sprachliche und musikalische Weise Realitäten mit doppeltem Boden schafft: das Erblinden, um sich dem überwältigenden Eindruck der Geliebten, von der man enttäuscht wurde, zu entziehen und die damit verbundene Einsicht (eine optische Metapher) in die umfassenderen Zusammenhänge des sozialen und individuellen Lebens, die den gesamten Song *Mississippi* durchziehen und prägen.

In der letzten Strophe des zweiten Strophensatzes lässt der Sänger erkennen, dass er dem Südstern gefolgt ist und den Fluss überquert hat, um bei seiner Geliebten zu sein. Nur eines hat er falsch gemacht ... und wir hören zum zweiten Mal den Refrain. Der Südstern am südlichen Himmelsfirmament steht für einen vielschichtigen Sinnzusammenhang. Zunächst ist festzuhalten, dass ein Südstern so wie der Polarstern am nördlichen Sternenhimmel gar nicht existiert. Es handelt sich vielmehr um eine kreuzförmige Konstellation von Sternen (Kreuz des Südens), die der Seefahrt auf der südlichen Erdhalbkugel zu Beginn der Kolonialzeit als Orientierungshilfe gedient hat. Die senkrechte Kreuzachse weist ziemlich genau gen Süden. Dem Song zufolge ist der Sänger auf seinem Weg in den südlichen Bundesstaat Mississippi dem Südstern gefolgt.

Allerdings ist die Sternkonstellation des Südkreuzes auf der Nordhalbkugel nicht zu sehen. Es handelt sich eher um eine parabolische Gefolgschaft.

In diesem Zusammenhang kann man sich vor Augen führen, dass Sterne, die auf verschiedene Weise kreuzförmig angeordnet werden, als heraldisches Muster für ganz unterschiedliche Flaggen und Wappen der konföderierten Staaten während des amerikanischen Bürgerkriegs dienten. Es gab darunter auch solche, welche die Konstellation oder das Muster des Südkreuzes enthielten. Es handelte sich vor allem um Flaggen von Rebellen (Jones 2011). Um den historischen Kontext zur Orientierung des Sängers am Südstern weiter zu konkretisieren, ist daran zu erinnern, dass entkommene Sklavinnen und Sklaven im 19. Jahrhundert dem Polarstern im Norden in die Freiheit folgten.⁹ Das Ich in Dylans Song geht offensichtlich den gegenläufigen Weg. Der Protagonist beschreitet den Stern des Südens vor Augen den Weg in die Unfreiheit, dies allem Anschein nach allein um der Liebe willen. Tragisch ist dies, weil das Ich sich sehenden Auges in das damit verbundene Unglück begibt.

All das spielt sich in *Mississippi* ab, dem metaphorischen Ort der US-amerikanischen Sklaverei- und Befreiungsgeschichte, wo sich die Südstaatenkultur mit ihrem reformfeindlichen, möglicherweise nostalgischen Entwurf und die bürgerliche Vernunft des Nordens einander kreuzen. Dieser Zusammenhang wird interessanterweise von Bob Dylan selbst hergestellt, als er im Zuge der Auseinandersetzung um die musikalische Gestaltung des Songs mit seinem Produzenten Daniel Lanois diesem laut einem Interview im *Rolling Stone* eröffnet habe, dass der Song mehr mit der Unabhängigkeitserklärung, der Verfassung und den Bill of Rights zu tun habe als mit polyrhythmischem Voodoozauber (Markhorst 2020, 3 sowie 54). Daniel Lanois habe Dylan begreiflich machen wollen, dass es sich bei *Mississippi* um einen sexy Song handle und deshalb wäre dieser musikalisch entsprechend aufzubereiten. Dem habe Dylan nicht zugestimmt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er mit seinem Verweis auf geschichtsträchtige Institutionen einfach einen Gegenpol zur Intention seines Produzenten setzen wollte. Es ist aber auch möglich, dass Dylan mit diesem Song, der als Verarbeitung eines gescheiterten Liebesabenteuers, aber auch als Metapher vom Scheitern (und Gelingen) im Leben überhaupt verstanden werden kann, auch die weitreichende historische und politische Dimension der Geschichte der Südstaaten zumindest implizit mitgedacht haben wollte.

Der Sänger hat jedenfalls den Fluss überquert, um sein Ziel zu erreichen, um dann (ernüchtert) ein zweites Mal festzustellen, dass er nur eines falsch gemacht habe: Er ist einen Tag zu lang in Mississippi geblieben. Das Überschreiten eines Flusses kann als Anspielung auf den antiken Topos der Überquerung des Styx in die Totenwelt verstanden werden. Doch das Ich des Songs stirbt nicht, es überlebt und verwandelt sich, wie sich zeigen wird. Es durchläuft eine Transformation seines Selbst und zum Ende des Lieds werden bei aller Ernüchterung sogar hoffungsvolle Töne mit angestimmt. Darauf wird noch näher eingegangen.

Eine Flussüberquerung kann für einen Wendepunkt im Leben stehen, ein Sujet, das Dylan später in seinem Song *Crossing the Rubicon* wieder aufgreift. Hier führt es das Ich zu seiner Geliebten und zu der Einsicht, die der Refrain zum Ausdruck bringt, die vielleicht auch an die immer mitzudenkenden Zuhörenden gerichtet sein kann. Setzt man in dieser Stelle einmal den Sänger im Song mit dem Singer-Songwriter Bob Dylan gleich, so werden einem etliche »Flüsse« einfallen, die der Künstler im Zuge seines Schaffens und dessen Transformationen überquert hat, um auf immer wieder neue Weise sein Publikum zu erreichen.

Doch beim Überqueren des Flusses kommt es zur Katastrophe. Hiermit setzt der dritte und letzte Strophensatz des Songs ein. Ein Schiff, das den Sänger über den Strom bringen soll, zersplittert in Splitter (im Original hört sich die Alliteration besser an) und sinkt schnell. Das Ich ertrinkt im Gift, es hat keine Zukunft und keine Vergangenheit. Aber sein Herz ist nicht schwer, es ist leicht und frei, der Sänger hat nichts als Zuneigung für alle, die mit ihm mitgesegelt sind.

Es handelt sich um eine sehr dichte Strophe, man kann sie auch als Schlüsselstelle des Songs insgesamt betrachten. Zunächst ist festzuhalten, dass die Art der Bewegung sich verändert hat. Aus dem Gehen wurde das Segeln mit einem Schiff, vordergründig auch deswegen, weil der Fluss sich zu Fuß nicht überqueren lässt.¹⁰ Mit dem Segeln hat es aber noch eine andere Bewandnis: Man setzt sich den Winden aus, die Fortbewegung hängt von günstigen oder ungünstigen Witterungsverhältnissen ab. Allem Anschein nach waren die Bedingungen katastrophal, das Schiff wird zerstört und sinkt schnell. Die Reise zur See und ihre Möglichkeit des Scheiterns begleitet die Literatur des europäischen Abendlands von Anbeginn an, es sei an die Odyssee erinnert. Die Schifffahrt wird häufig als Metapher insbesondere der Lebensführung betrachtet (vgl. Straub und Sichler 1989), dabei spielt der Schiffsbruch eine zentrale Rolle (vgl. Blumenberg 1979). Zum Schiffsbruch im Song gibt es Zuschauerinnen und Zuschauer (eigentlich Zuhörerinnen und Zuhörer), aber auch Mitseglerinnen und Mitsegler, für die der Sänger seine gesamte Sympathie zum Ausdruck bringt. Das kann zweifellos ironisch gemeint sein, frei nach dem Motto: Selber schuld, wer mit einem Loser ins selbe Boot steigt. Man sollte aber nicht übersehen, dass am Ende dieser Strophe, in der der Sänger absäuft und weder Zukunft noch Vergangenheit besitzt, auch ein zuversichtlicher Ton angeschlagen wird: Trotz der beschriebenen Katastrophe bleibt das Herz unbeschwert und frei.

Wie im ersten Strophensatz widmet sich die zweite Strophe des dritten Teils einer Analyse der modernen Lebensverhältnisse. Im ersten Satz geschah dies noch im Rahmen einer gesellschaftskritischen Perspektive. Nun wird der Fokus mehr auf das Individuum gelegt: Alle sind unterwegs, wenn sie nicht schon da sind, heißt es. Jede und jeder muss irgendwohin gehen oder ziehen. In dieser weit verbreiteten Unruhe macht der Sänger seiner Geliebten ein verlockendes Angebot: Bleib bei mir, Kleine, bleib bei

mir irgendwie (und trotzdem), ab jetzt dürfte es interessant werden. Auch hier mag der versöhnlich angestimmte Ton pure Ironie sein. Bei Dylan kann, ja muss man immer davon ausgehen, dass nahezu alles, was in seinen Songs gesagt wird, stets auch ironisch gemeint sein kann. Man erkennt hier erneut die bereits angesprochene Doppelbödigkeit in seinen Texten. Doch man würde es sich zu einfach machen, wenn man immer dann, wenn es zu positiv oder gar illusionär klingt, die Reißleine der spöttischen Verstellung zieht. Warum sollte es nicht eine ernstzunehmende Alternative darstellen, in unruhigen und hektischen Zeiten, in denen massenhaft Menschen ihrem vermeintlichen Glück hinterherrennen, zu verweilen, insbesondere mit einem geliebten Gegenüber sich mit Zuversicht auf eine Zukunft einzulassen, die interessant zu werden verspricht? Nur darf es nicht einen Tag zu lang währen.

Doch so weit sind wir noch nicht. Vor der letzten Strophe mit dem bekannten Refrain wird erneut und zum letzten Mal die Bridge mit ihrer eigentümlichen aufsteigenden Harmonik eingeschoben. Der Text bezieht sich abermals auf den Schiffbruch und setzt fort: Die Kleider sind nass, kleben eng an der Haut. Aber nicht so sehr wie die Ecke, in der sich das Ich selbst porträtiert hat. Es weiß, das Glück wartet darauf, gütig zu sein. So lädt das Ich seine Geliebte ein, ihm ihre Hand zu geben und zu sagen, dass sie die seine ist. Der Sänger lässt sich von den Nachwirkungen des Schiffbruchs nicht unterkriegen, ja er stellt selbstkritisch fest, dass alles, was er sich negativ zu seiner Situation ausgemalt hat, er selbst geschaffen hat. Man kann diese Einsicht sogar als Reflexion auf den Song selbst sehen. Das Glück oder das Schicksal – beide Übersetzungen sind möglich – wartet nur darauf, es gnädig mit einem zu meinen. Und deshalb: Reich mir deine Hand und sei mit mir.¹¹

Wiederum – und ich wiederhole mich – kann all dies, was an Hoffnung und Glücksversprechen für eine selige Zeit zu zweit vorgebracht wird, pure Ironie sein. Die Textzeilen folgen den aufsteigenden Harmonien der Bridge. Die Kulminationspunkte fallen zum ersten mit der Ecke, in der sich das Ich porträtiert (und in die es sich manövriert) hat, zum zweiten mit der Aufforderung an das geliebte Gegenüber, den Bund fürs Leben (oder für einen Lebensabschnitt) zu wagen, zusammen. Die ansteigende Basslinie korreliert mit dem Glück, das es dieses Mal gnädig mit einem meint (oder meinen könnte). Es klingt nach einem Happy End. Oder handelt es sich nur um die Reminiszenz an den Beginn einer Liebesgeschichte, von der das Ich inzwischen weiß, dass sie nicht gut ausgegangen ist? Auch hier tritt wiederum der (mindestens) doppelte Boden in Dylans Songtext deutlich in Erscheinung.

Zu Beginn der letzten Strophe macht sich erneut Ernüchterung breit: Die Leere ist endlos, kalt wie der Lehm. Und dann der Satz, der als Motto für den gesamten Song dienen könnte: Du kannst immer wieder zurückkommen, aber du kannst nicht den gesamten Weg zurückgehen. Der Song schließt mit dem Refrain: Nur eines hatte ich falsch gemacht ...

Endlose Leere wirkt auf den ersten Blick trostlos. Aber es kann darin auch eine andere Nachricht stecken: Wo sozusagen überall nichts ist, gibt es jede Menge Raum, etwas zu schaffen. Es klingt das von Jean-Paul Sartre formulierte Motiv des Existenzialismus an: »Der Mensch ist zur Freiheit verurteilt.« Dieses absolute Diktum stellt den Menschen in einen endlosen, leeren Raum, der aber voller Möglichkeiten ist. Auch die zweite Hälfte der ersten Verszeile weist diese Ambiguität auf: Der kalte Lehm schafft, freilich angewärmt, Optionen, neue Dinge zu gestalten. Die ersten Gebrauchsdinge, die der Mensch angefertigt hat, waren aus Ton. Aus Lehm wurde auch der Mensch selbst geschaffen. Einerseits die depressiv anmutende, endlose Einöde, andererseits die Aussicht auf das, was noch nicht ist und ins Leben gerufen oder geschaffen werden kann – wiederum eine ambivalente Botschaft.

Die Strophe und der Song enden mit den beiden schon bekannten Zeilen. Zusammen mit einer der Schlüsselzeilen des Stücks, der zufolge man immer zurückkommen, aber nie den gesamten Weg zurückkehren kann, wird auch zum Schluss das feinsinnige reflexive Moment der hier vorgetragenen Ästhetik der Existenz deutlich: Um festzustellen, dass ich einen Tag zu lang in Mississippi geblieben bin, muss mindestens dieser eine Tag verstrichen sein. Ich kann zu dieser Einsicht vor allem in ihrem emotionalen Gehalt nicht a priori kommen. Ich muss diesen Tag erlebt haben, bevor ich sagen kann: Es war ein Tag zu viel. Ebenso liest und hört sich auch der gesamte Song an: Erst an seinem Ende kenne ich die gesamte Geschichte, und ich weiß erst dann, dass diese Geschichte zu lang gedauert hat. Und dass sie nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Ich kann nicht den gesamten Weg zurückkehren und wenn ich zurückkomme, dann wäre dies unter Umständen eine weitere, eine andere Geschichte. All dies hat abermals mindestens zwei Seiten: einerseits das Bedauern – ich hätte mir die Geschichte ersparen können, andererseits die ästhetische Bereicherung – ohne Vermittlung der Geschichte durch den Song wäre ich um diese Erfahrung ärmer gewesen. Und dies gilt wiederum sowohl für den Produzenten als auch für die Rezipientinnen und Rezipienten des Songs.

Schlussgedanken

Der Fluss und die vom Blues geprägte Region Mississippi ist in vielen modernen Songs thematisiert worden. Bob Dylan liegt hier in der Tradition von etlichen Künstlerinnen und Künstlern (z. B. Johnny Cash, Nina Simone), die in ihren Liedern die Kultur sowie die Identität der Südstaaten, das unwürdige Leben der schwarzen Sklavinnen und Sklaven, ihren Protest und Widerstand besungen haben. Sein Zugang weist die Besonderheit auf, dass der mächtige Strom, aber auch die in der Musikkultur anhaltende Tradition nicht direkt thematisiert werden. Bei Bob Dylan wird der Mississippi und der gleichnamige Ort zu einer Metapher, die mehr oder weniger allgemein für das Leben in

unserer Zeit steht. In seinem Song werden parataktisch fragmentierte Erzählmomente und intime Einsichten zu einer vielschichtigen Textur des Daseins verwoben. Die im Text aufgeworfene Lebens- und Erlebensgeschichte ist die eines Künstlers entweder im eigentlichen Sinn oder im übertragenen Sinn, wo es dann um die Lebenskunst und um eine damit in Verbindung stehende Ästhetik der Existenz geht. In diesem erweiterten Sinn werden im Song Erfahrungen des Subjekts der Moderne thematisiert, das Scheitern und das Gefühl der Verzweiflung, das Gelingen und die entsprechende Hoffnung auf glückliche Momente im Leben, all dies als permanente Suche nach Sinn in einer Welt, die wenig einladend erscheint und von Unbeständigkeit geprägt ist.

Freilich, und dies ist nach meiner Einschätzung eine der zentralen Einsichten, die der Song vermittelt, will sich der Sinn nicht einstellen. Würde man den Sinn finden, käme man vielleicht zur Ruhe, so die Hoffnung, die auch im Text anklingt. Aber das tragende Moment im Song ist die Bewegung, die fortwährende Transformation von Anbeginn bis zum Schluss, wo zum dritten Mal die Erkenntnis steht, dass man unglücklicherweise einen Tag zu lang an einem Ort verblieben sei. Wenn das Stück Dylans einen Sinn vermittelt, dann die Botschaft anhaltender Wanderschaft oder permanenter Unruhe: Die Schwierigkeiten setzen ein, wenn man seinen Koffer absetzt. Doch dies ist nur eine Seite der Lehre, die man aus dem Song ziehen kann. Die dort vermittelte Ästhetik reflektiert den Zusammenhang, den eine kunstschaftende Person oder eine Lebenskünstlerin bzw. ein Lebenskünstler mit ihrem resp. seinem Dasein und Schaffen hat. Und dort zeigt sich, dass es mit der Sinnfrage alles andere als leicht bestellt ist, ja es deutet sich an, dass sich im Leben und Schaffen so ohne Weiteres kein Sinn finden lässt und dass, wenn überhaupt, der Sinn sich eher im Bemühen um ästhetische Reflexion auf das eigene Tun zeigt.

Und in der Tat, es handelt sich vornehmlich um ein Zeigen, weil es sich eben nicht unmittelbar sagen lässt, worin der Sinn besteht.¹² Bob Dylan hat dies in seiner Nobelpreis-Rede so formuliert:

»Dass ein Song dich bewegt, allein darauf kommt es an. Du musst nicht wissen, was er bedeutet. [...] Als Melville sein Altes Testament, seine biblischen Anspielungen, wissenschaftlichen Theorien, protestantischen Lehrsätze und all sein Wissen über das Meer, Segelschiffe und Wale in eine Geschichte stopfte, hat auch er sich, glaube ich, keine Gedanken darüber gemacht – was das alles bedeutete. Auch John Donne, der Dichter-Pfarrer, der zur Zeit Shakespeares lebte, hat solche Worte geschrieben – etwa dies hier: >die Sestos und Abydos ihrer Brüste. / Nicht zweier Liebender, sondern zweier Lieben, die Nester.< Ich weiß auch hier nicht, was es bedeutet. Aber es klingt gut. Und du willst schließlich, dass deine Songs gut klingen« (Dylan 2017, 45).

Ein guter Song hört sich vor allem gut an, das ist die Botschaft, das ist der Sinn von guter Musik. Ein gut gemachter und klingender Song zeigt auf seine Weise, worum es bei

ihm geht. Dies schließt nicht aus, dass mit ihm auch Optionen seiner Auslegung mittransportiert werden, also Deutungsangebote, die sich auch mitteilen lassen. Doch sind solche Assoziationen nie abschließende, umfassende und fortwährende Geltung beanspruchende Interpretationen, das liegt nur bei einem schlechten Song nahe. Deutungen guter Songs sind vielmehr Beiwerk dessen, was den Song gut klingen lässt, eben dass sich zu ihm auch Dinge sagen lassen, vor allem solche Dinge, die unterstreichen, dass es sich um einen guten, um einen bewegenden Song handelt. In diesem Sinn vollführt Bob Dylans *Mississippi* ein vielschichtiges Spiel mit poetischen Bildern, ambigen Erzählfragmenten, ambivalenten Emotionsangeboten und offen gehaltenen philosophischen Fragen. Als klingende Parataxe in Blue reflektiert der Song die sich wandelnde, nie feststehende Bedeutung von Leben und Kunst oder von Lebenskunst in einer modernen, oft entzauberten, in Teilen aber auch wiederverzauberten Welt. Dazu gibt es sie, dazu brauchen wir sie, die guten Songs.

Anmerkungen

- 1 In den letzten Jahren seines Schaffens hat sich Michel Foucault dem Gedanken einer *Ästhetik der Existenz* (Foucault 2007) zugewandt. Dabei versuchte er vor allem in Auseinandersetzung mit relevanten Texten der Antike, eine Konzeption des Lebens zu entwerfen, wonach jede und jeder Einzelne prinzipiell in der Lage wäre, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen (ebd., 201). Die damit verbundene Lebensform wäre die einer produktiven Akteurin bzw. eines produktiven Akteurs, deren Leben resp. dessen Leben der Stoff eines kreativen Schaffens wäre, das letztendlich intendiert, ästhetischen Gestaltungs- und Rezeptionskriterien zu entsprechen. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, ob und inwieweit die in Bob Dylans Songs vermittelte Ästhetik mit dem Ansatz von Foucault Ähnlichkeiten aufweist. Mein eigener Interpretationszugang orientiert sich zwar an diesem Gedanken einer Ästhetik der Existenz, ohne jedoch dem Lied die Konzeption von Foucault einzuschreiben. Vielmehr wird sich zeigen, dass die Kunst des Lebens, so wie sie im Song *Mississippi* anklingt, deutlich fragiler und ambiger angelegt ist und sich mehr auf die ästhetische Reflexion des eigenen Lebens mit all seinen Auf- und Abwärtsbewegungen bezieht.
- 2 Ich danke herzlich den Verfassern von zwei Gutachten, denen ich äußerst wertvolle Hinweise für die Überarbeitung meines Textes entnehmen konnte.
- 3 Die Grundhaltung des Gehens (Walking) und die damit verbundene eigentümliche Bewegung auch in der Musik taucht in einigen Songs von Bob Dylan auf, z. B. *Love Sick*, *Ain't Talking*.
- 4 Seit den 80er Jahren werden Bob Dylans Konzerttours als Teile der sogenannten »The Never Ending Tour« angekündigt, inzwischen wird der Titel »Rough and Rowdy Ways World Wide Tour« bevorzugt.
- 5 Hier könnte man mit der Interpretation natürlich auch auf die kommerzialisierte Musikindustrie eingehen.
- 6 Es gibt ein paar wenige Songs von Bob Dylan, bei der sich die Harmonien an auf- oder auch absteigenden Basslinien orientieren. Sehr prominent ist das im Song *Like A Rolling Stone* umgesetzt (vgl. Markhorst 2020, 89).
- 7 Ein Mischwesen aus Mensch und Maultier namens Adramelech, ursprünglich eine semitische Gottheit, später eine Figur aus der biblisch-dämonologischen Mythologie, fungiert unter an-

- derem als Gardobiere des Satans und ist dafür bekannt, gegen den Himmel und die von Gott gesetzte Ordnung zu rebellieren.
- 8 Es kann an dieser Stelle noch auf einen zweiten Song von Dylan, nämlich *Goin' To Acapulco*, verwiesen werden, in dem gleich zu Beginn die Qualitäten einer »Rose Marie« als Muse beschrieben werden: »I'm going down to Rose Marie's / She never does me wrong / She puts it to me plain as day / And gives it to me for a song«.
 - 9 Die folgenden Ausführungen nehmen einige Gedanken zu diesem Teil des Songs von einem der beiden Gutachter auf.
 - 10 Eine andere Option wäre natürlich eine Brücke, zwischen Memphis und der Mündung des Mississippi in den Golf von Mexico gibt es allerdings nur etwa ein Dutzend Brücken.
 - 11 Hier handelt es sich um ein originalgetreues Zitat aus dem Shakespeare-Stück *Measure for Measure* (Akt V, Szene 1).
 - 12 Die Reminiszenz an den frühen Wittgenstein und dessen Konzeption des Zeigens als Kontrapunkt zum Sagen ist beabsichtigt.

Literatur

- Blumenberg, Hans. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Busch, Michael. 2024. »Personal Branding: Vermarkten wir uns zu Tode? Segen und Fluch der Selbstvermarktung«. *Universitas*, 79 (7): 4–47.
- Cobb, James. 1994. *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity*. New York: Oxford University Press.
- Detering, Heinrich. 2016. *Bob Dylan*. 4., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Dylan, Bob. 2004. *Lyrics 1962–2001*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Dylan, Bob. 2010. *Dylan – 100 Songs & Bilder*. Berlin: Bosworth Music.
- Dylan, Bob. 2017. *Die Nobelpreis-Vorlesung*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Eubanks, W. Ralph. 2021. *A Place Like Mississippi. A Journey Through A Real And Imagines Literary Landscape*. Portland, Oregon: Timber Press.
- Foucault, Michel. 2007. *Ästhetik der Existenz*. Berlin: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1981. *Gedichte und Epen I* (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band I). München: Beck.
- Han, Byung-Chul. 2023. *Die Krise der Narration*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Honneth, Axel. 2010. »Liberty's entanglements: Bob Dylan and his era«. *Philosophy & Social Criticism*, 36 (7): 777–783. <https://doi.org/10.1177/0191453710372063>.
- Jones, Terry L. 2011. »The Southern Cross«. *New York Times* [Opinionator], 29. Juli. Zugriff 24.05.2025. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/07/29/the-southern-cross/>.
- Markhorst, Jochen. 2020. *Mississippi. Bob Dylan's midlife masterpiece*. Wrocław self-published.
- Marquard, Odo. 1981. »Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik eine Antwort ist«. In *Abschied vom Prinzipiellen*, 117–146. Stuttgart: Reclam.
- Meikle, Paulette. 2016. »Globalization and Its Effects on Agriculture and Agribusiness in the Mississippi Delta: A Historical Overview and Prospects for the Future«. *Journal of Rural Social Sciences*, 31 (2): Article 8. <https://egrove.olemiss.edu/jrss/vol31/iss2/8> (24.05.2025).
- Phillips, Adam. 2012. *Missing Out. In Praise of the Unlived Life*. London: Hamish Hamilton.
- Shedd, John A. 1928. *Salt From My Attic*. Portland, Maine: The Mosher Press.
- Sichler, Ralph. 1994. »Pluralisierung und Perspektivität: Überlegungen zu einer postmodernen Version interpretativer Forschung«. *Journal für Psychologie*, 2 (4): 5–15. <https://doi.org/10.23668/psycharchives.13344>

Ralph Sichler

- Sichler, Ralph. 2020. »Hermeneutik«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie, Band 1: Ansätze und Anwendungsfelder*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 125–143. Wiesbaden: Springer.
- Sterling, Colin. 2009. »Bob Dylan Sounds Off On The Origin Of His New Record, Parlor Music, Dr. Dre, And Who His Songs Are About«. *Huffpost*, 20. Mai (aktualisiert am 25. Mai 2011). Zugriff 24.05.2025. https://www.huffpost.com/entry/bob-dylan-interview-revea_n_188782.
- Straub, Jürgen und Paul S. Ruppel. 2022. »Relationale Hermeneutik und komparative Analyse: Vergleichendes Interpretieren als produktives Zentrum empirischer Forschung in Kulturpsychologie und Mikrosoziologie«. In Jürgen Straub *Verstehendes Erklären. Sprache, Bilder und Personen in der Methodologie einer relationalen Hermeneutik. Schriften zu einer handlungstheoretischen Kulturpsychologie*, 95–184. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Ralph Sichler. 1989. Metaphorische Sprechweisen als Modi der interpretativen Repräsentation biographischer Erfahrungen. In *Biographisches Wissen. Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung*, hrsg. v. Peter Alheit und Erika M. Hoerning, 221–237. Frankfurt am Main: Campus.
- Timmerman, Nicholas A. und Abigail J. Carpenter. 2023. »Study USA: Agriculture and History of the Mississippi Delta«. *Agricultural History*, 97 (4): 656–661. <https://doi.org/10.1215/00021482-10795965>.

Der Autor

Ralph Sichler, Dr. phil., Dipl.-Psych., Professor für Grundlagen der Psychologie an der Bertha von Suttner Privatuniversität in St. Pölten und langjähriger Mitherausgeber des Journals für Psychologie. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in der Kulturpsychologie, der qualitativen Sozialforschung, der Arbeitspsychologie und den philosophischen Grundlagen der Psychologie.

Kontakt: Prof. Dr. Ralph Sichler, Bertha von Suttner Privatuniversität, Psychologie, Campusplatz 1, 3100 St. Pölten, Österreich, E-Mail: ralph.sichler@suttneruni.at, Webpage: <https://suttneruni.at/de/startseite/prof-dr-ralph-sichler-dipl-psych>

The Origin of Love (Hedwig and the Angry Inch)

Über Komplementarität, queere Populärkultur und Kugelmenschen

Agnes Stephenson

Journal für Psychologie, 33(1), 61–79

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-61>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Das Musical *Hedwig and the Angry Inch* gilt als Klassiker der queeren Populärkultur. Der Song *The Origin of Love* veranschaulicht die verzweifelte Suche der queeren Protagonist*in Hedwig, die nach einer missglückten Geschlechtsumwandlung weder männlich noch weiblich, weder homosexuell noch heterosexuell ist, nach der anderen Hälfte, die das eigene Selbst komplettieren kann. Er referiert auf Platons *Symposion* und bietet eine Neuerzählung des Kugelmenschen-Mythos. Die Figur Hansel*Hedwig, die durch die misslungene Geschlechtsumwandlung in sich selbst gespalten ist, repräsentiert die Teilung der Kugelmenschen durch die Macht der mythologischen Götter, deren Effekt die Trennung von zwei zusammengehörenden Hälften ist. Im Rahmen einer tiefenhermeneutischen Interpretation wurde der Song analysiert. Der Beitrag fokussiert die Rekonstruktion dieses Interpretationsprozesses unter Bezugnahme auf die queer-feministische Theorie Judith Butlers und die Bedeutung des Songs für die queere Populärkultur.

Schlüsselwörter: *The Origin of Love*, *Hedwig and the Angry Inch*, Tiefenhermeneutik, Queer-Theorie, *Symposion*, Kugelmenschen

The Origin of Love (Hedwig and the Angry Inch)

On complementarity, queer popular culture and spherical creatures

The musical *Hedwig and the Angry Inch* is considered a classic of queer pop culture. The song *The Origin of Love* illustrates the desperate search of the queer protagonist Hedwig, who, after a failed sex reassignment surgery, is neither male nor female, neither homosexual nor heterosexual, for the other half that can complete the self. It references Plato's *Symposion* and offers a retelling of the myth of the spherical human. The character Hansel*Hedwig, who is internally divided due to the failed surgery, represents the division of the spherical humans by the power of the mythological gods, whose action results in the separation of two united

halves. The song was analyzed using a depth hermeneutic interpretation. The article focuses on reconstructing this interpretive process with reference to Judith Butler's queer-feminist theory and the significance of the song for queer pop culture.

Keywords: *The Origin of Love, Hedwig and the Angry Inch*, depth hermeneutics, queer theory, *Symposion*, spherical creatures

1 Einleitung – *Hedwig and the Angry Inch* als Klassiker der queeren Populärkultur

Ein ostdeutscher Junge, in den sich ein amerikanischer GI-Sergeant verliebt und der, um Ostdeutschland entfliehen und in die ersehnten USA kommen zu können, eine Geschlechtsumwandlung¹ an sich durchführen lässt – dies ist der Ausgangspunkt der Geschichte, die im Musical *Hedwig and the Angry Inch* erzählt wird. Hansel möchte seinem trostlosen Leben in Ostdeutschland entfliehen und sieht in der Liebe von Sergeant Robinson die große Chance, die DDR verlassen zu können. Damit er diesen allerdings heiraten kann, muss er zur Frau werden und unterzieht sich einer illegalen Operation bei einem betrunkenen Chirurgen. Die Operation misslingt und hinterlässt jenen titelgebenden »Angry Inch«, durch den Hansel nicht mehr Hansel ist und aber auch nicht zur Gänze zu Hedwig wird. Hedwig ist der Name von Hansels Mutter, die ihm ihren Pass gibt, damit er* ausreisen kann. Als Hedwig und Sergeant Luther Robinsons Ehefrau gelangt Hansel* in die USA. Nach einem Jahr ist Hedwig geschieden und die Berliner Mauer fällt. Hedwig versucht sich mit Gelegenheitsjobs durchzuschlagen und gründet eine Glam-Rock-Band: »Hedwig and the Angry Inch«. Sie* verliebt sich in Tommy, dessen Babysitter*in sie* ist, macht Musik mit ihm und verwandelt ihn in einen Rockstar. Doch erfolgreich wird Tommy nur ohne sie*. Tommy verlässt Hedwig, nachdem er alles von ihr gelernt hat, da er Hedwigs Körper nicht ertragen kann, und wird ein gefeierter Künstler. In Albanien lernt Hedwig die Dragqueen Yitzhak kennen und nimmt ihn nur unter der Bedingung in die USA mit, dass er nie wieder eine Perücke trägt. Am Ende zeigt sich Hedwig*Hansel in seiner*ihrer Uneindeutigkeit, weder Frau noch Mann, aber eins mit sich selbst, ohne weiter nach dem Anderen zu suchen, das das Selbst erst komplett machen kann. Hedwig*Hansel verschmilzt mit seiner*ihrer großen Liebe Tommy und es verbleibt die Frage, ob Tommy das Alter Ego von Hedwig*Hansel ist, jener Teil von ihm*ihr, der selbstbewusst, erfolgreich und stark in der Akzeptanz seiner selbst ist. Tommy windet sich aus Hedwigs Körper, einer (Wieder-)Geburt gleich, und kann nun auch Yitzhak als denjenigen anerkennen, der er ist. Tommy*Hedwig übergibt Yitzhak die Perücke, tritt aus der Protagonist*innenrolle zurück und ermöglicht Yitzhak, unterstützt von der Band »The Angry Inch«, einen glanzvollen Auftritt

als Dragqueen. Das Stück wird aus Hedwigs Sicht und von Hedwig erzählt, enthält kraftvolle Rocknummern, langsame Balladen, aber auch trashige Punksequenzen.

Das Musical *Hedwig and the Angry Inch* bietet zahlreiche theoretische Ansatzpunkte, die häufig in Publikationen zu den Queer Studies aufgegriffen werden (vgl. z.B. Leibetseder 2010, 17–21). Im Rahmen eines Forschungsprojektes am Department Psychotherapiewissenschaft der Sigmund Freud PrivatUniversität Linz wurde das Musical aus einer psychodynamischen Perspektive betrachtet. Dabei wurde die qualitative, sozialwissenschaftliche Methode der Tiefenhermeneutik eingesetzt, um latenten Sinnebenen, die im Rahmen des Musicals mittransportiert werden, auf die Spur zu kommen. Die Zielsetzung dabei entfaltete sich entlang zweier Zugänge: Zum einen wurde danach gefragt, welche Themen sich durch diese Auswertungs- und Analyseverfahren finden und explizit machen lassen, die über die bereits existierende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Musical hinausgehen, diese ergänzen oder erweitern und für die Psychotherapiewissenschaft nutzbar machen, zum anderen wurde auch die Methode auf ihre Eignung hin erprobt, populärkulturelle Produkte in ihrer soziokulturellen und psychotherapiewissenschaftlichen Bedeutsamkeit zu beforschen.² Der vorliegende Beitrag möchte die Methode der Tiefenhermeneutik als Interpretationsmethode eines modernen Songs vorstellen und die Ergebnisse in der Rekonstruktion mit queertheoretischen Zugängen verbinden.

*Hedwig and the Angry Inch*³ wird als Klassiker queerer Populärkultur bezeichnet (vgl. z.B. Park 2015) und immer wieder in unterschiedlichen queeren Produktionen aufgegriffen, wie z.B. in der Netflix-Serie *Sex Education* (vgl. Vázquez-Rodríguez et al. 2021). Die Queerness des Stücks speist sich daraus, dass die Hauptfigur Hansel*Hedwig in nonbinärer Uneindeutigkeit verbleibt und niemals eindeutig einer geschlechtlichen Zugehörigkeit oder einer sexuellen Orientierung zu- bzw. untergeordnet werden kann. Hansel, der sich selbst am Beginn des Stücks als Girly-boy bezeichnet, wird in erster Linie zu Hedwig, weil die Gesellschaft homophob denkt und handelt: Zwei Männer können keine (legitime) Beziehung miteinander haben, weshalb Hansel, ganz im Sinne des klassischen Gesellschaftsvertrags, etwas von sich aufgeben muss, um die Freiheit (bzw. die imaginierte Freiheit des fantasierten Westens) zu erlangen und die Sicherheit des westlichen Gesellschaftssystems nutzen zu können (vgl. Garcia 2015, 174). Dieses Etwas ist Hansels Penis, der allerdings nicht zur Gänze entfernt wird, sondern in Form des »Angry Inch« als Mahnmal auf Hedwigs Körper verbleibt.

Das Stück setzt sich mit der Frage auseinander, wie sehr die Identität des*der Einzelnen von Gesellschaft und Politik beeinflusst wird und welche Möglichkeiten subversiver Praktiken sich im Alltag bieten. »Identity can be masked, agency reconstituted; individuals can deconstruct the marks of identity, although at the risk of destabilizing the entire social fabric« (Garcia 2015, 174). Die Fluidität von Identität eröffnet die Möglichkeit, deren Zeichen zu dekonstruieren, kann aber gleichzeitig tiefgreifende gesellschaftliche Konsequenzen haben. Diese Perspektive verweist unmittelbar

auf die Theorie von Judith Butler, insbesondere ihre Konzeption der Performativität von Geschlecht. Butler argumentiert, dass Identität – insbesondere Geschlechtsidentität – nicht etwas Festes oder Essenzielles ist, sondern durch wiederholte performative Akte entsteht. Indem Individuen diese Akte verändern oder subvertieren, können sie bestehende Identitätskategorien infrage stellen und möglicherweise destabilisieren.

Drag wird von Judith Butler (1991) als eine Form subversiver Praxis als Antwort auf vergeschlechtlichte Normierungen kontextualisiert, in der durch Überzeichnung der Geschlechtsstereotypen in der Darstellung durch das als anders gelesene Geschlecht die Gender-Konstruktionen als politische und gesellschaftliche Herrschaftsinstrumente decouviert werden und gleichzeitig die machtstabilisierende Unterdrückung fluider Gender-Konzepte in ihrer Gültigkeit hinterfragt wird (vgl. Vázquez-Rodríguez et al. 2021, 202). In Judith Butlers Queer-Theory ist Geschlecht kein dem Subjekt vorgängiges Konzept, sondern Geschlechtlichkeit wird beständig performativ hergestellt, indem alltägliche Wiederholungen von Geschlechterstereotypen, Normen und Zuschreibungen unser Bild davon, wie sich Geschlechtlichkeit zeigt, in welchen Grenzen sie sich zu bewegen hat und welche Möglichkeiten den beiden – und nur zwei – Geschlechtern zugeschrieben werden, verfestigen und als essenzialistische, naturalisierte, binäre Geschlechternormen erscheinen lassen. Drag geht gegen diese Wiederholungen an, es stellt andere Bilder den gewohnten Bildern gegenüber. Hedwigs Weiblichkeit* zeigt sich während des gesamten Stücks nur in ihrer Performativität, in unterschiedlichen Variationen von Weiblichkeit (vgl. Park 2015, 126). »Diese undefinierbarkeit fordert die Objektivierung und Naturalisierung binärer Normen heraus. Hedwig performiert diese Uneindeutigkeit in ihren* unterschiedlichen, geschlechtlichen Manifestationen, die beständig und widerständig uneindeutig verbleiben« (A. Stephenson 2025, o. S.).

Wendy Hsu (2011, 106) verwendet für Hedwigs Gender-Performance den Begriff »gender-y« als Ausdruck für unterschiedliche Aspekte von vergeschlechtlichter Performanz, die Hedwig jenseits binärer Zuschreibungen verorten. So kann sie* sowohl in überzeichneter Drag-Weiblichkeit auftreten (z. B. *Wig in the box*) als auch in tragisch-verletzlich-wütender Männlichkeit (z. B. *The Angry Inch*). »Hedwig's complicated gender-y performances depart from and break down the conventional one-dimensional gender dichotomy between masculinity and femininity« (Hsu 2011, 106).

Eine verletzlich-weibliche Seite ihrer* vergeschlechtlichten Performanz zeigt Hedwig in dem Song *The Origin of Love*, den ich im Folgenden näher betrachten werde.

2 *The Origin of Love*

Eine zentrale Rolle in dem Musical spielt das Lied *The Origin of Love*, das am Anfang von Hedwigs Lebensgeschichte steht. Das Lied erzählt eine mythische Entstehungs-

geschichte menschlicher Sexualität, die auf Platons *Symposion* gründet (vgl. Benschhoff und Griffin 2006, 14),⁴ und bietet ein Narrativ an, wie Liebe und Begehren in die Welt kamen: Zu Beginn gab es drei Arten menschlicher Lebewesen mit zwei Köpfen, vier Armen und vier Beinen – männlich-männliche, weiblich-weibliche und männlich-weibliche. Der Zorn der Götter über die Maßlosigkeit der Menschen veranlasste Zeus dazu, die Kugelmenschen in der Mitte zu spalten und voneinander zu trennen. »The birth of love is thus the emergence of the human desire to recover the wholeness of the Original form« (Hsu 2011, 104). Liebe und Begehren seien folglich nur der Ausdruck der Suche nach der verloren gegangenen Hälfte.

Alles Glück, alle Freude, alle persönliche Entwicklung sind abhängig davon, das bedeutsame Andere zu finden, das das Eigene erst komplett macht. Diese Suche nach der zweiten Hälfte ist gerahmt davon, dass Hedwig ständige Zurückweisung erfährt, sowohl im beruflichen Bereich bleibt ihr die Anerkennung als Künstler*in verwehrt als auch in Bezug auf ihre privaten Beziehungen (vgl. Beyt 2019, 2).

Am Ende des Songs *The Origin of Love* formuliert Hedwig ihren* Wunsch, ihre* andere Hälfte zu finden, und fragt danach, wie diese andere Hälfte wohl sein wird: männlich oder weiblich, so wie sie* oder ganz anders, und sie* überlegt, ob der Geschlechtsakt eine Möglichkeit sei, wieder eins zu werden, wieder ganz zu sein und die gewaltsame Trennung durch die Götter aufzuheben (vgl. Hsu 2011, 109).

Im Anschluss beginnt Hedwig die Geschichte ihrer* drei Lieben zu erzählen, die Geschichte der drei Menschen, mit denen Hedwig eine Beziehung hatte. Der erste von ihnen ist Luther Robinson, jener GI, der Hansel zur Geschlechtsumwandlung überredet und als seine Frau* Hedwig mit in die USA nimmt. Als Luther Hansel zum ersten Mal begegnet, hält dieser ihn für ein Mädchen, das sich auf dem Bauch liegend am Fuße der Berliner Mauer in einem Bombenkrater sonnt. Hansel entdeckt, wie es ist, Macht über einen Menschen aufgrund dessen sexuellen Begehrens zu haben. Das Machtgefälle verkehrt sich jedoch spätestens dann in sein Gegenteil, als Luther Hansel als Preis für seine Freiheit zur Geschlechtsumwandlung zwingt. In der Beziehung mit Luther ist Hansel ein »bottom gay boy« (Hsu 2011, 109).

Mit Tommy ist Hedwig eine »bottom femme« (Hsu 2011, 110), die* für dessen Lusterfüllung zu sorgen hat und ihm ihr (musikalisches) Wissen zur Verfügung stellt. Sie* ermöglicht ihm seine (Wieder-)Geburt als Tommy Gnosis, indem sie* ihm seinen Namen und sein Erkennungszeichen gibt.

Yitzhak hingegen wird von Hedwig dominiert, erniedrigt und gezwungen, ein anderer zu sein, als er sein möchte. Yitzhak wird von einer Frau dargestellt, die maskuline Stereotype in Aussehen, Bewegung und Kleidung überzeichnet. In der Beziehung mit Yitzhak übernimmt Hedwig das unterdrückende und beschämende Verhalten, das ihr* selbst von ihrem* ersten Ehemann Luther entgegengebracht wurde. Sie* zwingt Yitzhak, seinen Drag-Anteil zurückzulassen, um in die Freiheit des Westens zu gelangen.

Die zentrale Botschaft des Stückes könnte so verstanden werden, dass die ursprüngliche Idee Aristophanes' gequeert wird, dass es keine vorgegebene, essenzialistische Geschlechtlichkeit gebe, sondern dass diese sich stets jenseits homo- oder heteronormativer Vorgaben bewege. »Instead, one's sexuality is defined and redefined moment-to-moment by the particular gender of the other person involved and the dynamic between the two people« (Hsu 2011, 114).

Die Logik der Komplementarität, wie sie sowohl in Platons *Symposion* als auch in verschiedenen religiösen Grundverständnissen gedacht wird, entstammt den Schöpfungsideen, die in den jeweiligen kulturell-religiösen Zusammenhängen als Basis der Entstehung der Menschheit entfaltet werden. So zeigt sich im christlich-katholischen Glauben das Narrativ, dass die erste Frau aus der Rippe des Mannes erschaffen worden sei. Auch hier wird ein ursprünglich verbundenes Ganzes durch das Einwirken göttlicher Macht getrennt, und beide haben nun die Aufgabe, sich für die Erschaffung weiterer Menschen wieder zu verbinden. Durch die einzige Legitimierung der körperlichen Vereinigung in der Erschaffung neuen Lebens findet nur die Verbindung zwischen männlichen und weiblichen Körpern im christlich-katholischen Glauben Anerkennung. Die Schöpfungsgeschichte, wie sie im Buch Genesis dargestellt ist, wird damit als Hauptargument für die Ablehnung aller Verkörperungen und Vergeschlechtlichungen gesehen, die sich nicht der geschlechtlichen Binarität, der Heteronormativität oder der Komplementaritätslogik unterwerfen (vgl. Beyt 2019, 5).

3 Tiefenhermeneutische Interpretation von *The Origin of Love*

Im Folgenden wird nun zuerst die Methode der Tiefenhermeneutik kurz vorgestellt, anschließend der Text des Songs *The Origin of Love* aus dem Musical *Hedwig and the Angry Inch* dargeboten – mit der Einladung an alle Leser*innen, die eigenen Assoziationen, Emotionen und Irritationen, die während des Lesens auftreten, zuzulassen –, darauf folgt eine inhaltliche Beschreibung des Videos aus dem zugehörigen Film und im Anschluss daran die tiefenhermeneutische Rekonstruktion des Interpretationsprozesses.

3.1 Die Methode der Tiefenhermeneutik

Bei der tiefenhermeneutischen Interpretation handelt es sich um eine psychoanalytisch informierte Methode der qualitativen Sozialforschung, die auf den Reformulierungen von Sigmund Freuds Sozial- und Kulturtheorie durch Alfred Lorenzer beruht. Lorenzer wollte die psychoanalytische Methode auf die Analyse sozialer Wirklichkeit anwend-

bar machen und erarbeitete die Methode des Szenischen Verstehens als Grundlage der Tiefenhermeneutik (vgl. Wimmer et al. 2023).

Das Szenische Verstehen wird der inhaltlichen Interpretation und der psychologischen Interpretation, also der Interpretation von Gestik, Mimik, Ausdruck etc., zur Seite gestellt. Das Szenische Verstehen richtet sich an das unbewusste Erleben, an die Wirkung des Materials auf die Interpret*innen, das sich über das Übertragungs- und Gegenübertragungsgeschehen erschließen lässt. Die Subjektivität der Forscher*innen wird folglich nicht mehr als Einschränkung der Erkenntnisse kontextualisiert, sondern als Instrument für die Erschließung latenter Botschaften, die sich in dem Material finden lassen. Die Interpret*innen gehen von ihren eigenen Emotionen und Assoziationen aus, die durch die Wirkung des Materials ausgelöst werden, und betrachten diese als »kulturelle Objektivationen sozialen Handelns« (König 2019, 15). Dabei wird das Material als Abfolge von Szenen verstanden, bei denen die manifesten Inhalte die dahinter liegenden latenten Wünsche, Ängste oder Abwehrhaltungen verdecken. Über die spontanen Assoziationen und Gefühlsregungen der Interpret*innen, die diese möglichst ungefiltert an die Oberfläche treten lassen, werden im gemeinsamen Austausch entlang des Materials die verborgenen Sinnebenen des Textes erforscht.

»Wenn die Gruppe [...] darum kämpft, die divergierenden Verstehenszugänge zueinander in eine Konstellation zu setzen, um aus der Vielzahl der Lesarten eine Deutung zu konstruieren, dann lässt sich am Ende dieses Interpretationsprozesses beschreiben, wie sich die Bedeutung des Textes in der Spannung zwischen einem manifesten und einem latenten Sinn entfaltet« (ebd., 29).

Der Interpretationsprozess beginnt mit der Verortung des Materials im Rahmen des jeweiligen Forschungsprozesses, wobei hier noch wenig Information zu der konkreten Forschungsfrage gegeben wird, um die freien Assoziationen nicht vorab bereits in eine vorgegebene Richtung zu lenken. Anschließend wird entweder das Material gemeinsam betrachtet – wie z. B. bei der Interpretation von *The Origin of love* – oder das Material wurde bereits im Vorfeld zugeschickt – z. B. wenn es sich um ein längeres Interview handelt. Die Interpretation beginnt mit einer »Blitzlichtrunde«, die dazu dient, dass alle Teilnehmer*innen ihre Emotionen, Assoziationen und Irritationen teilen, ohne dabei von anderen unterbrochen zu werden. Anschließend beginnt die freie Diskussion, die sich entlang des Materials entfaltet. Dabei wird auf einzelne Inhalte und Szenen Bezug genommen, bei Interviews werden einzelne Passagen erneut mit verteilten Rollen gelesen oder Sequenzen von Videos erneut betrachtet. Am Ende einer Interpretationsrunde werden gemeinsam die manifesten und latenten Inhalte gesammelt, die im Laufe des Prozesses angesprochen wurden.

Die Linzer Tiefenhermeneutik-Gruppe der Sigmund Freud PrivatUniversität ist eine regelmäßig stattfindende tiefenhermeneutische Interpretationsgruppe, die sich zweimal monatlich trifft – einmal monatlich in weitgehend gleich bleibender Besetzung aus Studierenden, Absolvent*innen und Staff-Mitgliedern und einmal monatlich als offene Gruppe mit Teilnehmer*innen, die über unterschiedlich viel Erfahrung in der Tiefenhermeneutik verfügen, teilweise an anderen Institutionen und Universitäten verortet sind und sich unter Umständen vorher noch nie getroffen haben. Die Interpretation des Liedes *The Origin of Love* fand im Rahmen der geschlossenen Gruppe statt. Die Zusammensetzung dieser Gruppe bestand aus Teilnehmer*innen, die das Stück kannten und live die Wiener Inszenierung im Vindobona gesehen hatten, und aus Teilnehmer*innen, die nur das Lied im Rahmen der Interpretationsgruppe kennenlernten.

3.2 *The Origin of Love*

When the earth was still flat,
And clouds made of fire,
And mountains stretched up to the sky,
Sometimes higher,
Folks roamed the earth
Like big rolling kegs.
They had two sets of arms.
They had two sets of legs.
They had two faces peering
Out of one giant head
So they could watch all around them
As they talked; while they read.
And they never knew nothing of love.
It was before the origin of love.
[...]

And there were three sexes then,
One that looked like two men
Glued up back to back,
Called the children of the sun.
And similar in shape and girth
Were the children of the earth.
They looked like two girls

Rolled up in one.
And the children of the moon
Looked like a fork shoved on a spoon.
They were part sun, part earth,
Part daughter, part son.
The origin of love.

Now the gods grew quite scared
Of our strength and defiance
And Thor said,
»I'm gonna kill them all
With my hammer,
Like I killed the giants.«

And Zeus said, »No,
You better let me
Use my lightning, like scissors,
Like I cut the legs off the whales
And dinosaurs into lizards.«
Then he grabbed up some bolts
And he let out a laugh,
Said, »I'll split them right down the middle.
Gonna cut them right up in half.«

And then storm clouds gathered above
Into great balls of fire
And then fire shot down
From the sky in bolts
Like shining blades
Of a knife.
And it ripped
Right through the flesh
Of the children of the sun
And the moon
And the earth.
And some Indian god
Sewed the wound up into a hole,
Pulled it round to our belly
To remind us of the price we pay.

And Osiris and the gods of the Nile
Gathered up a big storm
To blow a hurricane,
To scatter us away,
In a flood of wind and rain,
And a sea of tidal waves,
To wash us all away,
And if we don't behave
They'll cut us down again
And we'll be hopping around on one foot
And looking through one eye.

[...]

(Mitchell und Trask 1998/2014, 29–32)

Der Song *The Origin of Love*⁵ wird von Hedwig gerahmt als eine Erzählung, die Hedwig Mutter dem kleinen Hansel als Gutenachtgeschichte erzählt haben soll. Er beginnt mit leisen E-Gitarrenklängen, einem weichen Schlagzeugrhythmus und mit sanfter Erzählstimme. Im Hintergrund sind zum Text passende Animationen zu sehen, die den Inhalt des Liedes illustrieren. Bei der Beschreibung der Kugelmenschen übernehmen die Illustrationen das ganze Bild und die Musik wird schneller. Beim Refrain sind wieder Hedwig und ihre* Band »The Angry Inch« zu sehen. An diesem Punkt klingt der Song noch sehr geordnet, harmonisch, fast wie ein Kinderlied. Anschließend werden wieder die Illustrationen gezeigt, die bunter werden und ineinander übergehen. Die unterschiedlichen Geschlechter werden nun vorgestellt: die Kinder der Sonne (männlich – männlich), die Kinder der Erde (weiblich – weiblich) und die Kinder des Mondes (weiblich – männlich). Hedwig verbleibt stimmlich in ihrem sanften Erzählmodus, auch wenn sich im Hintergrund bereits das drohende Unheil ankündigt, indem die Band und vor allem das Schlagzeug lauter werden. Die musikalische Harmonie verändert sich stetig mit der Erzählung, als die Götter darüber diskutieren, wie sie die Menschen für ihre Stärke und ihren Übermut bestrafen könnten. Die Worte holpern und stolpern über die Melodie, der Song wird rhythmischer, schneller und lauter. Nach der Zeile »And then storm clouds gathered above into great balls of fire« pausiert die Musik für einen Moment – Hedwig und ihre Bandmitglieder sehen zum Himmel, als würde das Gewitter direkt über sie hereinbrechen, mit dem Schlagzeug rollt der Donner heran. Die Melodie des Songs ist unterbrochen, Hedwig und Yitzhak rufen die nächsten Textzeilen gemeinsam mehr heraus, als dass sie sie singen. Die Musik schwillt an, die Bewegungen der Musiker*innen werden gehetzter, unruhiger, die Stimmen lauter und schreiender. Mit der Textzeile »Last time I saw you we had just split in two« kehren Hedwig und The Angry Inch wieder zur Melodie zurück, das Schlagzeug verbleibt

jedoch laut und rhythmisch im Hintergrund. Hedwig wird in Großaufnahme gezeigt. Bei der Textzeile »That's the pain, cuts a straight line down through the heart: We called it love« lächelt Hedwig zum ersten Mal während des Songs, ein trauriges, melancholisches Lächeln. Am Ende des Songs, lang gezogene Töne auf das Wort »love«, wird eine Illustration eingeblendet, die das bekannteste Symbol des Musicals und des Films werden sollte: Zwei getrennte Gesichtshälften.

3.3 Tiefenhermeneutische Rekonstruktion

Ein großes Thema in der tiefenhermeneutischen Interpretationsgruppe war das (eigene) Verständnis von Liebe. Entsteht Liebe aus der (romantischen bzw. romantisierten) Sehnsucht nach der verlorenen Hälfte? Oder steht die machtvolle Trennung durch die zornigen Götter im Widerspruch zu dem, was wir unter Liebe verstehen (wollen)? Ist es wirklich denkbar, dass aus der rohen, männlichen Gewalt heraus, die zerstört und zerhackt, Liebe erschaffen wurde? Ist Liebe der Trost über den erlittenen und verloren gegangenen Schmerz? Und wenn die zwei Liebenden einmal eins waren, werden sie in der Wiederannäherung wieder eins oder bewahren sie sich ihr in der Zwischenzeit erworbenes, unverwechselbares und individuelles Sein?

Das Lied berührt die existenzielle Frage danach, was Liebe ist, ob es diese andere, vorbestimmte Hälfte gibt und ob wir diese je finden werden. Und schließlich auch die Frage danach, was dann mit uns selbst geschieht, ob wir uns selbst verlieren, wenn wir eins mit diesem anderen werden, oder ob das Erkennen des Anderen als »anders« die eigentliche Basis für Liebe ist.

Im Laufe des Interpretationsprozesses thematisierte die Gruppe, wie sehr wir von in uns latent wirksamen Konzepten davon, wie Liebe ist bzw. wie sie zu sein hätte, bestimmt sind. Die Vorstellung, dass Liebe nur aus Schmerz entstanden sein könnte, aus Gewalt, Hass und Zorn der »angry« Götter, war für einige von uns schwer auszuhalten. Wir versuchten, die Dialektik Liebe-Schmerz in der Dialektik Trennung-Verbindung neu zu denken. Nichts kann verbunden sein, das nicht vorher getrennt war. Und nichts kann getrennt werden, das nicht vorher verbunden war. Am Anfang unserer menschlichen Entwicklung steht eine Trennung: die Zellteilung. Die entstehenden Zellen fügen sich wieder zu Zellverbänden zusammen und nur durch diese Kombination von Trennung und Verbindung kann Leben entstehen. Am Beginn unseres Lebens steht die Trennung von dem Körper, dessen Teil wir zuvor waren, vom Körper der Mutter. Ärzt*innen (»Gött*innen in Weiß«) durchschneiden (»like scissors«) die Nabelschnur – der Nabel ist das Mahnmal für diesen Schmerz der ersten großen Trennung, so wie in dem Song der Nabel der Punkt ist, an dem ein »indian god« die durch die Spaltung entstandenen Wunden vernähte (»And some Indian god

sewed the wound up into a hole, pulled it round to our belly to remind us of the price we pay«). Die Person, die die Mutter bei der Geburt begleitet, ist auch jene Person, die das Geschlecht des Kindes benennt. Die Trennung von der Mutter und die Einordnung des Kindes in die Geschlechtsbinarität ist ein ähnlich macht- bzw. gewaltvoller Akt wie die Trennung der Kugelmenschen, wie sie in dem Song beschrieben wird.

Auch bei Hedwig verbleibt ein Mahnmal, das sie* für immer an ihre* Entscheidung zur Geschlechtsumwandlung erinnern wird: der »Angry Inch«, das Stück des Penis, das durch den Einschnitt des betrunkenen Chirurgen in ihren* Männerkörper zurückblieb, jener Schnitt, der sie* von männlich zu weiblich werden lassen sollte und stattdessen in die Uneindeutigkeit warf. Der »Angry Inch« verbleibt als Mahnmal an ihrem* Körper und ist schließlich auch der Grund dafür, warum Tommy sich von ihr* abwendet und sie* verlässt: Er hält die Uneindeutigkeit von Hedwigs Körper nicht aus.

Wenn wir Tommy, wie im Musical angedeutet, als Alter Ego von Hedwig verstehen, dann wendet sich ein Persönlichkeitsanteil von ihrem* uneindeutigen Körper ab. Erst in der Integration jener Persönlichkeitsanteile, die Hedwigs Körper ablehnen und Eindeutigkeit fordern, mit der Akzeptanz des eigenen Körpers in seiner Uneindeutigkeit, wird Hedwig zu jenem Ganzen, das sie* sich in *Origin of Love* erhofft. Der »Angry Inch«, das Mahnmal für Hedwigs Uneindeutigkeit und der Name ihrer* Band, mit der Hedwig durch die heruntergekommenen Etablissements tingelt, wird von Hedwig unentwegt abgelehnt – auch nach außen: Die Bandmitglieder inklusive Hedwigs zweiten Ehemanns Yitzhak werden beschämt, beschimpft und abgewertet, Hedwig bekämpft das Eigene im Außen. Erst in dem Moment, in dem Hedwig sich selbst erkennt und anerkennt, ihre* Uneindeutigkeit annimmt, erst dann kommt es zu einer tatsächlichen Resignifizierung des »Angry Inch«: Die Band wird wertgeschätzt, Hedwig überlässt Yitzhak die Bühne, der »Angry Inch« wird plötzlich zu einem wertvollen Teil nicht nur in Hedwigs Leben, sondern auch in der Gesellschaft und damit kann auch Hedwig selbst sich als wertvollen Teil der Gesellschaft verstehen.

Die Vorstellung, dass der Mensch, wenn er mit sich selbst ganz eins ist, zu mächtig sein könnte und deshalb von einem patriarchalen Gott zerschnitten werden muss, zeigt sich in der Zeile »Now the gods grew quite scared of our strength and defiance«. Diese Textpassage lässt sich auch aus einer macht- und herrschaftskritischen Perspektive lesen: Herrschaftsformen, auch in demokratischen Gesellschaftsstrukturen, folgen dem »divide et impera« (>teile und herrsche«)-Prinzip. Die Spaltung der Gesellschaft in einander bekämpfende Untergruppen ist ein politischer Akt, der dazu führt, dass die einander bekämpfenden Untergruppen nicht mehr die Herrschenden bekämpfen. Gleichzeitig führt eine Reduktion von Komplexität auch dazu, dass Gruppen und Menschen leichter beherrschbar werden. Das Lied enthält also zutiefst sozialkritische Aspekte, die weit über die vordergründigen Themen Geschlechtsbina-

rität, Homo- und Transphobie hinausgehen und hochaktuell sind: die Einteilung von Menschen aufgrund sozial und politisch konstruierter Zugehörigkeiten bzw. Identitätskategorien zu Gruppen, die Negierung von Diversität durch konstruierte Homogenität in der Spaltung der Gesellschaft und damit die Vereinfachung der Möglichkeit, die gesamte Gruppe zu beherrschen, weil diese damit beschäftigt ist, entweder nach denen zu suchen, die zur eigenen Gruppe dazugehören, oder jene zu bekämpfen, die verändert und ausgeschlossen werden. Die Spaltung der Gesellschaft ist seit einigen Jahren aus gesellschaftspolitischer Sicht ein wichtiges Thema, da die Gesellschaft, ganz besonders seit der COVID-19-Pandemie, auseinanderzudriften scheint. Diese zunehmende Zuordnung von Menschen zu Identitätsgruppen, die von den anderen Mitgliedern der Gesellschaft bedroht werden, erklärt auch die zunehmende Attraktivität rechtspopulistischer Parteien für viele Menschen in ganz Europa: Die Parteien offerieren einfache Lösungen, Klarheit, Normativität und Normalität und damit ein schlichtes Konzept von einer zunehmend komplexer werdenden globalen Welt. Komplexität zu ignorieren bzw. durch gezielte Spaltungsmaßnahmen zu reduzieren scheint ein Vermächtnis des Kugelmenschen-Mythos zu sein.

Durch die Zuordnung zu einer homogenen Identitätsgruppe wird auch die Komplexität in unserem Inneren reduziert. Sich selbst als eindeutig zu denken – in geschlechtlicher, ethnischer, kultureller oder anderer Zugehörigkeit – ermöglicht uns, die eigenen Widersprüche zu ignorieren, das Eigene als homogen und ganz zu erleben und damit offen zu sein für das Andere, das uns komplettiert. Doch der Schmerz der Trennung, gleichsam wie der Schmerz, der durch die Ignoranz gegenüber der eigenen Vielseitigkeit und Vielfaltigkeit ausgelöst wird, trübt unseren Blick:

»But I could not recognize, cause you had blood on your face; I had blood in my eyes. But I could swear by your expression, that the pain down in your soul, was the same as the one down in mine.«

Das Eigene hat sich in der Trennung verändert, Schmerzen erlitten, sich weiterentwickelt. Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob das Ursprüngliche in der Wiedervereinigung überhaupt wieder hergestellt werden kann, oder ob es sich dann um eine Beziehung handelt, »a relationship that allows the two halves to coexist without having to conform to the original or prescribed shape« (Hsu 2011, 114).

Die vordergründige Botschaft des Songs liegt darin, dass Liebe nur durch die Spaltung in die Welt gekommen sei. In der näheren Auseinandersetzung mit dem Text kann Liebe allerdings als Ausdruck andauernder Abfolgen von Verbindungen und Trennungen kontextualisiert werden. Nur dadurch, dass es ein anderes, von einem selbst abgetrenntes Sein gibt, ist es möglich, im Erkennen dieses anderen Seins Liebe zu empfinden. Die Verbindung ist nicht nur eine körperliche, sondern auch eine geistige, die

aber immer wieder durch Trennung aufgelöst wird. Eine tatsächliche, unverbrüchliche Vereinigung findet nicht statt, denn würde aus dem zuvor Getrennten ein verbundenes Einziges erstehen, dann wäre es keine Liebe mehr, sondern ein Sein. Trennung und Verbindung als einander nicht hierarchisch unterzuordnende Qualitäten des Lebens zu erkennen, sondern als Entwicklungen, die einander gegenseitig bedingen, erlaubte der Interpretationsgruppe die anfänglich wirksame Spaltung der Teilnehmer*innen in jene, die den Kugelmenschen-Mythos als romantische Geschichte kontextualisierten, und den anderen, die diesen Mythos als zu patriarchal und brutal empfanden, als dass die Liebe daraus erwachsen könnte, zu reduzieren. Denn dieses Spaltungs-Narrativ hatte sich direkt auf unsere Gruppe übertragen und erschuf zwei einander teilweise argumentativ bekämpfende Gruppierungen, die sich in scheinbarer Unvereinbarkeit gegenüberstanden. Durch die Neuinterpretation der Spaltung als Element eines Trennungs-Verbindungs-Geschehens, das unser gesamtes Leben durchläuft, uns beständig herausfordert und gleichzeitig aber auch Liebe und Freundschaft hervorbringt, fanden diese beiden Gruppen wieder zueinander.

Die innere Spaltung Hedwigs in die beiden Anteile Tommy (männlich, erfolgreich, unabhängig) und Hedwig (weiblich, erfolglos, abhängig) kann als dissoziative Traumareaktion gelesen werden. In der Textpassage »And if we don't behave, they'll cut us down again and we'll be hopping around on one foot and looking through one eye« wird von der Drohung der Götter gesprochen, dass sie die Menschen erneut spalten würden, wenn sie sich nicht zu benehmen wüssten.

»Hedwig verkörpert diese wahr gewordene Drohung, ist in sich selbst gespalten in einen männlichen und einen weiblichen Anteil, Ost-Deutscher und Amerikanerin, Sohn und Mutter, Opfer und Täterin. In der Spaltung in Ost-Deutscher und Amerikanerin, die sich in männlich in Ost-Deutschland und weiblich in den USA materialisiert, verkörpert Hansel*Hedwig nicht nur ihre* eigene, persönliche Spaltung, sondern auch die Spaltung der Welt zur Zeit des Kalten Krieges. Gleichzeitig materialisiert Hansel*Hedwig die Teilung Berlins in Ost- und West-Berlin, eine Teilung, die an die gewaltvolle Spaltung der Kugelmenschen durch eine höhere Macht erinnert« (A. Stephenson und T. Stephenson 2025, o.S.).

Der Mensch wird in dem Narrativ der ersten Spaltung durch die Götter als grundtraumatisiert verhandelt, eine traumatische Trennung, die bereits mit Lebensbeginn stattfindet.

Wenn die Spaltung durch die Götter nicht nur im Kontext der Erschaffung zweier Menschen gelesen wird, sondern auch in Bezug auf die innere Spaltung des Menschen in unterschiedliche Persönlichkeitsanteile, wie die Persönlichkeitsanteile Hansel-Hedwig-Tommy nahelegen, ergeben sich neue Interpretationsmöglichkeiten. So kann die Viel-

falt des Einzelnen, die Ambivalenz des Selbst als bedrohlich für die Machthaber*innen verstanden werden, da sie die Einschätzbarkeit und die Beherrschbarkeit des Subjekts gefährden. Der Text bringt uns immer wieder an die Grenzen des dualistischen, binären Denkens. Dieses dualistische Denken enthält entweder eine absolute Immanenz oder eine absolute Differenz. Der Begriff der Vielfalt brachte uns in der Interpretationsgruppe zu dem Begriff der Falte: Wenn wir an Falten in einem Stoff denken, die ent-faltet werden, dann zeigt sich, dass die Vielfalt in der Einheit des Ganzen liegt und damit weder die absolute Immanenz noch die absolute Differenz die Wahrheit zeigen. Immanenz und Differenz werden nicht mehr gegeneinandergestellt, sondern die Differenz zeigt sich in der Immanenz und umgekehrt. Der Dualismus ist wie die Spaltung durch die Götter: Sie zerteilt ein Ganzes in nun zwei voneinander getrennte Teile, die nicht mehr in ihrer Zusammengehörigkeit gedacht werden können. Auch im Inneren gibt es diese Differenzen, die miteinander in guter Integration gelebt werden können oder sich abspalten müssen, wenn sie unaushaltbar werden. In der Gleichzeitigkeit von Trennung und Verbindung, die eben nicht in einer zeitlichen Abfolge gedacht werden, sondern als einander erschaffende Bedingungen, erschließt sich uns ein neuer Zugang zur Liebe, die den Dualismus und die Spaltung überwindet.

Hedwig ist ursprünglich der Name von Hansels Mutter. Nachdem Hansel sich zur Geschlechtsumwandlung als Bedingung für seine Flucht aus Ost-Berlin und seine imaginierte Freiheit im Westen entschieden hat, bietet ihm seine Mutter ihren eigenen Pass an, ihren eigenen Namen. Hansel kehrt somit in den Körper der Mutter zurück – jenen Körper, von dem er sich im Zuge seiner Geburt trennen musste. Er verschmilzt und verbindet sich mit diesem Mutterkörper und schreibt den Namen der Mutter in seinen eigenen Körper ein. Hansels Mutter verschwindet an diesem Punkt der Geschichte aus seinem Leben – ein einziges Mal spricht er* als Hedwig dann noch von ihr, davon, dass sie nach Jugoslawien geflohen und dort glücklich sei. Aber er* sieht sie nicht wieder. Die Liebe wurde durch das Sein ersetzt. Gleichzeitig vereint der Name »Hedwig« die beiden englischen Worte »head« (Kopf) und »wig« (Perücke) miteinander. Hansel ist Hedwig durch die Perücke, die er*sie sich auf den Kopf setzt. Als Hansel*Hedwig von Luther Robinson verlassen wird, von jener Person, die er*sie als seine zweite Hälfte vermutet hat, singt er*sie den Song *Wig in a Box*. Er*sie trennt sich von der hässlichen Perücke, die Luther ihm*ihr zur Verlobung geschenkt hat, und entdeckt die neuen Möglichkeiten, wie er*sie sich neu erfinden und präsentieren kann. Wendy Hsu (2011, 108) liest Hedwigs Performance in *Wig in a Box* als den Moment ihrer* geschlechtlichen Transformation, in dem sie* aus der ihr* zugemuteten Viktimisierung, aus ihrem Opferstatus, austritt, sich in unterschiedlichen Rollen von Weiblichkeit erprobt und schließlich als Punk-Rock-Drag-Star aufersteht. Sie* antwortet hier auf das in Platons *Symposium* erzählte Narrativ der klar getrennten vergeschlechtlichten Körper mit ihrem uneindeutigen, nonbinären Körper.

4 Zur Bedeutung des Songs für die Populärkultur

Der Song *The Origin of Love*, den ich für diesen Beitrag ausgewählt habe, ist kein aktueller Song – immerhin stammt er aus dem Jahr 1998 und ist damit schon über ein Vierteljahrhundert alt. Nichtsdestotrotz beschäftigt er auch die aktuelle Populärkultur in seiner Einbettung in dem Musical *Hedwig and the Angry Inch*, das nach wie vor weltweit aufgeführt wird. Ganz besonders in einer Zeit, in der rechtsradikale, queer- und transfeindliche Parteien und Ideologien weltweit auf dem Vormarsch sind, in denen Gender- und Identitätsfragen in konservative Diskurse rückgeführt werden, nehmen queere Kunst und Kultur einen besonderen Stellenwert für die Sichtbarkeit queerer Personen ein. In der aktuellsten Inszenierung, die seit Jänner 2023 regelmäßig im Wiener Vindobona aufgeführt wird, übernahm Drew Sarich die Rolle der Hedwig und seine Ehefrau Ann Mandrella die Rolle des Yitzhak – eine durchaus interessante Kombination, da es sich hier nicht nur um die übliche gegengeschlechtliche Besetzung handelte, sondern auch noch um ein im »echten Leben« verheiratetes Paar. Der anhaltende Erfolg des Stücks zeigt, dass dieses Musical Menschen aller Altersgruppen immer noch berühren und mitreißen kann. Obwohl das Stück, das im englischsprachigen Raum durchaus Kultstatus hat, in Österreich vorab kaum bekannt war, zeigt sich, dass auch ein Glam-Rock-Punk-Musical mit einer außergewöhnlichen, teilweise unsympathischen Hauptfigur durchaus das Publikum ins Theater lockt.

Die Subjekttheorie geht davon aus, dass das Subjekt in der Anrufung durch ein anderes Subjekt hervorgebracht wird. Gesellschaftliche Normen, so Judith Butler (1997), werden performativ durch wiederholte Subjektivierungsprozesse hervorgebracht, manifestiert und schreiben sich in den Körper ein. Das Subjekt, das sich diesen Normen unterwirft, wiederholt diese verkörperten Praktiken und erhält dadurch Intelligibilität. Hedwig unterwirft sich in dem Song *The Origin of Love* der Komplementaritätslogik westlicher, christlicher Kulturen, indem sie* diese annimmt und als leitend für ihre eigene Sinnsuche anerkennt. Erst als sie* diese Prämisse ihres Lebens verwirft und sich auf sich selbst, ihre* eigenen Kraft und ihr* individuelles Sein besinnt, kann sie* sich selbst finden und sich selbst so annehmen, wie sie* ist, in aller Uneindeutigkeit, Vielseitigkeit und Widerständigkeit.

In der tiefenhermeneutischen Interpretationsgruppe erschlossen sich uns neben der manifesten Erzählung des Kugelmenschen-Mythos und der daraus folgenden Ansprache an die zweite Hälfte Hedwigs unterschiedliche latente Bedeutungsebenen. Traurigkeit, Irritation und Sehnsucht wurden durch den Text des Songs in der Interpretationsgruppe ausgelöst und brachten uns zu der existenziellen Frage nach der Liebe und der Auseinandersetzung mit der These, die im Kugelmenschen-Narrativ angesprochen wird, dass die Liebe ausschließlich aus dem Schmerz der gewaltvollen Trennung der Menschen durch die Götter entstanden sei. Der Song berührt uns, indem er unsere

kulturell und individuell verankerten Begrifflichkeiten von Liebe, Geschlechtlichkeit und Sexualität infrage stellt. Liebe wird in der Gleichzeitigkeit von Verbindung und Trennung neu gedacht und schreibt sich in unsere Körper bereits bei der Geburt als erstem (gewaltvollen) Trennungsakt ein. Die Geburt ist jener Moment, in dem auch die Geschlechtlichkeit des Neugeborenen in der Binarität festgeschrieben wird, die sich mit Judith Butler als Subjektivierung in gesellschaftlich konstituierte und konstituierende Normen lesen lässt. Der Text erinnert auch daran, wie jede*r Einzelne in Macht- und Herrschaftsverhältnisse verstrickt ist, wie diese auf jede*n Einzelnen einwirken. Gewaltvolle, durch patriarchale Mächte gesteuerte Spaltung betrifft uns auf gesellschaftlicher, partnerschaftlicher und individueller Ebene, im Außen wie im Innen. Sie versucht über die Reduktion von Komplexität auf das Individuum Einfluss zu nehmen und es zu beherrschen. Doch es gilt den Dualismus auf seine Wirkmächtigkeit hin zu überprüfen, infrage zu stellen und neu zu verhandeln. Im Laufe des Interpretationsprozesses erschloss sich uns an verschiedenen Stellen die psychotherapiewissenschaftliche Bedeutung des Musicals, ganz besonders in Bezug auf Traumatheorie und Dissoziation.

Queer-Theorie verbleibt nicht in der Diskussion um Geschlechtlichkeit, Vergeschlechtlichung und sexueller Orientierung, sondern spricht macht- und herrschaftskritische Themen an, die alle gesellschaftlichen Prozesse betreffen. Das Musical *Hedwig and the Angry Inch* nimmt in der queeren Populärkultur nach wie vor einen herausragenden Platz ein. Das Musical basiert auf einem zentralen Aspekt der Queer-Theorie, nämlich dem, dass Identität keine statische, unveränderliche Komponente des Seins darstellt, sondern fluid ist und performativ hergestellt wird (vgl. Benschhoff und Griffin 2006, 13). Durch die nonbinäre Uneindeutigkeit der Hauptfigur Hansel*Hedwig, die beständig widerständig verbleibt und sich in kein Stereotyp einordnen lässt – sie* unterläuft die binäre Vorstellung von Geschlechtlichkeit und heteronormative Vorannahmen, aber auch homonormative Vorstellungen und Thesen zu Transidentität. Sie* ist ein durch und durch queerer Charakter: subversiv und uneindeutig. »The final image of the film shows a naked Hedwig – or is it Tommy? or Mitchell? – walking directly away from the camera into a new world of possibilities« (ebd., 13).

Anmerkungen

- 1 Ich verwende hier bewusst den Begriff »Geschlechtsumwandlung«, da Hansels Operation aufgrund einer pragmatischen Notwendigkeit vorgenommen wird und nicht im Sinne einer geschlechtsangleichenden Operation im Zuge einer Transidentität Hansels.
- 2 Im Rahmen dieses Projektes entstanden, neben dem vorliegenden Artikel, zwei Vorträge, die sich aktuell im Publikationsprozess befinden. Ein Beitrag beschäftigt sich mit dem Überschneidungsbereich zwischen Psychotherapie, Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit dem Musical (A. Stephenson und T. Stephenson 2025), ein weiterer Beitrag verbindet die

- tiefenhermeneutische Rekonstruktion des Songs *Exquisite Corpse* mit der psychotherapiewissenschaftlichen Traumaforschung (A. Stephenson 2025).
- 3 Das Musical *Hedwig and the Angry Inch*, geschrieben von John Cameron Mitchell und Stephen Trask und 1998 Off-Broadway uraufgeführt, wurde im Jahr 2001 mit John Cameron Mitchell in der Titelrolle verfilmt und debütierte im Jahr 2014 mit Neil Patrick Harris als Hedwig am Broadway.
 - 4 Das Stück *Hedwig and the Angry Inch* wurde von John Cameron Mitchell mit dem Auftrag geschrieben, Platons *Symposium* und den Kugelmenschen-Mythos neu zu interpretieren (vgl. Garcia 2015, 173).
 - 5 Ich beziehe mich an dieser Stelle auf jene Version des Songs, wie sie in dem Film *Hedwig and the Angry Inch* aus dem Jahr 2001 mit John Cameron Mitchell in der Titelrolle zu sehen ist (<https://www.youtube.com/watch?v=6UGaJBv6YSM>). In den unterschiedlichen Interpretationen des Stücks werden die wesentlichen Elemente, vor allem die Projektionen im Hintergrund, beibehalten.

Literatur

- Benshoff, Harry M. und Sean Griffin. 2006. *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Films in America*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Beyt, Adam. 2019. »Beautiful and New«: The Logic of Complementarity in *Hedwig and the Angry Inch*«. *Religions* 10: 620. <https://doi.org/10.3390/rel10110620>.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 1997. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Garcia Jr., Lorenzo F. 2015. »John Cameron Mitchell's Aristophanic Cinema: *Hedwig and the Angry Inch* (2001)«. In *Classical Myth on Screen*, hrsg. v. Monika S. Cyrino und Meredith E. Safran, 173–182. New York: Palgrave Macmillan.
- Hsu, Wendy. 2011. »Reading an Queering Plato in *Hedwig and the Angry Inch*«. In *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film, and Television*, hrsg. v. Thomas Peele, 103–117. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- König, Hans-Dieter. 2019. *Die Welt als Bühne mit doppeltem Boden. Tiefenhermeneutisch Rekonstruktion kultureller Inszenierungen*. Wiesbaden: Springer.
- Leibetseder, Doris. 2010. *Queer Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: Transcript.
- Mitchell, John Cameron und Stephen Trask. 1998/2014. *Hedwig and the Angry Inch. Complete Text & Lyrics to the Smash Rock Musical – Broadway Edition*. New York: Overlook Duckworth.
- Park, Shelley. 2015. »*Hedwig and the Angry Inch*, directed by John Cameron Mitchell«. *Queer Studies in Media and Culture* 1 (1): 125–128.
- Richardson, Niall und Frances Smith. 2023. *Trans Representations in Contemporary, Popular Cinema. The Transgender Tipping Point*. New York: Routledge.
- Stephenson, Agnes. 2025. »*Exquisite Corpse*. Tiefenhermeneutik, Trauma und Musical«. In *Psychotherapie und Kunst. 3. Linzer Forschungstage*, hrsg. v. Agnes Stephenson, Elisabeth Schäfer, Maria Würzburger und Thomas Stephenson, o.S. Wien: LIT-Verlag (in Vorbereitung).
- Stephenson, Agnes und Thomas Stephenson. 2025. »*Hedwig and the Angry Inch*. Psychotherapiewissenschaftliche Forschung im Überschneidungsbereich zwischen Psychotherapie, Wissenschaft und Kunst«. In *An der Schnittstelle von Kunst und Psychotherapie*, hrsg. v. Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen, o. S. Köln: Claus Richter (in Vorbereitung).

- Vázquez-Rodríguez, Lucia-Gloria, Francisco-José García-Ramos und Francisco A. Zurian. 2021. »The Role of Popular Culture for Queer Teen Identities' Formation in Netflix's *Sex Education*«. *Media and Communication* 9 (3): 198–208.
- Wimmer, Eva, Agnes Stephenson und Markus Brunner. 2023. »Die Tiefenhermeneutik und ihre Bedeutung für die Psychotherapieforschung. Interpretationsgruppen und Anwendungsgebiete an der Sigmund Freud PrivatUniversität«. *SFU Forschungsbulletin SFU Research Bulletin* 11 (1): 44–57.

Die Autorin

Agnes Stephenson, Magistra, MA, Psychoanalytische Pädagogin und Sonder- und Heilpädagogin, Master Global Citizenship Education, Promovendin am Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung an der AAU Klagenfurt, Universitätsassistentin am Department Psychotherapiewissenschaft der Sigmund Freud PrivatUniversität Linz. Forschungsschwerpunkte: Psychotherapie und Gesellschaft, Psychotherapie und Pädagogik, Global Citizenship, Gender Studies, Qualitative Sozialforschung (Tiefenhermeneutik).

Kontakt: agnes.stephenson@sfu.ac.at

»Roh, fehlbar und menschlich«

Frank Ocean als Confessional Singer-Songwriter des Digitalen

Risto Lenz

Journal für Psychologie, 33(1), 80–101

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-80>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Artikel geht von der Beobachtung aus, dass vor allem seit den 2010er Jahren die Figur des Singer-Songwriters ein »Revival« als Bezugsfolie in Selbst- und Fremdinszenierungen von Musikschaffenden zu erleben scheint. Regelmäßig wird dabei die in der Figur eingeschriebene Vorstellung des Solo-Künstlers aufgerufen, dessen musikalische Darstellung gerade durch ihre Reduziertheit politisches Engagement und emotionales »Involvement« hervorruft. Sicherlich ist diese Entwicklung durch die Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Bob Dylan im Jahre 2016 noch verstärkt worden, auffallend ist aber, dass auf die Singer-Songwriter-Figur längst auch jenseits des weiß und männlich konnotierten Folkrock-Paradigmas Bezug genommen wird, in das sie sich sowohl musikästhetisch als auch weltanschaulich vergleichsweise problemlos »einpassen« lässt. So werden in der jüngeren Vergangenheit vermehrt Künstlerinnen und Künstler als Singer-Songwriter in Szene gesetzt, die sich jenseits dieses Musters befinden. Am Beispiel des Musikers Frank Ocean soll aufgezeigt werden, welche neuen Bewertungsinstanzen im sogenannten Web 2.0 zum Einsatz kommen, um diesen als (Confessional) Singer-Songwriter adressierbar zu machen.

Schlüsselwörter: Singer-Songwriter, Authentizität, Autonomie, Autorschaft, Confessional, Frank Ocean

»Raw, fallible, and human«

Frank Ocean as confessional singer-songwriter in the digital age

The article is based on the observation that, especially since the 2010s, the figure of the singer-songwriter seems to be experiencing a »revival« as a reference foil in musicians' stagings of themselves and others. The idea of the solo artist inscribed in the figure is regularly invoked, whose musical representation evokes political commitment and emotional »involvement« precisely through its reduction. This development has certainly been reinforced by the award

of the Nobel Prize for Literature to Bob Dylan in 2016, but it is striking that the singer-songwriter figure has long been referred to beyond the white and male-connoted folk rock paradigm, into which it can be »fitted« relatively easily both in terms of musical aesthetics and ideology. In the recent past, more and more artists have been presented as singer-songwriters who are outside of this pattern. Using the example of the musician Frank Ocean, the aim is to show which new evaluation instances are used in the so-called Web 2.0 to make him addressable as a (confessional) singer-songwriter.

Keywords: singer-songwriter, authenticity, autonomy, authorship, confessional, Frank Ocean

Über den afroamerikanischen Musiker Frank Ocean schreibt das Kulturmagazin *Vice*, dieser sei einer der »most confessional singer-songwriter« (He 2016), und auch das *Wall Street Journal* stellt fest, es sei Oceans »confessional songwriting«, dass ihn zu einem »Spiegel seiner Generation« mache (Shah 2019). Und betrachtet man Oceans Künstlerseite bei *Apple Music*, so steht dort, dieser habe die Gabe des »confessional songwriting« (Apple Music 2024). Diese Beschreibungen erinnern an die frühen 1970er Jahre, als Künstler wie Joni Mitchel und Neil Young als *confessional singer-songwriter* bezeichnet wurden – eine Kategorie, die ihrerseits angelehnt war an die sogenannten *confessional poets*. So wurden Dichterinnen wie Sylvia Plath und Anne Sexton bezeichnet, deren tagebuchartigen Gedichte explizit autobiografisch wirkten. »I feel that I have, without right or desire, been made a third party to her conversations with her psychiatrist« (Colburn 1988, 148), bemerkte etwa der Dichter und Kritiker Charles Gullans über Sextons Gedichte. Die Werke wirkten dabei gerade durch ihre scheinbar radikale Intimität gesellschaftsdiagnostizierend: Der Blick ins vermeintliche Ich wurde zum Blick auf die Gesellschaft. Die expressive Introspektion wurde so Ausdruck eines spezifischen Zeitgeistes. Im Musikbereich wurden solche Musiker fortan schließlich als »Singer-Songwriter« bezeichnet. Wie beim literarischen Stil kam es dabei nicht so sehr darauf an, ob die Details tatsächlich autobiografisch waren, sondern darauf, dass sie in einer Form dargestellt wurden, die den Eindruck erweckten, dass sie es sind.

50 Jahre später hat das Phänomen der authentischen inneren Stimme nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Und wieder liegt der Begriff des Singer-Songwriters nahe. Über die britische Musikerin FKA Twigs schreibt etwa der *Guardian*, diese sei eine »Vorreiterin im Pop, R&B und Afrofuturismus«, aber »vor allem« sei sie ein »Singer-Songwriter«, deren Charakter von »brutaler Ehrlichkeit« sowie »der Abneigung, vor den dunkelsten Teilen ihrer selbst zurückzuschrecken«, geprägt sei (Morris 2022). Der Singer-Songwriter-Begriff wird hier nicht als Genre definiert, sondern mit einer Ausdrucksweise verknüpft, die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit widerspiegelt – worauf bereits die Überschrift »FKA Twigs: >I don't have secrets, I'm not ashamed of

anything«<< hindeutet. Außerdem ist auffällig, dass FKA Twigs als dunkelhäutige, weibliche Künstlerin, die mit digitalen Technologien musiziert, wenig mit der klassischen Singer-Songwriter-Figur gemein hat: dem weißen, (meist) männlichen Sänger mit Akustikgitarre.

Diese Öffnung des Singer-Songwriter-Idioms ist in der jüngsten Vergangenheit keine Seltenheit. In den letzten Jahren wurden vermehrt Musikschaffende als Singer-Songwriter bezeichnet, die mit elektronischen Elementen arbeiten oder die der Club- und Samplekultur entstammen. Der aus dem Dubstep-Bereich kommende James Blake etwa, der Moore zufolge mit seiner »persönlich-emotionaler Samplekunst« Fragen darüber aufwerfe, »was es bedeutet, im 21. Jahrhundert ein Singer-Songwriter« zu sein (Moore 2016, 174). Oder der aus dem Hip-Hop stammende Kendrick Lamar, der laut *New York Times* nicht nur »Rapper«, sondern »ein Singer-Songwriter« sei, der mit seiner »Dylan-ähnlichen Fähigkeit [...], vom Verspielten zum Mystischen zu wechseln, alltägliche Details in tiefgründige Offenbarungen umwandelt« (Goodman 2014, 32).

Was Kategorien wie Ethnizität und Gender angeht, ließe sich argumentieren, dass auch hier eine Entwicklung hin zu mehr Diversität zu beobachten ist. Als Beispiel für diese Tendenz sei das 2018 von Universal kompilierte Album *The Singer-Songwriter* genannt, auf dem sowohl viele nicht-weiße als auch weibliche Musikschaffende vertreten sind. Vergleicht man dieses Album etwa mit dem *Singer Songwriter Project Album* von 1965 – welches erstmals den Begriff »Singer Songwriter« im Titel führte und ausschließlich weiße, männliche Musikschaffende beinhaltete –, ist eine deutliche Öffnung erkennbar.

Doch auch der klassische (weiße) Typus dieser Figur ist heute allgegenwärtig. Zu den weltweit erfolgreichsten Musikschaffenden der letzten Jahre gehören Ed Sheeran und Taylor Swift, die beide mit ihren »konfessionellen und persönlichen Songs« (Billboard) ein Beispiel für die Relevanz des Singer-Songwriter-Phänomens als Genre sind. Doch woher kommt dieses scheinbar neue Interesse am Singer-Songwriter und in welchen Kontexten wird diese Figur überhaupt als solche in Stellung gebracht? Inwiefern werden die Echtheitsdiskurse und -bekundungen, die diese Figur umgeben, entlang technologisch-medialer Transformationsprozesse geführt? Und warum werden Musikschaffende wie FKA Twigs, James Blake oder eben Frank Ocean überhaupt mit einer Kategorie in Verbindung gebracht, die bereits vor fünf Dekaden entstand?

Dieser Artikel möchte sich der Antwort auf diese Fragen nähern, indem zwei Hauptaspekte beleuchtet werden. 1) Die Figur des Singer-Songwriters ist einer ständigen Aktualisierung unterworfen, birgt aber stets drei Grundzuschreibungen, die m. E. auch für den Eindruck des Konfessionellen entscheidend sind: Autonomie, Autorschaft und Authentizität. Die sich fortwährend verändernden Bedingungen für diese Zuschreibungen sind verlinkt mit medialen Veränderungsprozessen. 2) Die Kommunikationsangebote des Digitalen beinhalten selbst das Versprechen von Intimität – und

somit des Konfessionellen – und tragen auf diese Weise zu einem »Revival« der Singer-Songwriter-Figur bei. Am Beispiel von Frank Ocean soll veranschaulicht werden, wie die Figur des Confessional Singer-Songwriters durch medientechnologische Entwicklungen reproduziert und nutzbar gemacht wird.

Um zu verdeutlichen, wie diese Figur *qua definitionem* ein Echtheitsversprechen in sich trägt, soll ein kurzer Überblick über die historische Entstehung des Begriffs »Singer-Songwriter« erfolgen. Die Historisierung hilft dabei, verständlich zu machen, wie heute auf dieselben, wenn auch anders akzentuierten Topoi – wie etwa das des »wahren Selbst« – zurückgegriffen wird. Schließlich soll in einem zweiten Schritt deutlich gemacht werden, wie sehr sich Ocean selbst bestimmter Inszenierungspraktiken bedient, in denen *Intimität* im Zentrum steht, und welche Rolle Soziale Medien als »Motor des Konfessionellen« dabei spielen.

Das Aufkommen des Singer-Songwriters

Bereits der Name »Singer-Songwriter« suggeriert, dass hier das musikalisch-lyrische Werk untrennbar mit dem Musiker bzw. der Musikerin verbunden ist. Dennoch heißt das nicht, dass jede/r als Singer-Songwriter bezeichnet wird, die oder der eigens geschriebene Songs singt. Eine mindestens ebenso wichtige Voraussetzung scheint eine gewisse Illusion der Nicht-Inszenierung zu sein, in der die Distanz zwischen künstlerischer Persona und der »tatsächlichen Person« verringert wird. Diese Konstellation kann zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten auch unterschiedliche Formen annehmen.

1963 dokumentierte der Filmemacher Murray Lerner einen jungen Zuschauer des Newport Folk Festivals, der auf die Frage, warum er das Festival besuche, antwortete: »The music doesn't tend to hand me up any Tin Pan Alley drivel. It gives me a lot more than the popular music of our own time does. I don't like the feeling that I'm being cant. I like to hear about the way things really are« (Lerner 1967). Zum Zeitpunkt des Interviews war die Singer-Songwriter-Figur noch nicht als solche formuliert. Der Begriff bekam erst zwei Jahre später, im Titel der 1965 veröffentlichten Compilation *Singer Songwriter Project Album*, eine größere Aufmerksamkeit. Auch viele der Musikschaffenden, die in Newport auftraten, sollten nur wenige Jahre später als Singer-Songwriter bezeichnet werden – darunter Judy Collins, Joan Baez und Bob Dylan. Das Zitat des Festivalbesuchers ist insofern interessant, als sich darin ein gewisser Wandel andeutet: Im Aufkommen des sogenannten Folk Revivals – für welches das Newport Festival als größte jährlich stattfindende Veranstaltung eine Art Mikrokosmos darstellt – wurde Folk- bzw. Revivalmusik als Rückbesinnung auf Tradition und als Gegenbewegung zu den als korrupt wahrgenommenen Tendenzen der modernen Musikproduktion insze-

niert. Michael Borshuk (2016) spricht von einem Paradigmenwechsel, der sich in dieser Zeit vollzieht: Musik, die ein Produkt repräsentiert, wird von einer Musik abgelöst, die für persönlicheres Material steht:

»The 1960s marked a paradigm shift in American popular music, from the workmanlike output of New York's contracted composers to the more baldly personal material from the singer-songwriters that followed [...] that decade saw the ascendance of the introspective voice in songwriting« (ebd., 89).

Die hier beschriebene Entwicklung wurde zudem von einer medialen Transformation begleitet, die der von Lerner interviewte Zuschauer andeutet und zugleich zu begrüßen scheint: das Ende des fordianischen Musikbetriebs »Tin Pan Alley« und das Aufkommen des Autoren-Prinzips. Der Musikhistoriker David Kamp argumentiert, mit dem kurzen Erfolg des sogenannten Brill-Building-Sounds ging in den 1960er Jahren auch das Zeitalter der Tin Pan Alley zu Ende. Diese habe die letzte Ära eines sogenannten »assembly-line-manufactured pop« repräsentiert, eine Industrie und Produktionsweise, die für eine vertikale Integration in der Musikproduktion stand (Kamp 2001). In dieser Welt – die, grob gesagt, die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasste – arbeiteten Komponistinnen, Texter und Arrangeure Tür an Tür in Musikverlagen und praktizierten eine Art Musik-Fordismus. Die in New York City angesiedelte Industrie entwickelte sich zu einem neuen, modernen Geschäftszweig, der das Songwriting und das Musikverlagswesen zu spezialisierten und standardisierten Berufen machte. Anders gesagt: Musik wurde durch Tin Pan Alley zu einer Ware und der Songwriter zu einem Teil der Produktionskette. Auch wenn diese Arbeitsteilung nicht immer konsequent verfolgt wurde und es auch im Tin Pan Alley-Geschäft Sängerinnen und Sänger gab, die eigens geschriebene Songs sangen, war der allgemeine Eindruck der, dass der Song das Endprodukt eines »Fließbandprozesses« war. Ähnlich wie beim Begriff »Hollywood« wurde Tin Pan Alley so zu einem Metonym für einen Ort, eine Industrie und eine Produktionsweise, die das Künstliche, das Standardisierte verkörperte. Indem der junge Festivalbesucher behauptet, er wolle nicht mehr von Tin Pan Alley hintergangen werden (»I don't like the feeling that I'm being cant«), beschreibt er ein allgemeines Verlustgefühl, das mit der Modernisierung einhergeht und das gleichzeitig das Verlangen nach Wahrhaftigkeit (»I like to hear about the way things really are«) rechtfertigt. Die Rückbesinnung auf Tradition zeigte sich zudem in einem reduzierten, schlichten, akustischen Sound, der im Kontext der modernisierungskritischen Folk-Bewegung als Alternative zum aufwendigen Brill-Building-Pop symbolisch aufgeladen wurde. Diese Welt hat eine andere Ära hervorgebracht, die sich diametral zu den Eigenschaften positionierte, für die Tin Pan Alley stand: eine Ära, die Begriffe wie »Wahrheit« und »Bedeutung« der »künstlichen« Welt von Tin Pan Alley entgegenhielt.

In dieser Phase ist auch eine lyrische Entwicklung zu sehen, die den musikalischen Output von verschiedenen Musikschaftern bestimmt: einerseits die aus der Folkszene stammenden Van Morrison, Joni Mitchell, Leonard Cohen und James Taylor. Andererseits zählen aber auch Personen wie Carole King, Billy Joel oder Randy Newman dazu, die auf klassische Pianoarrangements spezialisiert sind. Allen ist gemein, dass das Nach-außen-Kehren einer Innenwelt und das Offenbaren von persönlichen Erlebnissen mehr als alles andere ins Zentrum gestellt wird. Shumway (2014) hat in dieser Hinsicht von einem »confessional stance« gesprochen und betont, bestimmte autobiografisch-geprägte Songs würden fortan als »confessional songwriting« bezeichnet – in Anlehnung an die bereits oben genannte »confessional school of poetry«.

Eine Anziehungskraft, die diese Poesie auf die Lesenden ausübte, war ihr Gefühl der Authentizität; sie schien nicht nur die »Wahrheit« zu sagen, sondern auch über Probleme zu berichten, die jede Person erleiden könnte. Dabei geht es Shumway zufolge nicht darum, dass das tatsächliche Leben der Autorinnen und Autoren Eingang in die Gedichte findet, sondern, dass das Hauptaugenmerk auf der Art und Weise liegt, wie das Selbst in den Gedichten dargestellt wird: Der »confessional stance« ist also dann präsent, wenn der Eindruck entsteht, die Autorinnen und Autoren träten als sie selbst und nicht in der Konvention eines erfundenen »Sprechers« auf (ebd., 18).

Diese Wandlung von einer Sprache des Kommunalismus zu einer Sprache von Individualismus hatte auch mit einem strukturellen Übergang vom Fordismus zum Postfordismus zu tun, welcher in den frühen 1970er Jahren die Musikindustrie grundlegend veränderte. Anstelle der standardisierten Massenproduktion von Musik (siehe Tin Pan Alley) gewann eine flexiblere, fragmentierte Produktionsweise an Bedeutung, die auf Nischenmärkte und individuelle Konsumpräferenzen einging. Die kommerziell überaus erfolgreiche Rock-Revolution ließ zudem den Musikmarkt expandieren, wovon zum einen Independent-Labels profitierten und zum anderen die Experimentierfreudigkeit der großen Plattenfirmen stieg. Dies hatte auch einen Einfluss auf die Radiokultur, in der der Diskurs über die Musik wichtiger wurde. Die Einführung des Langspielalbums führte außerdem dazu, dass Musik auf eine noch nie dagewesene Art und Weise präsentiert wurde: als Gesamtpaket. Songs erweiterten dadurch sozusagen ihre Daseinsberechtigung. Die Musikindustrie verstand, dass Songs nicht mehr Hits sein mussten, sondern sich einem größeren Ganzen fügen konnten. Radiostationen spielten nicht mehr nur die aktuellen Billboard-Charts, sondern selektierten Albumtitel für bestimmte Sendungen. Radio-DJs besprochen die Texte, kontextualisierten die Musik für ihre Hörerschaft. Dies veränderte die Art und Weise, wie diese mit Musik interagierten. Der Konversationsaspekt der Musik wurde wichtiger, was sich auch im Marketing der Labels widerspiegelte. Während bei früheren Anzeigen die Betonung bestimmter Hit-Singles im Vordergrund stand und selbst Albumanzeigen nicht ohne den Hinweis auskamen, dieser oder jener Song sei bereits aus Radio oder TV bekannt,

wurde in den 1970er Jahren oft der Fokus auf die Individualität des Künstlers gelegt. Der Singer-Songwriter wurde dabei die »seriöseste« Figur der Popmusik. In ihr wurde die Musik nicht mehr in der Tradition eines Genres beleuchtet, sondern in der Tradition einer eigenen, introspektiven, individuellen Stimme.

Die Entstehungsgeschichte der Singer-Songwriter-Figur zeigt also, dass Musikpraktiken und Rezeptionsweisen gleichermaßen von medialen, technologischen und künstlerischen Entwicklungen geprägt sind. In den letzten zehn bis 15 Jahren haben Soziale Medien und Streamingdienste gänzlich neue digitale Möglichkeiten hervorgebracht, die zugleich Raum für Inszenierung als auch vermeintliche Teilhabe schaffen. Dies hat auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung bestimmter Kategorien wie Autorschaft, Autonomie und Authentizität bzw. darauf, wie diese Kategorien in Sozialen Medien auf neue Weise adressiert werden.

In der modernen Popmusik liegt der Fokus vor allen Dingen auf der Herstellung des Besonderen. Der Singer-Songwriter-Begriff lässt sich – sowohl in der Selbst- als auch in der Fremdinszenierung – aufgrund des ihm eingeschriebenen Echtheitsversprechens hervorragend für die Produktion von Besonderheit einsetzen. Um also (die Diskurse um) Frank Ocean als Singer-Songwriter zu untersuchen, ist es wichtig, deutlich zu machen, dass die veränderte Verfügbarkeit, Rezeptionsweise und Vermarktung von Musik im sogenannten Web 2.0 eine Neubewertung und Neuaushandlung dieser Parameter nach sich ziehen. Inwiefern werden in Oceans Werk und Persona das semantische und performative Repertoire der klassischen Singer-Songwriter-Figur wiederholt (Introspektion, Reduktion, Emotionalität), diese aber durch neue Praktiken und Technologien in Form eines digitalen Minimalismus aktualisiert?

Die interaktiven Möglichkeiten der Sozialen Medien haben Nancy Baym (2018) zufolge eine neue Nachfrage nach *Intimität* mit sich gebracht. Musikschafter sind heute in der Lage, in Echtzeit Botschaften an ihre Followerschaft in der ganzen Welt zu senden, was einerseits das Verlangen nach, gleichzeitig aber auch das Misstrauen über die vermeintliche Intimität erhöhe: »Today, musicians encounter a new sense of being real, which is to communicate with audiences as you would with friends [...]. This demands the relational labor of developing strategies for choosing when and when not to communicate with audiences« (ebd., 172f.). Während das Publikum im 20. Jahrhundert noch keine »echte« Beziehung zu »unerreichbaren« Interpreten hatte, suchen Musikschafter heute unermüdlich nach Beziehungen zum Publikum. Sie folgen der Zuhörerschaft von Plattform zu Plattform und versuchen, für sich selbst eine Präsenz zu schaffen und Verbindungen aufzubauen. Die Arbeit dieses Beziehungsaufbaus ist laut Baym nie abgeschlossen. Die Intimität – also das privilegierte Wissen über »das Innerste« – ist dabei zu einer entscheidenden Währung geworden, über deren »Echtheit« ein ständiger Diskurs herrscht. Dies führt oft zu einem Spagat zwischen künstlerischer Freiheit und der Notwendigkeit, sich an Algorithmen und Trends anzupassen. Die

Herstellung des Besonderen wird so zu einer strategischen Notwendigkeit, die die Autonomie der Kunstschaffenden sowohl erweitert als auch einschränkt.

Frank Ocean und die Aktualisierungen der Singer-Songwriter-Figur

Bevor die musikalisch-künstlerische Arbeit Frank Oceans beleuchtet werden soll, ist es wichtig, aufzuzeigen, inwiefern ein ihm eigener Kommunikationsstil in den Sozialen Medien mitentscheidend dafür ist, dass dieser als konfessionell wahrgenommen wird. Im Jahr 2012, kurz vor Veröffentlichung seines zweiten Albums *Channel Orange*, veröffentlichte Frank Ocean auf seinem Tumblr-Blog einen Beitrag, in dem er bekannt machte, dass die Hauptinspirationsquelle des Albums seine »erste Liebe« sei. Er verriet außerdem, dass diese Person männlich sei (Ocean 2012). Das Aufsehen, das der Sänger dadurch erregte, war groß. Zwar war meist zu hören, ein solches »Coming Out« sollte 2012 nichts Besonderes mehr darstellen, gleichzeitig wurde aber auf die historische Dimension dieser Verkündung im Kontext des musikalischen Milieus verwiesen, dem Oceans Musik oft zugeordnet wird. So schrieb *NPR*, in der »hyper-heterosexuellen R&B-Welt« sei Oceans »Offenbarung nahezu beispiellos« (King und Powers 2016). Die *Los Angeles Times* sprach gar vom »glass ceiling moment for music« und fügte hinzu: »Especially black music, which has long been in desperate need of a voice like Ocean's to break the layers of homophobia« (Kennedy 2012). Über Nacht wurde Ocean somit zu einer Symbolfigur der LGBTQ+-Bewegung, obwohl seine Mitteilung nichts dezidiert Politisches enthielt. Es war vielmehr der intime Einblick in das Private, das seine Nachricht politisch machte.

Auffällig ist, dass solche »Einblicke« bei Ocean knapp gehalten und sparsam dosiert sind. Es ist das von Baym beschriebene Spiel von Absenz und Präsenz, das in vielen Porträts über Frank Ocean eine prägende Rolle spielt und welches die Zeitschrift *Vogue* dazu veranlasste, diesen einen *quiet icon* zu nennen (Bobb 2017). Ocean, so die Autorin, äußere sich sehr selten, aber wenn er es tue, dann wirkungsmächtig. Diese Wirkungsmacht resultiert auch daraus, dass Ocean denjenigen Social-Media-Beiträgen, die sich auf politische und gesellschaftsrelevante Ereignisse beziehen, häufig mit persönlichen Berichten begegnet: Als Reaktion auf das Orlando-Shooting, bei dem ein Attentäter 2016 in einem queeren Nachtclub 49 Menschen erschoss, verarbeitete Ocean seine Trauer in den Sozialen Medien mit einem Erlebnisbericht als Kind. Er habe seine erste Erfahrung mit Homophobie mit seinem eigenen Vater gemacht, der eine Transgender-Person in einem Restaurant als »Schwuchtel« (»faggot«) bezeichnete (Ocean 2016a). Als der Oberste Gerichtshof die gleichgeschlechtliche Ehe in allen US-Bundesstaaten legalisierte, reagierte Ocean mit einem Gedicht, in dem er die Entscheidung poetisch mit seinem eigenen Leben verwob: »i could say that i'm happy / they let me and my

boyfriend become married / i could say that i'm happy / but cross my heart i didn't notice / hope to die, no never, we voted« (Ocean 2016b). Nachdem der Film *Moonlight* – über die Liebesbeziehung zweier männlicher afroamerikanischer Teenager – als bester Film bei den Oscar-Verleihungen prämiert wurde und damit eine Debatte über Schwarze Maskulinität und Sexualität auslöste, reflektierte Ocean mit dem schlichten Tweet: »There's something overtly political about a queer, black man« (Ocean 2018). Dass er in den sechs Jahren, seit der Bekanntmachung seiner Beziehung zu einem Mann, diese Aussage offensichtlich durch eigene Erfahrung verkörperte, verlieh diesem Moment erst seine Intimität.

Die Verarbeitung von externen Ereignissen durch die »interne Stimme« korrespondiert mit der oft als »persönlich« wahrgenommenen Musik Frank Oceans. Oceans Kommunikationsstil, der oft als deckungsgleich mit seiner Musik und seinen Texten wahrgenommen wird, führt somit zu einer Art doppelten Authentifizierung. In ihrem Artikel »Singer-Songwriters in the Digital Age« (2016) argumentiert Bennett, dass die Kommunikationspraktiken auf Social-Media-Plattformen den »konfessionellen und persönlichen Charakter« der Singer-Songwriter-Figur ergänzten, da sie den Fans »scheinbar beeindruckende und wertvolle Einblicke in alltägliche und »intime« Momente« bieten (ebd., 329). Man könnte hinzufügen, dass Oceans Social-Media-Minimalismus diese Momente der Introspektion umso glaubwürdiger erscheinen lässt, da sie sich einer kommerziellen Social-Media-Logik (Erfolg durch Hypervisibilität) weitestgehend entziehen. Ocean, so scheint es, dreht diese Logik um. Gerade durch die Sparsamkeit seiner Beiträge kommt es paradoxerweise zu einer größeren Mobilisierungsdynamik. Der häufige Vermerk auf die Seltenheit seiner Statements sind immer auch eine Authentizitätsbescheinigung, da sie Oceans generelle Zurückgezogenheit auf seinen »tatsächlichen« Charakter zurückführen. Dadurch entsteht, was Baym (2018) die »Illusion der Wahrhaftigkeit« nennt (ebd., 179). Als Ocean beispielsweise mit einem T-Shirt auftrat, auf dem zu lesen war, »why be racist, sexist, homophobic, or transphobic when you could just be quiet«, wurde dies als Ausdruck eines Künstlers gelesen, der selbst bekannt dafür sei, »still und reserviert« (Bobb 2017), eben ein *quiet icon*, zu sein. In einer Zeit der Allgegenwart ist diese Kunst des Verschwindens – eine Kunst, die Knappheit statt Überfluss verkörpert – oft wirkungsvoller. Das Streben nach Sichtbarkeit um jeden Preis, das kontinuierliche Kommentieren, kann die Wirkung und Effektivität von Social-Media-Protesten einschränken. Mit anderen Worten: Gerade weil Frank Ocean diesen Ansatz der Knappheit auf verschiedenen Ebenen verfolgt, tritt er als Diagnostiker einer Generation in Erscheinung, die diese Leerstellen sowohl als Reaktion auf die Informationsflut ihrer Zeit als auch als Zeichen von Symptomen derselben begreift. Dadurch verstärken sich schließlich die Eindrücke, dass Ocean uns intime Einblicke in sein Innerstes zu geben scheint. Der Künstler wirkt dadurch »radikal verletzlich«, wie es etwa Britt Julious in einem Artikel der Zeitschrift

Vice formuliert. Oceans Musik, so Julious, sei einzig und allein dazu da, »Oceans Geschichte zu erzählen«, und erinnere dabei an Tagebucheinträge:

»Lyrics feel less like carefully calculated lines and more like entries from a journal or the internal ramblings we have when we feel particularly distraught over incidents in our own lives [...]. He is never afraid to put himself out there (or if he is afraid, he does it because something internally compels him to do so)« (Julious 2016).

Ocean selbst hat eine solche Lesart bereits 2012 in einem Interview mit *The Quietus* kritisiert. Auf die Frage, wie viel persönliche Erlebnisse seinen Songs zugrunde lägen, antwortete er: »Nobody gets upset with a director when a director's film isn't about his life. People think that with a recording artist [it] has to be like a play of their whole life, but it's not. It's imagery.« Für *Vice*-Redakteur Julious scheint die Musik Frank Oceans jedoch gleichgesetzt zu sein mit »Oceans Geschichte«, sie ist autobiografisch geprägt. Dieser Eindruck könnte auch damit zusammenhängen, dass die Wahrnehmung von Frank Oceans »authentischem individuellen Ausdruck« – nach Shumway die Definition des Singer-Songwriters (Shumway 2016, 19) – tatsächlich erst zur vollen Entfaltung kommt, wenn sie in Bezug zur digital-algorithmischen Medienwelt gesetzt wird. Oceans eigenwilliges Navigieren durch diese Welt wird zugleich als Reflexion über diese Welt interpretiert. Die Haltung, die sich daraus ergibt – der Verweigerer –, beglaubigt ihn zum Singer-Songwriter einer Generation, die vor allem darin dessen authentischen individuellen Ausdruck sieht.

Während Shumway das Singer-Songwriter-Phänomen jedoch als Genre behandelt, wäre es m.E. sinnvoller, von einer Singer-Songwriter-Figur zu sprechen. Ocean eignet sich diese Figur sogar bewusst an. Im oben genannten Interview bezeichnet er sich als »Singer-Songwriter«, da es ihm dabei helfe, nicht nur als »R&B-Sänger« wahrgenommen zu werden. Oceans Selbsttitulierung ist also ein Befreiungsversuch, eine Figuration, um sich einer bestimmten Generisierung – einer Fixierung auf einen Typen – zu entziehen. Der Begriff, so Ocean, ermögliche es ihm, überhaupt erst als »vielseitig« betrachtet zu werden:

»The former [singer-songwriter] implies versatility and being able to create more than one medium, and the second one [r&b singer] is a box, simple as that. The second one is >that's what you do, that's what you are<, and that's a little unfair, to me, because I don't just do that. So, I like singer/songwriter because it allows me to move a little bit more freely« (ebd.).

Zwar lenkt der Genrebegriff (als Abkommen verschiedenster Akteure) die Aufmerksamkeit auch auf die Gemachtheit kultureller Kategorien, der Figurenbegriff impliziert

jedoch, dass der Singer-Songwriter ja gerade in ganz unterschiedlichen Genres verschiedene Gestalten annimmt. Die Genre-Perspektive, die Shumway (2016) sowie auch Marc und Greene (2016) verfolgen, läuft daher Gefahr, die entsprechenden Charakteristika – das »diskursive Konstrukt«, das sie als »loses Abkommen« zwischen Herstellern, Vermittlern und Verbrauchern populärer Musik verstehen (Green und Marc 2016, 2) – ausschließlich über Ästhetikdiskurse zu definieren. Die Figur-Perspektive hingegen macht das historische Versprechen deutlich, das mit dem Singer-Songwriter-Attribut einhergeht: *besonders* zu sein, *vielfältig* zu sein, ein *Original* zu sein.

Eben diese Eigenschaften wurden Frank Ocean im Laufe der Jahre nach und nach anerkannt. So behauptete der *Guardian* 2016, Ocean erfände sich mit jedem Album neu und irritiere dadurch die Erwartungshaltungen seines Publikums: »Realign your expectations« mahnt Autor Tim Jonze seine Leserschaft und erklärt, Oceans Musik sei ausschließlich das Resultat von dessen »eigenen Visionen« (Jonze 2016). Das *New York Times Magazine* porträtierte Ocean unlängst als eine Art Antidot der Streaming-Ära. Autorin Jenn Pelly schreibt, Ocean verweigere sich durch seine Unvorhersehbarkeit der heutigen »on-demand culture of convenience«, die ihr zufolge eine vermehrt »formelhafte Kultur« sei (Pelly 2023). Der *New Yorker* nennt Ocean zudem einen »genuine misfit«, dessen Vielseitigkeit neue Maßstäbe setze. Man könne den Musiker nicht mehr nur einen R&B-Erneuerer nennen, da dieser in keine Schublade mehr passe: »If Ocean was ever interested in toying with genre conventions, he has since widened his gaze. These days, his work feels not only post-genre but post-album, and even post-song«, schreibt die Autorin und fügt hinzu: »He raps; he sings; he speaks; he recites [...]. His free-form lyrics are a no-hashtag zone« (Battan 2016, 80).

Es ist auffällig, dass solche Würdigungen von Vielseitigkeit und Unvorhersehbarkeit auf einen Bereich besonders abzielen: den des Streaming. Es ist nicht verwunderlich, dass Pelly Oceans Werk als »roh, fehlbar und menschlich« bezeichnet wird, drei Attribute, die dem gegenüberstehen, für das Spotify und andere Streamingdienste oft stehen: Gleichschaltung, Vorhersehbarkeit und Technologisierung. Durch die primäre Nutzung von Musik als Playlist geht bei Streamingdiensten wie Spotify eine oftmals beklagte Entwertung der Musik einher. Die gezielte Vermarktung des Songs als »Begleit-Soundtrack« für bestimmte Stimmungen (Musik für das Fitnessstudio, Musik für das Homeoffice, Musik zum Candlelight-Dinner) verändert die Art und Weise, wie Musik wahrgenommen wird und provoziert damit auch Abwehrhaltungen, die solche Künstler goutiert, die sich dieser funktionalen Entwicklung scheinbar widersetzen. Zudem hat die Abrechnungslogik von Spotify nachgewiesenermaßen dazu geführt, dass sich Songstrukturen zunehmend verändern, in der Form, dass etwa derjenige Teil eines Songs mit dem größten Wiedererkennungswert – meist der Refrain – in den ersten 30 Sekunden untergebracht wird, da ein Lied, um bei Spotify als gespielt zu gel-

ten, mindestens 31 Sekunden lang gestreamt werden muss. In solchen Zeiten wirken die Songs von Frank Ocean – die oftmals als fragmentarisch beschrieben werden, in denen Arrangements nur angedeutet und Refrains nicht selten einfach abgebrochen werden – als dieser Entwicklung entgegenstehend. So schreibt die *FAZ*, Oceans Musik sei »um Luft herumgebaut«, sie lebe »von Abwesenheit und Spannungsruhe, von der Präsenz eines Künstlers, der sich mal für ein paar Melodien in seinem brüchigen Tenor zeigt, dann aber wieder abtaucht« (Rüther 2016). Ocean stehe, so der Artikel, mit seinem musikalischen Ansatz für »das Zögern« und »eine sachte Vorläufigkeit« (ebd.). Der Kulturwissenschaftler Mark Fisher hat diese Art von Musik in Anlehnung an Jaques Derrida als eine Dimension von Hauntology bezeichnet. In seinem vielbeachteten Essayband *Ghosts of my Life* (2016) beschreibt Fisher eine bestimmte Form von zeitgenössischer Musik, in der das Vage, Gebrochene, das Unkonkrete und Fehlerhafte zum soundgewordenen Abbild einer Gegenwart wird, in der die Verhältnisse einer neoliberalen, kapitalistischen Gesellschaft einen Zukunftspessimismus offenbaren, der in der Gestalt eines »Gespensterpop« künstlerisch verarbeitet wird:

»In the last 10 to 15 years [...] the internet and mobile telecommunications technology have altered the texture of everyday experience beyond all recognition. Yet, perhaps *because* of all this, there's an increasing sense that culture has lost the ability to grasp and articulate the present. Or it could be that, in one very important sense, there is no present to grasp and articulate any more« (ebd., 9).

Diese Hauntology-Dimension, wie sie Fisher definiert, trifft m. E. auch auf Frank Ocean zu: und zwar sowohl auf das Angedeutete, Vage seiner Musik als auch auf das Unsichtbare und Abtauchende seiner Persona. Und zieht man ein oftmals zitiertes Bild heran, Singer-Songwriter seien »authentische Inseln«, wie Barker und Taylor (2007) es etwa beschreiben, so besteht Oceans Fähigkeit hier darin, innerhalb der Streaming-Welt eine solche Insel des »Stillstands« und der »Unbeweglichkeit« zu verkörpern und dadurch einen »Spiegel« zu symbolisieren, durch den die datengesteuerte Musikindustrie in ihrer Kultur der Vorhersehbarkeit zur Irritation gebracht wird. Betrachtet man auf diese Weise die Reaktionen auf Oceans vorübergehende Weigerung, als Headliner des 2023 Coachella Festivals seine eigene Show wie üblich als Live-Stream anzubieten, werden diese als Emanzipationsversuch aus ebenjener Vorhersehbarkeit deutlich – als Versuch, sich jener Entwicklung der Streaming-Ära zu widersetzen. Jenn Pelly drückt diesen Aspekt im *New Yorker* folgendermaßen aus: »Ocean's absence from the official stream felt like a refusal of that frictionless status quo [in which] music companies want to find patterns, to engineer us further into a culture of predictability« (Pelly 2023).

Diese von Pelly beschriebene Anti-Streaming-Haltung ist insofern interessant, als Frank Ocean keinesfalls ein Streaming-Verweigerer ist. Im Bereich des Live-Streams gilt

er gar als Pionier. So ist das Album *Endless* (2016) ein visuelles Album, das auf dem Streamingdienst Apple Music als Live-Stream erschien. Es zeigt Ocean, wie er 45 Minuten lang, zum Soundtrack seines eigenen Albums, eine Art Wendeltreppe baut. Oceans Fähigkeit besteht nicht in der Ablehnung solcher zeitgenössischen Digitalformate, sondern darin, dass er das Gefühl vermittelt, nur er selbst entscheide, wo, wie und wann er mit seiner Musik in Erscheinung trete. »Without his serene indifference to stardom and any of its attendant demands, he wouldn't be their hero«, beschreibt Jayson Greene Oceans Verhältnis zu seinem Publikum (Greene 2017). Auch hier ist das Medium die Botschaft: Die Wahl des visuellen Albums kann eben auch so wahrgenommen werden, dass es der gefühlten Kurzlebigkeit des Playlist-Streamings eine neue Konzepthaftigkeit entgegensetzt – ähnlich wie es das Langspielalbum in den 1970er Jahren mit der 45-rpm-Hit-Single tat.

Die Ocean attestierte Unvorhersehbarkeit und Irritationslust betont schließlich die Autonomie seiner Persona und stilisiert ihn öffentlich als Verweigerer. Inflationär wurde das Wort in der Beschreibung von Bob Dylan verwendet, der regelmäßig als *Contrarian* porträtiert wird (Pareles 2005). Der Vergleich zu Dylan ist insofern interessant, als beide ihren Ruf mit einem einzigen viel beachteten Konzert untermauerten. Dylan als Headliner des Newport Folk Festival 1965, Ocean als Headliner des Coachella Festivals 2023. Dylan, so der mediale Tenor, weigerte sich damals, als »Spokesman of a Generation« zu gelten, einer Reputation, die unter anderem durch sogenannte Freedom Songs wie »Blowin in the Wind« oder »Masters of War« entstanden war und visuell verbunden war mit der Akustikgitarre. »Has there ever been a rock star as contrary as Bob Dylan?«, fragt Jon Pareles in der *New York Times* und erklärt, dass der laute Sound der elektrischen Gitarre dem Purismus und der Reinheit der Folk-Akustikgitarre entgegenstand (ebd.). Diese performative Autonomie schien Dylans Eigenständigkeit zu unterstreichen.

Performative Reduktion

Während es bei Dylan der Lärm war, der für Irritation sorgte, war es in Oceans Fall das Element Stille. Wie Dylans Konzert wurde Oceans Auftritt von den einen als Zumutung und Enttäuschung und von anderen als Werk eines Visionärs interpretiert. Neben einer Reihe von ungewöhnlichen Entscheidungen war die auffälligste wohl diejenige, dass Ocean während seines Konzerts Stille als eine Art Werkzeug benutzte. So begann das Konzert mit einer 15-minütigen stillen Performance von im Kreis gehenden Personen. Zwischen den verschiedenen Songs ließ der Musiker das Publikum für ungewöhnlich lange Zeitspannen warten, während auf der Bühne nichts passierte, außer dass die verschiedenen Muskschaffenden – für das Publikum nicht hörbar – sich

unterhielten. Der Journalist Ethan Davies, der vor Ort war, fasste diese Momente folgendermaßen zusammen:

»There was so much space between pretty much every song that he performed. It would make everyone wait in silence. And I'm not talking about fifteen seconds. I'm talking about at least five minutes of silence between every song, him not saying anything [...]. Sometimes he would just talk to the other musicians on stage and then – very rarely – he would address the audience directly, and when he did, every single person was completely glued to the stage and he had their complete attention« (Davies 2023).

Während dieses Vorgehen von manchen als Zumutung gesehen wurde (Davies berichtet von Zuschauern, die das Konzert verließen), war es für andere – wie Davies selbst – ein Moment der Wahrhaftigkeit im Zeitalter Sozialer Medien. Ocean, so wurde vermutet, setzte die Stille bewusst ein, um seine Kommunikation mit dem Publikum intimer, die einzelnen Songs rarer und damit kostbarer zu machen. *New York Times*-Journalistin Jenn Pelly bestätigte diesen Eindruck mit den Worten, sie habe den Auftritt als Kritik an einer Medienlandschaft gelesen, in der »biedere, reibungslose Abläufe« einer Live-Show mittlerweile der Normalzustand seien. In einer Zeit der gefühlten visuellen und akustischen Dauerbeschallung durch Streamingdienste – immer einer Algorithmuslogik folgend, die schon den nächsten personalisierten Song für die Nutzer bereithält – wird eine längere Stille zwischen einzelnen Songs unweigerlich zu einer zwingenden Angelegenheit. So sieht es auch Davies:

»We're glued to our phones, we need stimulation all the time and constantly. And space is so uncomfortable because it forces you to think. Silence forces you to think [...]. To me, it seemed like [...] the five-minute breaks were one way of saying that people are stuck in this loop of stimulation and don't have the ability to sit in silence or even think deeply about anything« (ebd.).

So wie auch Oceans fragmentarische Songs oft keine vorhersehbaren Endpunkte haben, so kam auch das Ende des Konzerts unvorhergesehen und plötzlich. Davies schreibt auch, »überrascht und frustriert« über den plötzlichen Abbruch gewesen zu sein, doch sah er diesen auch als notwendiges Element an, das den Auftritt Oceans noch authentischer, weil »lebendiger« mache:

»The set was so chaotic, so much space, so good when it was good, and so uncomfortable at times. And just like that it was over before we were ready for it to be. And honestly that's how life is in a lot of ways. And more than anything this performance made me reflect [...]. After this set, I actually thought I had spent some time with him in the studio« (ebd.).

Der persönliche Charakter von Oceans Darbietung – die Wirkung, man verbringe Zeit mit ihm im Studio, statt nur einer Live-Performance beizuwohnen – kreiert ein Gefühl von Nähe und Intimität, die aber alleine schon durch die gigantische Leinwand als bewusste Inszenierung erscheint. Nun sollte man meinen, dass sich Inszenierung und das Authentische gegenseitig ausschließen. Eine bewusste Darbietung kann keine Unmittelbarkeit mehr haben: Dies gilt aber nur dann, wenn die Authentizität normativ, als Positionierung des Natürlichen gegen das Künstliche, entsteht. Bei Frank Ocean wird die Inszenierung jedoch nicht als Täuschung oder als Gegensatz zum Authentischen verstanden, sondern als dessen Medium. Sie reflektiert die Art und Weise, wie Identität und künstlerischer Ausdruck in einer digitalen, mediatisierten Welt erlebt und vermittelt werden. Oceans radikale Verwendung von Stille ist keine bloße Ablehnung traditioneller Konzertformate, sondern eine übersteigerte Geste, die den Mythos von Unmittelbarkeit entzaubert und zugleich neu erschafft.

Dadurch wird der Musiker mit dem Aspekt der Reduktion in Verbindung gebracht, der Shumway zufolge in der Adressierbarmachung von Singer-Songwritern einen zentralen Platz einnimmt (Shumway 2016, 13). Während es bei traditionelleren (Folk-)Singer-Songwritern oftmals um eine Reduktion in der Sound- und Bildästhetik geht (Joanna Newsom alleine Harfe spielend auf der Bühne; Joan Baez a cappella singend bei einer Versammlung), wird Oceans Reduktion innerhalb einer Web 2.0-Logik sichtbar. Die »intimen« Momente werden nicht etwa dadurch erreicht, dass der Sänger eine akustische Unplugged-Version seiner Lieder performt, sondern indem er sich weigert, überhaupt auf eine bestimmte Weise zu *performen*, wie es scheinbar von einem Headliner eines der weltweit größten Festivals erwartet wird. So passt auch die Beschreibung Rüthers, dass auf Oceans Album *Blond(e)* »die leeren Stellen zwischen den Auftritten des Helden interessanter sind als die Auftritte selbst«, zu ebenjener Auftrittspraxis, die Ocean beim Coachella-Festival zum Verdross der einen und zur Faszination der anderen auf die Bühne brachte – weil sie Werk und Künstler vereinen und ihm somit eine bestimmte Aura verleihen, die dem Verschwinden mehr Raum gibt als dem Sichtbaren. Ähnlich sieht es auch David Hartley, der über einen möglichen Zusammenhang zwischen Oceans Veröffentlichungspolitik und seiner Popularität spekuliert:

»Usually, headlining Coachella would be a slot reserved for an artist on tour, promoting an album, or at least consistently releasing music we know and love. But not Frank Ocean. He hasn't released an album in seven years. He's 35, and he's only released two normal albums [...] He's number 164 in the world on Spotify. And yet, he's one of the most critically acclaimed artists of his generation. It doesn't make sense« (Hartley 2023).

Auch wenn es Hartley nicht explizit ausspricht: Sein Hinweis auf die langen Pausen zwischen den Alben impliziert, dass diese – wie Rüthers es in der Musik selbst wahr-

nimmt – als bewusste Leerstellen, als Teil des Gesamtwerks, gelesen werden. Stille, Abwesenheit, Reduktion, Zurückgezogenheit: Intimität wird bei Oceans Werk als kohärentes Merkmal vermutet.

Der zusätzliche Hinweis auf den Improvisationscharakter von Musik und Darbietung – bei der die verschiedenen Elemente als ungeplant, ungewollt und sprunghaft beschrieben werden – erscheinen im Angesicht der schieren Dimension des Musik-events als radikal intim, da allein die Aufführungspraxis Einblicke in den Charakter des Protagonisten suggeriert. Diese gefühlte personalisierte Ehrlichkeit – »such honesty calls people to be artists« (Pelly 2023, 7) –, die den Zuschauer zur Reflexion zu *zwingen* scheint, ist auch Teil der Rezeption Frank Oceans als Autor.

Autorschaft und Textualität

Es ist auffallend, wie Frank Ocean vor allem in der afroamerikanischen Literaturszene nicht nur als Songwriter, sondern auch als Dichter wahrgenommen wird. So ist zum Beispiel der Schriftsteller Jason Parham der Meinung, Oceans Begabung für Erzählungen gingen »über das des Songwriting hinaus« (Parham 2018). Er nimmt diese Erkenntnis zum Anlass, vier weitere afroamerikanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu befragen, wie diese Oceans »literarische Ästhetik« beschreiben würden. Die Befragten – Morgan Parker, Danez Smith, Darnell Moore und Brit Bennett – kommen überein, Oceans Texte müssten in der Tradition der »großen afroamerikanischen Literatur« betrachtet werden. Parker sieht Ocean »als Poet« in »einer Linie mit Fred Moten, Terrance Hayes und Jericho Brown«. Sein Talent, Geschichten zu erzählen, vergleicht sie mit »der Zärtlichkeit von Gayl Jones, der Komplexität von Zadie Smith und der Geradlinigkeit von Alice Walker« (ebd.). Smith bestätigt, Ocean schreibe mit einem »poet's eye«: »He blends the colloquial with the fantastic with the gospel in almost masterful ways that create something lush«, und fügt hinzu, jemand müsse Oceans Songtexte »als Gedichtband veröffentlichen«. Moore findet, Ocean schreibe »undressed«, »prescient«, und »unafraid« und seine Texte spiegelten den »poetischen und prophetischen Stil des Black Arts Movement« wider – der afroamerikanischen Literatur- und Kunstbewegung der 1960er und 70er Jahre. Bennett stimmt zu und vergleicht Ocean mit James Baldwin, dem Hauptvertreter jener Bewegung. Oceans Album *Channel Orange* erinnere an Baldwins *Giovanni's Room*: »His language sort of slithers – as soon as you try to grab the line, it flickers off into a new direction [...]. Like stream of consciousness almost [...]. There's definitely a literary quality to his writing« (ebd.).

Kristen He argumentiert, dass Oceans Texte zwar voller Bekenntnisse seien – über Blind Dates, Sex, Drogen und Freundschaft –, diese aber subjektiv, mit unzuverlässigen Worten, erzählt würden: »There is no objective truth, and we can't pretend to know

the ›real‹ Frank Ocean« (He 2016). Diese Unsicherheit korrespondiere schließlich wieder mit der Rätselhaftigkeit von Ocenas Persona.

Dieser Meinung ist auch der Musiker Justin Timberlake, der Ocean erneut mit Bob Dylan vergleicht:

»Frank is like this great R&B singer and Bob Dylan at the same time. The expression and the honesty that comes through [...]. You talk about a person that writes in a Rubik's Cube of cryptic material, but the emotion of the vocal gives you a glimpse into how genius the lyrics are. It's almost like everything with the lyrics is so cerebral but everything with his voices is all heart« (Low 2018).

Dylan wird oft als der »Singer-Songwriter par excellence« porträtiert (Schäfer 2016). Auch wenn er selbst unterschiedlichste Stile verarbeitet hat, steht Dylan für eine genuin amerikanische Songtradition, für deren »poetische Erneuerung« er 2016 auch – als erster Musiker überhaupt – den Nobelpreis für Literatur erhielt (»for having created new poetic expressions within the great American song tradition«). In der Entscheidung des Nobelkomitees für einen Songwriter, dessen Texte mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit erregt haben als alle anderen des 20. Jahrhunderts, wurden auch Stimmen laut, die in der Entscheidung vor allem einen »verschleierte Konservatismus« sahen, ganz zu schweigen von der »schmerzlichen retrospektiven Anerkennung« einer Liedtradition, die vor allem von weißen Songwritern geprägt sei (Gogarty 2019). So schrieb etwa Natalie Kon-yu im *Guardian*: »Giving the award to any white male writer, no matter what form he writes in, is in no way innovative or inspired. It is simply a return to the status quo – albeit in a different genre« (Kon-yu 2016).

R&B – vor allem in der Form, in der Frank Oceans Werk oft rezipiert wird (Contemporary R&B) – stand lange Zeit außerhalb dieses Kanons »literarischer Musiktraditionen«. Matthew Shnipper vom Musikmagazin *The Fader* hat diesen Umstand einmal wie folgt ausgedrückt: »R&B is widely considered to music what the romance novel is to literature« (Shnipper 2011). Anders gesagt: Während sich Dylan in einer bereits etablierten Singer-Songwriter-Tradition befindet, in der die Lyrics von Kollegen wie Leonard Cohen oder Bruce Springsteen unabhängig von der Musik als textuell wertvoll geadelt werden – wovon Lyrikbücher von großen Verlagen zeugen (und worauf Danez Smith womöglich anspielt, wenn er behauptet, jemand müsse Oceans Songtexte »als Gedichtband veröffentlichen«) –, wird Ocean in einem Genre verortet, das als eher monothematisch gilt (Songs über Liebe/Sex). Zwar wird auch Hip-Hop eher außerhalb einer literarischen Musiktradition rezipiert, jedoch zeigt der Pulitzerpreis 2018 an Kendrick Lamar, dass Künstler, die mit Hip-Hop assoziiert werden, mittlerweile auch in solchen Bereichen gewürdigt werden, in denen diese sonst selten stattgefunden haben. Während Hip-Hop schon länger als fester Bestandteil einer Schwarzen

Protestkultur gesehen wird, die die politische Energie von Funk und Spoken-Word-Aktivismus beerbt hat – und somit wenn auch nicht direkt literarische, aber zumindest gesellschaftspolitische Relevanz genießt –, war das Image von R&B lange Zeit vergleichsweise unpolitisch. Justin Timberlakes Zitat ist auch deshalb so interessant, weil er mit seinem als Kompliment gemeintem Vergleich Oceans Musik eigentlich als paradox darstellt: R&B sei »all heart«, könne also nicht »cerebral« sein – ist es Timberlake zufolge aber in Oceans Fall. Damit bekräftigt er eigentlich den alten Vorwurf, R&B sei affektierte, emotionsgeladene Musik, die den Trieben und nicht dem Verstand folge – und somit auch nicht den nötigen Reflexionsgeist mit sich bringe, den es dafür brauche, als Singer-Songwriter, im Stile eines Bob Dylan oder Leonard Cohen, wahrgenommen zu werden.

Dass diese Vorurteile kleiner werden, hat aber auch damit zu tun, wie sehr sich der Blick gerade auf R&B in den 2010er Jahren gewandelt hat. Seit der Social-Media-gesteuerten Mobilisierung sozialer Bewegungen wie Black Lives Matter und der LGBTQ+-Bewegung haben Künstlerinnen und Künstler, die als Stimme solcher Bewegungen gelten, eine erhöhte Aufmerksamkeit. Musikschaffende, die mit ihren Werken auf künstlerische Weise die kollektiven Aktionen dieser Bewegungen unterstützt haben, gehören tatsächlich zu den erfolgreichsten. Die mit Preisen ausgezeichneten Alben von Beyoncé (*Lemonade*), D'Angelo (*Black Messiah*), Childish Gambino (*Awaken, My Love*) oder Solange (*A Seat at the Table*) haben Künstlerinnen und Künstler an die Spitze der Charts gebracht, die dem Genre R&B zu neuer Ernsthaftigkeit verholfen haben. Frank Ocean ist auch deswegen zu einer Stimme dieser Zeit geworden, weil er in dieser Repolitisierungsphase von Pop meist eben nicht offen politisch war, sondern als schwarzer, queerer Mann vielmehr das *verkörpert*, für das soziale Bewegungen wie Black Lives Matter und die LGBTQ+-Bewegung entstehen. Dies trug dazu bei, dass Frank Oceans Musik als noch moderner, persönlicher und autobiografischer rezipiert wurde, und half dabei, seinen gesellschaftlichen Status als »Stimme einer Generation« zu verfestigen. So nannte ihn etwa das Lifestyle-Magazin *GQ* 2019 den »most modern singer-songwriter« seiner Generation. Pitchfork wählte Oceans Album *Blond(e)* zum »Album des Jahrzehnts« und würdigte ihn als »true voice of a generation«. Der Podcast CAS behauptete, Ocean gebe »einer unzufriedenen Generation eine Stimme«. Und das Medienunternehmen Insider Inc. wählte ihn zum *Artist of the Decade* der 2010er Jahre und betont, Oceans Texte fänden bei denjenigen Resonanz, die sich »alleine« und »unterdrückt« fühlten:

»His lyrics are still so intimate, so jarringly honest and tenderly perceptive, that it's like he has no idea anyone will ever hear them. For those of us who have ever felt alone or heartsick or repressed – and particularly for those of us in the LGBTQ community – this is barely less than a revelation« (Ahlgrim 2019).

Die Entscheidung, Ocean zum *Artist of the Decade* der 2010 Jahre zu wählen, scheint auf den ersten Blick ungewöhnlich, da der Musiker auf keinen der Listen auftaucht, welche die kommerziell erfolgreichsten Artists dieses Jahrzehnts würdigen. Wenn man aber die Begründung dafür berücksichtigt, wird klar, dass der Musiker für die Autorin einen neuen Typus darstellt, der die Rolle Musikschaftender auf eine Weise transformiert hat wie kein anderer in diesem Jahrzehnt – auf der Ebene des Songwriting, der Geschäftspraktiken, des Umgangs mit den Medien:

»It speaks to Ocean's stature in our culture, the way he's changed our very understanding of modern music, that it almost feels irrelevant to point out how good his music is [...]. The way Ocean earnestly grapples with themes like youth, innocence, lost love, loneliness, desire, and mortality – in a way that feels fresh and extraordinary, in a way that makes the introspective sound universal – is why he's one of the defining artists of our time« (ebd.).

Eine solche gefühlte Gleichzeitigkeit zwischen radikaler Introspektion einerseits und einer wahrgenommenen Universalität andererseits ist für Donald Brackett die Essenz des Singer-Songwriters: »Expressing only what matters to him or her, while at the same time, and strangely enough, managing to speak to all of us« (Brackett 2008, xii).

Schlussbetrachtung

Die Figur des Singer-Songwriters unterliegt ständiger Aktualisierung, behält aber drei zentrale Merkmale, die für den Eindruck des Konfessionellen entscheidend sind: Autonomie, Autorschaft und Authentizität. Diese Merkmale sind eng mit medialen Veränderungsprozessen verknüpft. Wie deutlich wurde, spielte bereits beim Aufkommen der Singer-Songwriter-Figur der medientechnologische Wandel hin zum Postfordismus eine prägende Rolle. In der jüngsten Vergangenheit scheint die Aktualisierung dieser Figur – vor allem ihres historisch eingeschriebenen Authentizitätsversprechens – vom Aufkommen der Sozialen Medien und des Streaming-Zeitalters beeinflusst. Dies sollte exemplarisch am Beispiel des Sängers und Musikers Frank Ocean aufgezeigt werden.

Die Zuschreibungen (und Selbstzuschreibungen) um Frank Ocean sind eng verbunden mit den technologischen und kulturellen Veränderungen des sogenannten Web 2.0. Anhand ihrer Analyse sollte nachvollziehbar gemacht werden, wie während dieser Zeit nicht nur die Beziehung von Publikum und Musikschaftenden grundlegend verändert, sondern auch neu definiert wurde, was in der Populärmusik heute als *konfessionell* betrachtet wird (und was nicht).

Eine zentrale Beobachtung ist, dass in der allgegenwärtigen Informationsflut Reduktion ein entscheidendes Merkmal geworden ist, um Intimität herzustellen. Erst

dann, wenn der Einsatz von Social Media nicht mehr (nur) als Werkzeug der Selbstvermarktung wahrgenommen wird, kann überhaupt der Eindruck einer inneren Realität (die Kenntnis von *Intimus* als dem *Innersten*) entstehen. Der Anschein des Rückzugs, gepaart mit spärlichen, aber persönlich gerahmten Beiträgen, wird zugleich autobiografisch als auch als künstlerisch-kulturelles Statement, als eine Haltung, rezipiert. Die Balance zwischen Offenlegung und Verschleierung, zwischen dem Persönlichen und dem Universellen, spielt in Oceans Wahrnehmung eine große Rolle: Indem er selektiv Details preisgibt und gleichzeitig Räume für Spekulationen lässt, schafft er sowohl Nähe als auch eine Aura der Rätselhaftigkeit. Die Reduktion wird zu einem künstlerischen Werkzeug, um Intimität zu erzeugen.

Die empfundene Kohärenz von künstlerischem Werk und öffentlicher Persona steigert zudem diesen Eindruck und macht den Musiker zu einer »authentischen Insel« innerhalb einer als formelhaft verstandenen Streaming-Kultur. Ziehen wir die Idee des »authentischen individuellen Ausdrucks« heran, die David Shumway zufolge die Voraussetzung für eine Adressierung zum Singer-Songwriter ist, so entsteht diese bei Ocean vor allem durch dessen künstlerischen Bezug zur digitalen Welt und ihren Kommunikationsangeboten. Dieser Bezug führt erst zu einer »Illusion der Wahrhaftigkeit«, die von seinem Publikum als »radikal ehrlich« empfunden wird. Die wahrgenommene Authentizität wird dabei also nicht normativ – als Gegensatz zum Künstlichen – verstanden, sondern entsteht vielmehr in der Spannung zwischen Inszenierung und Echtheit.

Auch die Frage der Autorschaft wird im Kontext des Web 2.0 neu verhandelt. Die digitale Kultur fördert eine neue Art der Textualität, in der Songtexte nicht nur als musikalische Begleittexte, sondern als eigenständige literarische Werke wahrgenommen werden. Dies wird durch die Art und Weise verstärkt, wie Social Media und Streamingdienste Inhalte präsentieren und diskutieren. Denn deren Versprechen von Partizipation tragen aktiv dazu bei, dass Songtexte oft isoliert betrachtet werden. Die Vergabe des Literaturnobelpreises an Bob Dylan ist in diesem Sinne interessant. Denn im Angesicht dieses ambivalent rezipierten Ereignisses kam es zu einer kritischen Auseinandersetzung mit etablierten Traditionslinien und den damit verbundenen Ausgrenzungen und Exklusivitätsansprüchen. Die Figur des Singer-Songwriters wurde auf diese Weise zu einem umkämpften Feld und deren Aneignung zu einem bewussten Akt der Selbstermächtigung. Künstlerinnen und Künstler, die in der jüngsten Vergangenheit jenseits des traditionellen Folkrock-Paradigmas operierten, beanspruchten vermehrt diesen Begriff für sich, wie am Beispiel Frank Oceans aufgezeigt wurde. Diese Selbstpositionierung zeigt, wie sich unter digitalen Bedingungen die Hervorbringung und Beglaubigung von Echtheit verändert. In einer Kultur der Vorhersehbarkeit und des ständigen Verfügbarmachens von Musik wirkt Frank Ocean wie ein Gegenentwurf – ein (Confessional) Singer-Songwriter des Web 2.0.

Literatur

- Ahlgrim, Callie. 2019. Frank Ocean Is the Artist of the Decade. Zugriff 03.08.2024. <https://www.businessinsider.com/frank-ocean-artist-of-the-decade-2010s-2019-11>.
- Apple Music., 2024. Frank Ocean: Next Steps. Apple Music R&B. Zugriff 03.05.2025. <https://music.apple.com/us/playlist/frank-ocean-next-steps/pl.7d2f2e0228bf418faba2732658bfca8b>.
- Barker, Hugh und Yuval Taylor, 2007. *Faking It: The Quest for Authenticity in Pop Music*. Norton & Company.
- Battan, Carrie. 2016. »Wandering Eye«. *The New Yorker*, 5. September.
- Baym, Nancy. 2018. *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York: New York University Press.
- Blumenau, Martin. 2010. Musik-Fordismus vs. Autoren-Prinzip: Unentschieden. Zugriff 08.07.2024. <https://fm4v3.orf.at/stories/1667337/index.html>.
- Bennett, Lucy. 2016. »Singer-Songwriters in the Digital Age«. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, hrsg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 329–340. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bobb, Brooke. 2017. »Frank Ocean is a Secret Fashion Nerd«. *Vogue*, 14. März.
- Borshuk, Michael. 2016. »The »Professional« Singer-Songwriter in the 1970s«. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, hrsg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 89–100. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brackett, Donald. 2008. *Dark Mirror: The Pathology of the Singer-Songwriter*. Bloomsbury Publishing.
- Bradshaw, Melissa. 2011. »Imagery and a little Satire: An Interview with Frank Ocean«. *The Quietus*, 22. September.
- Brooke, Bob. 2017. »Brandon Male Wants you to Know why he Tweeted the Words Worn by Frank Ocean«. *Vogue*, 3. August.
- Colburn, Steven. 1988. *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Davies, Ethan. 2023. Why Frank Ocean Had The Best Set Of Coachella 2023 [Film]. Zugriff 10.08.2024. https://www.youtube.com/watch?v=Ff652i_10cw.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of my Life*. Winchester, UK: Zero Books.
- Goodman, Lizzy. 2014. »Portrait of the Artist as a Young M.C.«. *New York Times Magazine*, 29. Juni.
- Green, Stuart und Isabelle Marc. 2016. »More Than Words: Theorizing the Singer-Songwriter«. In *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, hrsg. v. Stuart Green und Isabelle Marc, 1–19. New York: Routledge.
- Greene, Jayson. 2017. »How Frank Ocean Triumphs Without Even Trying«. *Pitchfork*, 21. Dezember.
- Gogarty, Josiah. 2019. »To Sing On Both Sides«. *Medium*, 24. Januar.
- Hartley, David. 2023. Why Frank Ocean Won't Release More Music [Film]. Zugriff 10.08.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=XEZijEkwLH8>.
- He, Kristen S. 2016. »Frank Ocean isn't telling the Truth«. *Vice*, 24. August.
- Jones, Owen. 2019. The Legacy of Marvin Gaye in Five Records. Zugriff 03.08.2024. <https://classicalbumsundays.com/the-legacy-of-marvin-gaye-in-five-records/>.
- Jonze, Tim. 2016. »Frank Ocean: Blonde Review – A Baffling And Brilliant Five-Star Triumph«. *The Guardian*, 25. August.
- Julious, Britt. 2016. »Why Frank Oceans Vulnerability is so Radical«. *Vice*, 23. August.
- Kamp, David. 2001. »The Hit Factory: An Oral History of the Brill Building«. *Vanity Fair*, 1. November.
- Kennedy, Gerrick D. 2012. »Frank Ocean's Talent and Sexuality Could Push Musical Boundaries«. *Los Angeles Times*, 4. Juli.

- King, Jason und Ann Powers. 2016. Detangling Frank Ocean's ›Blonde: What It Is And Isn't. Zugriff 08.07.2024. <https://www.npr.org/sections/therecord/2016/08/22/490918270/detangling-frank-oceans-blonde-what-it-is-and-isnt>.
- Kon-yu, Natalie. 2016. »Bob Dylan's Nobel prize isn't radical. He's just another white male writer«. *The Guardian*, 14. Oktober.
- Lerner, Murray. 1967. Festival [Film]. USA: Eagle Eye Media. Zugriff 10.08.2024. https://www.imdb.com/title/tt0061658/?ref_=nm_ov_bio_lk.
- Low, Zane. 2019. Interview with Justin Timberlake Pt. 1, Apple Music. Zugriff 03.08.2024. <https://music.apple.com/gd/music-video/zane-low-and-justin-timberlake-pt-1/1339944660>.
- Moore, Madison. 2016. »James Blake, Digital Lion«. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, hrsg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 171–178. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, Kaddish. 2022. »FKA Twigs: ›I don't have secrets, I'm not ashamed of anything««. *The Guardian*, 26. März.
- Ocean, Frank. 2012. Tumblr, 4. Juli. <https://frankocean.tumblr.com/post/26473798723>.
- Ocean, Frank. 2016a. Tumblr, 21. Juni. <https://frankocean.tumblr.com/post/146249813326/i-read-in-the-paper-that-my-brothers-are-being>.
- Ocean, Frank. 2016b. »Boyfriend«. *Boys Don't Cry*, 20. August.
- Ocean, Frank. 2018. »There's something overtly political about a queer, black man«. *X*, 7. November.
- Pareles, Jon. 2005. »The Contrarian of a Generation, Revisited«. *New York Times*, 30. August.
- Parham, Jason. 2016. »What Kind of a Writer is Frank Ocean?«. *The Fader*, 25. August.
- Pelly, Jenn. 2023. »Frank Ocean Shows us a more Humane Way to Perform«. *New York Times Magazine*, 21. Mai.
- Rüther, Tobias. 2016. »Frank Oceans neues Meisterwerk ›Blond/e««. *FAZ*, 1. September.
- Schäfer, Martin. 2016. »Blättern in großen Büchern«. *Neue Züricher Zeitung*, 20. Mai.
- Shah, Neil. 2019. »How Frank Ocean Quietly Ruled the Decade«. *Wall Street Journal*, 05. August.
- Shnipper, Frank. 2011. »Frank Ocean: Cruise Control«. *The Fader*, 16. August.
- Shumway, David. 2014. »The Singer-Songwriter and the Confessional Persona«. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, hrsg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 11–20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shumway, David A. 2016. »The Emergence of the Singer-Songwriter«. In *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, hrsg. v. Katherine Williams und Justin A. Williams, 11–20. Cambridge: Cambridge University Press.
- St. Felix, Doreen. 2019. »The 200 Best Albums of the 2010s«. *Pitchfork*, 8. Oktober.
- The Editors of GQ. 2019. Frank Ocean Is GQ's February Cover Star. Zugriff 03.08.2024. <https://www.gq.com/story/frank-ocean-cover-february-2019>.

Der Autor

Risto Lenz, Dr. phil, Historisches Institut, Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Popular Music Studies, Social and Cultural History of the United States, History of Knowledge, History of Music.

Kontakt: risto.lenz@uni-koeln.de

Religiöse Identität durch säkulare Musik

Playlists als Element post-konfessioneller Lebensstile

Christian Schröder

Journal für Psychologie, 33(1), 102–121

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-102>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Die digitale Verfügbarkeit von Musik ermöglicht das Kuratieren von Playlists, die sowohl dem individuellen Konsum als auch der öffentlichen Selbstdarstellung dienen. Besonders interessant sind Playlists, die von User*innen mit religiösem Bezug erstellt werden, jedoch überwiegend säkulare Musik enthalten. Diese Studie untersucht, wie solche Playlists zur Identitätsbildung beitragen. Dabei werden explizite und implizite religiöse Bezüge in den Songtexten analysiert. Die Ergebnisse zeigen, dass Musik für viele User*innen eine Brücke zwischen religiösen und säkularen Weltansichten bildet. Schlüsselthemen wie Liebe, Hoffnung und Würde spiegeln existenzielle Fragen wider, die religiöse und nicht-religiöse Deutungen zulassen. Playlists werden so zu einer performativen Ausdrucksform, die individuelle Spiritualität mit kulturellen Ressourcen verknüpft. Die Analyse verweist auf eine Suchbewegung junger Erwachsener in einem postkonfessionellen Kontext, der traditionelle Religiosität hinter sich lässt, jedoch weiter auf Transzendenzerfahrung zielt.

Schlüsselwörter: Religionspsychologie, Postkonfessionalität, religiöse Erfahrung, Musiknutzung, junge Erwachsene, Sinnstiftung, Populärkultur

Religious identity through secular music

Playlists as an element of post-confessional lifestyles

The digital availability of music enables the curation of playlists for both personal use and public self-expression. Of particular interest are playlists created by users with a religious orientation but predominantly featuring secular music. This study explores how such playlists contribute to identity formation by analyzing explicit and implicit religious references in song lyrics. Results indicate that music often serves as a bridge between religious and secular perspectives. Core themes like love, hope, and dignity reflect existential questions open to both religious and non-religious interpretations. Playlists thus become performative expressions that integrate individual spirituality with cultural resources. The analysis highlights a search process among young adults navigating a post-confessional

context, distancing from traditional religiosity yet still seeking experiences of transcendence.

Keywords: psychology of religion, postconfessionalism, religious experience, use of music, life style, meaning making, popular culture

Mit der digitalen Verfügbarkeit von Musik ist eine spezielle Form ihrer Kuratierung entstanden: das Erstellen von Playlists zum eigenen Konsum wie zum öffentlichen Teilen im Netz. Wie Posts oder Videos dienen auch Playlists einerseits dem Zweck des Erinnerns für User*innen selbst, andererseits haben sie im Fall der öffentlichen Auffindbarkeit auch eine relationale Dimension und zeigen die User*innen als Teil einer Gruppe. Beide Aspekte sind wichtige Bestandteile individueller Identitätskonstruktion.

Besonders gut erkennbar ist dies, wenn User*innen ihre Playlists selbst in einen explizit sinnrelevanten Zusammenhang setzen und damit ausdrücken, dass sie dieser Musik Bedeutung für ihren Lebensstil und ihre Weltansicht zuschreiben. Dies ist etwa der Fall bei Playlists, die von sich als religiös bezeichnenden User*innen erstellt und auch entsprechend benannt werden, dabei aber gerade nicht aus explizit religiösen Songs (z. B. »Christian music«) bestehen, sondern aus »säkularer« Populärmusik. Die meisten Ersteller*innen solcher Playlists sind junge Erwachsene, die sich einem post-konfessionellen Milieu zuordnen lassen, in dem eine grundsätzliche Religiosität vorliegt, die aber die feste Verortung in konfessionellen Traditionen zunehmend hinter sich lässt.

Die Analyse arbeitet dabei die Bedeutung von Songs für diesen Prozess der Identitätsbildung heraus. Ihr Fokus liegt zunächst auf der Frage, inwiefern in den Texten der ausgewählten Songs explizite Bezugnahmen auf religiöse Glaubensinhalte gehäuft erkennbar sind. Wo dies nicht der Fall ist, weisen die Songs Metaphern und Motive auf, die eine religiöse Sinndeutung ermöglichen. Ebenso erlaubt eine Auswertung der verwendeten Genres, Künstler*innen und Songtypen Rückschlüsse darauf, welche Art von Songs von den User*innen offenbar in diesem Sinn als psychologisch besonders wirkmächtig empfunden wurden.

Zunächst wird der Forschungsstand zur Bedeutung von Musik für die Identitätsbildung (1) sowie zum Feld post-konfessioneller Religiosität (2) skizziert. Darauf folgen Informationen zur Quellenerhebung und zur methodischen Vorgehensweise bei der Analyse (3). Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse werden sowohl auf ihre expliziten religiösen Bezüge wie auch auf stärker implizite Interpretationen persönlicher Spiritualität hin vorgestellt (4). Eine Diskussion der Ergebnisse auf ihre Aussagekraft hin sowie Perspektiven zur weiteren Erforschung des Phänomens schließen den Beitrag ab (5).

1 Musik und Identitätsbildung

Der Prozess der Identitätsbildung wird – trotz einer herausgehobenen Bedeutung im Jugendalter – heute als lebenslanger Prozess verstanden (vgl. Oerter und Montada 2002; Greve 2018). Unter den Bedingungen der Spätmoderne, die nicht zuletzt von der Auflösung lebenslanger Zugehörigkeitsmuster geprägt ist, lässt sich Identität mit Ricœur als eine Erzählung über sich selbst beschreiben, ein narratives, wenngleich nicht immer bewusstes Konstellieren der eigenen Lebensgeschichte (Ricœur 1988). Dabei ist die Identitätsbildung nicht allein ein innerer Prozess, sondern vollzieht sich auch wesentlich durch Zuschreibung von außen und Entscheidungen zur Zugehörigkeit innerhalb alltäglicher Kommunikation (vgl. auch A. Assmann und J. Assmann 1994). Aufgrund durchlässig gewordener Grenzen zwischen gesellschaftlichen Subgruppen und den dadurch stark erweiterten Möglichkeiten einer individuellen Identität besteht die Möglichkeit, mit Identitätsangeboten zu spielen und sie für sich zu erproben. Dies kann auch durch das gezielte »Austesten« von kulturellen Erzeugnissen gelten. Musik kommt aufgrund ihrer umfassenden Präsenz im Alltagsleben ein bedeutender Einfluss auf die Sozialisation zu (Menke 2019, 8). Insbesondere im Jugendalter wirkt sie auch als Unterscheidungsmerkmal zu Erwachsenen, wenngleich weniger stark als noch vor einigen Jahrzehnten. Dennoch bietet das Hören der Musik aus der eigenen Jugend für viele Erwachsene eine Abgrenzungsmöglichkeit von anderen Generationen.

Musik lässt sich entwicklungspsychologisch zunächst als ein Raum der Selbst- und Fremdbegegnung beschreiben (Oberschmidt 2023). Die Auseinandersetzung mit Musik ist eine Möglichkeit, die Fremdheit der Welt zu erleben. Dies gilt sowohl für eine noch nie gehörte Klangwelt, aber auch für die textlich-inhaltliche Ebene, die mit einer bislang unbekanntenen Perspektive konfrontieren kann. Ebenso wohnt Musik jedoch das Potenzial inne, uns selbst in ihr zu erkennen. Auch dies kann sowohl auf der klanglichen wie auf der textlichen Ebene bzw. in deren Kombination geschehen. Damit ist nicht nur die Produktion von Musik im Sinne des aktiven Musizierens, sondern auch die Rezeption durch die Hörer*innen als ein kreativer Prozess anzusehen, indem dabei immer wieder aus der Fülle vorhandener Musik ausgewählt werden muss, wobei manches als »zu fremd« bzw. nicht gefallend abgelehnt und gerade die Musik ausgewählt wird, die den angesprochenen Raum einer spannungsreichen Begegnung von Selbst- und Fremdkonzepten ermöglicht. Musik in einem solchen Raum wird zu einem »sinnstiftenden Bedeutungsträger« (Varkøy 2018, 44) und beschreibt damit ihre emotional-existenzielle Seite, in der die ästhetischen Werte auf eine tieferliegende ethische Bedeutungsschicht verweisen, die aus der äußeren Erscheinungsform des Musikstücks nicht unmittelbar herauslesbar ist. Die Musik selbst hat daher immer nur Angebotscharakter, der Prozess der Bedeutungszuschreibung wird durch das hörende Subjekt selbst realisiert – oder nicht.

In Untersuchungen zur Bedeutung von Musik im Alter konnte gezeigt werden, wie Musik autobiografische Erinnerungen hervorruft und dabei positive Gefühle wie Jugendlichkeit und Begeisterung erzeugt (Menke 2019). Wenn davon ausgegangen wird, dass Erinnerungen nicht einfach in unveränderlicher Form neurobiologisch gespeichert sind, sondern im Prozess des Erinnerns immer auch aktualisiert und daher sozial konstruiert werden, lässt sich das Hören von bekannter und individuell mit Bedeutung aufgeladener Musik als Anknüpfen an wünschenswerte Emotionen begreifen.

Wie lässt sich diese emotionale Wirkung von Musik näher verstehen? Ralf von Appen hat hierfür zwei Hauptdimensionen postuliert (von Appen 2011): Während »Gefühl« introspektive Erfahrungen wie Tiefe und Schönheit anspricht, aktiviert »Energie« extrovertierte Emotionen wie Freude und Begeisterung. Mögliche physiologische Reaktionen aufseiten der Hörer*innen erklären sich durch die Freisetzung von Dopamin und der dadurch bedingten Stimulierung des körpereigenen Belohnungssystems, was zu Reaktionen wie Gänsehaut, Schaudern oder Entspannung führen kann. Allerdings sind diese Wirkungen nicht nur stark kontextabhängig (z. B. von der Hörsituation), sondern auch davon, ob die Musik als »authentisch« empfunden wird, d. h., ob der transportierte emotionale Gehalt als echt und aufrichtig erlebt wird. Ist dies der Fall, kann auch Populärmusik eine Anknüpfung an persönliche Erfahrungen und eine Reflexion über alltagsphilosophische Themen wie Beziehung, Vergänglichkeit und Identität anregen, wie anhand der Auswertung von User*innen-Kommentaren zu populären Songs gezeigt werden konnte (Hügel 2012). Daraus lässt sich ableiten, dass Populärmusik nicht nur gehört, sondern »gebraucht«, also aktiv genutzt wird. Eine Sammlung von mit solcher Bedeutung aufgeladener Musik ist daher »something that we do, rather than something that we have« (Hargreaves 2017, 4–5). Der Gebrauch populärer Musik ermöglicht also individuelle Sinngebung, bedingt durch den sozialisierenden Effekt von Musik und die Möglichkeit des Teilens von Hörgewohnheiten über digitale Kanäle wird aber auch die Zugehörigkeit zu einer Rezeptionsgemeinschaft möglich, selbst dann, wenn kein gemeinsamer Konzertbesuch oder Musikhören im selben Raum vorliegt.

Allerdings ist nicht davon auszugehen, dass der Gebrauch von Musik immer mit der bewussten Absicht der Sinngebung geschieht. Musik wird in vielen Fällen zur Alltagsstrukturierung und Stimmungsregulation genutzt (Spychiger 2018), gerade hierfür werden fremd- oder selbstkuratierte Playlists häufig genutzt und mit emotionalen Bedürfnissen verbunden.

2 Postkonfessionelle Religiosität

Die Funktion von Musik auf die Identitätsbildung lässt sich recht deutlich auch auf den Teilaspekt der religiösen Identität übertragen. In vielen Kulturen und traditionel-

len Religionsgemeinschaften kommt Musik eine herausragende Bedeutung zu. Sie ist häufig Bestandteil religiöser Rituale mit dem Ziel, Transzendenzerfahrungen zu herbeizuführen (Grupa 2011). Im Christentum als der in Europa dominanten Religion hat dies etwa zur Ausprägung einer spezifischen Kirchenmusik geführt, wobei sich allerdings auch für dezidiert religiöse Zwecke komponierte Musik in ihrer Wirkung nicht ausschließlich theologisch verzwecken lässt (vgl. Erne 2019).

Ein Blick auf den Einfluss von Musik in traditionellen Liturgien und Ritualen würde allerdings den Veränderungen im religiösen Feld nicht ansatzweise Rechnung tragen. Für den Bereich institutionalisierter Religion lässt sich durchweg ein Bedeutungsverlust konstatieren. Auch unter Menschen, die formal weiterhin Mitglied einer Religionsgemeinschaft sind, nimmt die religiöse Praxis und die Zustimmung zu zentralen Glaubensaussagen ab. Auch den Begriff der Spiritualität nimmt zumindest im Sinne einer Selbstbeschreibung keine wachsende Gruppe für sich in Anspruch (Eufinger 2024). Daraus ziehen einige Autor*innen den Schluss, dass eine religiöse Individualisierung makrosoziologisch nicht zu konstatieren sei (Eufinger 2024; Loffeld 2024).

Neben den grundlegenden Beobachtungen zu religiöser Pluralisierung und Säkularisierung bleibt allerdings auch festzuhalten, dass die gewohnten Marker zur Bestimmung von Religiosität (v. a. Gottesdienstbesuch, Zustimmung zu Glaubenssätzen) nicht in der Lage sind, die Komplexität religiöser Identität jenseits einer binären Logik zu bestimmen. Individualisierungstheoretische Ansätze bemühen sich daher, die Vielschichtigkeit religiöser Praxis auch jenseits organisierter Gemeinschaften zu erforschen. Spätmoderne Religiosität sei demnach subtiler und nicht allein durch die Selbstpositionierung als religiös oder nicht-religiös zu beschreiben. Kristian Fechtner hat dafür die Begriffe »mild religiös« bzw. »unscheinbare Frömmigkeit« vorgeschlagen (Fechtner 2024). Einige Studien zeigen auch auf breiter empirischer Basis, dass es auch innerhalb der konfessionell Gebundenen Suchbewegungen nach der Realisierung (neuer) religiöser Praxis gibt, die sich nicht in den etablierten Formen und Formeln wiederfindet (John Klug 2020; Kling-Witzenhausen 2020). Recht große Übereinkunft besteht allerdings in der Einsicht, dass Konfessionszugehörigkeit »in keinem nachweisbaren Zusammenhang mehr mit religiöser Praxis, Bildung oder Werteorientierung« (Eufinger 2024, 63) steht. Der Begriff der Postkonfessionalität beschreibt daher zunächst einmal das Phänomen, dass die formale Religionszugehörigkeit kein verlässlicher Indikator mehr ist für die subjektiv empfundene Religiosität und Orientierung an etablierten religiösen Praktiken.

Hier scheint sich eine Entwicklung zu verbreitern, die klassischerweise vor allem für das Jugendalter belegt worden ist. Wenn Jugendliche vor allem hybride und fluide Identitäten ausbilden bzw. mit ihnen experimentieren, um ihr individuelles Bedürfnis nach Sinn und Orientierung zu stillen (Pollak 2023), so lässt sich dies sicherlich auch für den Teilbereich der religiösen Identität festhalten. Diese ist ebenfalls Ergebnis ei-

nes Aushandlungsprozesses, der durch Reflexion und biografische Deutung geprägt ist (vgl. Gärtner 2013). In diesem Spannungsfeld sind religiöse Semantiken prinzipiell deutungssoffen. Ein wörtliches Verständnis mit eindeutig transzendentelem Bezug begegnet hier ebenso wie die Reduktion religiöser Traditionen auf immanente Bedeutungen, wie etwa die Firmung/Konfirmation als Feier des Erwachsenwerdens. Auch Begriffe mit einer stark religiös geprägten Bedeutungsgeschichte wie etwa Hoffnung können zwischen innerweltlicher Motivation und jenseitiger Heilserwartung oszillieren.

Auch unter postkonfessionellen Vorzeichen lässt sich religiöse Identität vor allem als von religiösen Erfahrungen erzeugt verstehen. Emotionen kommen bei der Erzeugung von Erfahrungen wiederum eine herausragende Bedeutung zu. Religiöse Erfahrungen werden oft als »embodied emotions« beschrieben, d. h., sie manifestieren sich durch körperliche Empfindungen wie Gänsehaut, Tränen oder ein Gefühl der Leichtigkeit (Müller 2023, 151). Damit solche Erfahrungen aber als religiöse Erfahrungen gedeutet werden, ist die Disposition der sie erlebenden Personen entscheidend. Biografische und soziale Vorerfahrungen, die eine prinzipielle Möglichkeit der Deutung als religiöse Erfahrung eröffnen, sind demnach eine Vorbedingung. Religiosität muss also zumindest im Sinne einer Möglichkeit für das Individuum denkbar sein. Ist dies der Fall, kann etwas potenziell zu einer religiösen Praxis werden. »Das Spezifische religiöser Praxis und religiöser Semantik besteht vielmehr darin, Erfahrungen verschiedenster Art auf Transzendenz beziehen zu können. Dazu verfahren religiöse Deutungen und Praktiken gemäß einer Dialektik von Distanz und Nähe in Relation zu nicht-religiösen Erfahrungen« (Schäfer et al. 2024, 126). Das Hören von Musik etwa kann in diesem Sinne als eine religiöse Praxis verstanden werden, insofern die hörende Person dem Musikstück religiöse Bedeutung zuschreibt, also die beim Hören gemachte Erfahrung in einen religiösen Zusammenhang stellt. Ein solcher sinngenerierender Vorgang ist für den Gläubigen besonders dann nützlich, wenn nicht dezidiert religiöse Ereignisse religiös gedeutet und verarbeitet werden können (Schäfer et al 2024, 127), weil dadurch die klassischen Funktionen der Religion wirksam werden: Integration, Legitimation und Kompensation. Im Zuge der Dekonstruktion vieler traditioneller religiöser Kategorien werden so hybride Formen von Religiosität möglich, in denen eine strikte Trennung zwischen sakral und säkular nicht mehr vorhanden ist. Die eine Dimension ist immer deutungssoffen auf die andere hin. Margit Eckholt sieht daher eine »performative Wendung der Wahrheitsfrage«, insofern religiöse Wahrheit nicht durch Dogmen, sondern durch ebensolche Praktiken verhandelt wird (Eckholt 2021).

Eine Auflösung der strikten Trennung zwischen weltlicher und geistlicher Musik lässt sich tatsächlich in beide Richtungen beobachten. Zum einen werden nicht nur klassische geistliche Werke längst auch außerhalb liturgischer Verwendungen aufgeführt. Die dezidiert als »Christian music« bezeichnete Strömung versucht sich in direkter Konkurrenz zu »weltlicher« Musik unter den Bedingungen des globalen Mu-

sikmarktes zu etablieren (vgl. als Übersicht Depta 2016). Zum anderen lässt sich auch eine zunehmende Verwendung nicht dezidiert religiöser Musik für explizit religiöse Settings beobachten. So zeigte eine quantitative Studie für das Jahr 2022 bei rund einem Drittel aller christlichen Bestattungen die Verwendung von weltlicher Musik (vgl. Lasch Lind und Louven 2022). Zudem existieren zahlreiche Handreichungen für die kirchliche Praxis, die die Nutzung von populärer säkularer Musik zur Gestaltung von Gottesdiensten oder für katechetische Zwecke nahelegen (exemplarisch sei hier auf Metz 2018 verwiesen).

3 Methodologie und Methode

Digital verfügbare Musik vereinfacht den Prozess des Sammelns, Kompilierens und Anordnens von einzelnen Musikstücken, ohne dass diese vordergründig einen inneren Zusammenhang aufweisen. Diese Technik wird von zahlreichen Nutzerinnen und Nutzern verwendet, um sich einerseits an Musik zu erinnern, aber auch, um sie für bestimmte Zwecke vorzuhalten. So können Musikstücke für bestimmte Anlässe in Playlists arrangiert werden, aber auch für bestimmte Stimmungszustände. Neben den von den Streaming-Anbietern selbst zur Verfügung gestellten Playlists, die sehr häufig schon in der Benennung eine bestimmte Gefühlsatmosphäre oder Nutzungssituation verdeutlichen, finden sich auf den einschlägigen Portalen auch zahlreiche von Nutzer*innen generierte Playlists. Die Möglichkeiten der Nutzer*innen, diese Playlists für sich in einen Sinnzusammenhang zu stellen, sind begrenzt. Häufig gibt es lediglich die Möglichkeit, einen Titel für die Playlist zu vergeben und gegebenenfalls ein auf eine bestimmte Zeichenzahl beschränktes Freifeld zu nutzen. Ebenso muss unterschieden werden zwischen Playlists, die Nutzerinnen und Nutzer nur für den Eigengebrauch erstellen, welche sie gegebenenfalls mit einem begrenzten Kreis von Personen, häufig in der eigenen Bekanntschaft, teilen wollen, oder solchen, die komplett veröffentlicht sind und damit allen Nutzer*innen zugänglich sind.

Ursprünglich sollte die Datenerhebung sich auf öffentlich verfügbare Playlists der reichweitenstärksten Musikstreaming-Plattformen Spotify und Apple Music konzentrieren. Es hat sich allerdings gezeigt, dass sich unter den öffentlich verfügbaren Playlists mit erkennbar religiöser Konnotation fast ausschließlich solche Playlists verbergen, die dezidiert christliche Musik bzw. Kirchenmusik enthalten. Angesichts der Forschungsfrage lag das Hauptinteresse dieser Studie allerdings auf säkularer Musik, die von den Nutzerinnen und Nutzern in einem religiösen Sinne zusammengestellt wird. Daher wurde bei der Generierung der Daten auf eine Umfrage innerhalb christlicher Content-Netzwerke gesetzt. Damit sind informelle Zusammenschlüsse von Personen gemeint, die sich zwar christlich bzw. allgemein religiös selbst verorten, allerdings in ihrem eige-

nen Applikationsverhalten deutlich machen, dass sie sich in Distanz zu traditionellen Formen religiöser Praxis und Frömmigkeit wahrnehmen und diese für sich kaum nachvollziehen können. Unter dieser Nutzer*innengruppe bzw. in diesen Netzwerken wurde nach der Existenz solcher selbst generierter Playlists gefragt und darum gebeten, die entsprechenden Playlists für die Fragestellung dieser Studie verfügbar zu machen. Eine Schwäche dieser Sample-Aggregation besteht in einer hohen Spezifität. Es handelt sich um eine Personengruppe mit einer Einstellung zu Religiosität, die nicht leicht verallgemeinerbar ist, allerdings recht präzise den Fragehorizont der Studie trifft, die ja genau auf den produktiven Zwischenraum zwischen traditioneller Religiosität und Nicht-Religiosität zielt. Ebenso war zu erwarten, dass es aufgrund der teilweise digitalen Vernetzung der Personen untereinander zu Dopplungseffekten unter den ausgewählten Songs kommt.

Ein Vorteil dieser Sample-Findung besteht wiederum darin, dass alle Urheber*innen der Deutung der Playlist als eine Sammlung von Liedern, die für sie individuell eine religiöse Aussage beinhalten, zustimmen. Eine offene Suche innerhalb aller verfügbaren Playlists hat, neben dem Problem, in erster Linie christliche Popmusik einzusammeln, noch das weitere Problem, dass eine reine Verschlagwortung unzufriedenstellende Ergebnisse bringt. So gibt es eine Vielzahl von Playlists, die zwar religiöse Begriffe wie etwa Gott, Jesus oder Glaube beinhalten, aber in der Benennung offensichtlich nicht oder zumindest nicht eindeutig als eine tatsächliche religiöse Zuschreibung zu lesen sind.

Unter den zur Verfügung gestellten Playlists wurde dann eine weitere Auswahl vorgenommen. Auch hier gab es zunächst noch einzelne Listen, die einen hohen Anteil christlicher Popmusik enthielten und daher nicht näher untersucht wurden. 17 Playlists von 16 verschiedenen Personen wurden schließlich eingehend untersucht. Diese umfassten insgesamt 1.626 Songs, davon 1.253 einzigartige. Um eine qualitative Untersuchung zu ermöglichen, wurde besonders auf Mehrfachnennungen geachtet. Insgesamt 73 Songs fanden sich in mindestens drei Playlists. Darunter befinden sich allerdings zehn Songs, die eindeutig dem Genre christlicher Popmusik zuzurechnen sind und primär für den Gebrauch in Gottesdiensten komponiert sind. Sie wurden daher in der folgenden Analyse nicht berücksichtigt. Vier Songs fallen durch besonders häufige Verwendung auf: *Eine gute Nachricht* von Danger Dan war in elf Playlists, *Fix you* von Coldplay in zehn, *Für die Liebe* von Berge in acht und *Zu dir* von LEA in sieben Sammlungen aufgenommen. Angesichts der Menge an Songs ist der anfangs befürchtete Dopplungseffekt vergleichsweise gering ausgefallen: 77% der Songs kamen lediglich auf einer Playlist vor und nur etwa 5% der Songs wurden von mehr als drei Personen ausgewählt.

Um nun herauszuarbeiten, welche expliziten und impliziten religiösen Bezüge in diesen Songtexten auftreten und welche Metaphern zu einer religiösen Sinndeutung und damit einer Aufnahme in eine solche Playlist geführt haben könnten, wurden ins-

besondere mehrfach auftretende Songs analysiert, konkret die 63 in mindestens drei Playlists verwendeten Stücke, die nicht dem Genre christlicher Musik zuzurechnen sind. Die impliziten und expliziten religiösen Bezüge werden dann auf die damit verbundenen Emotionen hin analysiert.

4 Religiöse Semantik und Deutungsoptionen: Ergebnisse

In der Inhaltsanalyse wurden inhaltsgleiche textliche Dopplungen innerhalb eines Songs (z. B. im Refrain) nur einmal erfasst, um Verzerrungen zu vermeiden.

4.1 Himmel – Sünde – Wunder: Explizit religiöse Semantik

Die Analyse explizit religiöser Bezüge im Text der 63 Songs geschah durch eine induktive Kategorienbildung, die nach der ersten Textdurchsicht deduktiv verfeinert wurde. Insgesamt 90 Textstellen waren hier auffällig, diese verteilen sich allerdings auf lediglich 26 Songtexte. 37 Songs wiesen demzufolge keinerlei explizit religiöse Semantik auf.

Die häufigsten erkennbaren religiösen Bezüge drehten sich um den Themenkomplex *Gott und Gebet*. Hierbei wurden alltagssprachliche Passagen wie »Oh mein Gott« oder »thank God« nicht berücksichtigt, solange sie nicht erkennbar tatsächlich als Anrede Gottes verstanden werden mussten. 21 Textstellen wurden dieser Kategorie zugeordnet, womit mehr als ein Viertel aller expliziten Bezüge direkt um Gott oder das Gebet kreisten. Wenig überraschend sind die allermeisten Konzepte monotheistisch geprägt, nur einmal findet sich ein Verweis auf mehrere Götter (»Unsere Götter sind Freunde«). Nicht immer sind diese Textstellen allerdings an Gott selbst gerichtet, es finden sich auch Aussagen über Gott, Beschreibungen seines Wesens. Dies geschieht allerdings häufig in ironischer Brechung traditioneller Gottesvorstellungen wie z. B. »God is a woman« oder Gott als einem, dem man »die Schuld an allem« geben kann. Die direkte Anrede oder der Verweis auf das Gebet als Möglichkeit der Beziehungsaufnahme begegnen allerdings häufiger. Neben der Aussage, dass in bedrohlichen oder verzweifelten Situationen gebetet wird, wird auch mehrfach die Qualität der Beziehung zu Gott als analog zu menschlichen Beziehungen beschrieben. Dies gilt sowohl für eine vertraute Beziehung (»Me and God have been talking/laughing/singing again«) wie auch für die Erfahrung, vom Gesprächspartner keine Reaktion zu bekommen (»Hör dir an, was ich zu sagen hab. Das letzte Mal, als ich gebetet hab ist lange her«). Das Gebet wiederum ist eine Tätigkeit, die wahlweise als unverständlich (»I count the dead while he prays by his bed«) oder auch als nicht bekannt verstanden werden kann (»Kann kein einziges Gebet«).

Der Themenkomplex *Sünde, Erlösung und Vergebung* wird interessanterweise trotz mehrerer Funde in der Regel nicht direkt mit Gott verknüpft, auch wenn dieser vereinzelt dann doch die Sünden auflistet (»just keeps listing off all my sins«). Der Wunsch, »to be saved«, nachdem man Buße getan hat, und die eigene Seele zu retten (»save your soul«), scheint hier auch losgelöst von einer göttlichen Figur denkbar zu sein, teilweise weil wir »uns selbst vergeben« müssen.

An der Frage von Sünde und Erlösung hängt allerdings auch der Umgang mit Jenseitsvorstellungen wie *Himmel und Hölle* oder dem *Nirvana*. Diese Konzepte begegnen an insgesamt 13 Stellen, bleiben aber in der näheren Beschreibung unspezifisch. Allgemein lässt sich sagen, dass der häufiger genannte Himmel als Chiffre für einen durchaus auch innerweltlichen Glückszustand steht (»beim Blick in deine Augen spüre ich die Nähe des Himmels«) Hölle symbolisiert dementsprechend Verzweiflung und Schmerz (»ging für dich zu Boden, durch die Hölle und zurück«). Interessant ist zudem, dass beide Konzepte in der Vorstellungswelt gläubiger Menschen immer weniger als physische Orte vorgestellt werden, aber offenbar in ihrer metaphorischen Bedeutung auch anschlussfähig für poetische Sprache geworden sind.

Ähnlich verhält es sich mit der Beschreibung *wundersamer Erlebnisse*. Die Welt wird einerseits »für Wunder immer blinder«, es ist herausfordernd zu verstehen, »dass wir ein Wunder sind«. Wundersame Begegnungen werden mit Wesen wie Engeln in Verbindung gebracht. Auch wenn Wunder ausbleiben zeigt sich, was mit ihnen konzeptuell verbunden wird, denn es gibt »kein grelles Licht, kein Zeichen«. Das Wunder bildet möglicherweise ähnlich wie die Rede von Himmel und Hölle längst eine Möglichkeit, in alltäglicher oder auch poetischer Sprache den Grenzbereich von immanenter und transzendenter Erfahrung abzubilden.

Ein weiteres Konzept, das dieses Sprachspiel nahelegt, ist der Umgang mit der Erfahrung von *Gnade*, also dem geschenkhaften Charakter des Lebens, den man sich nicht verdienen kann. In der Tat ist die Metapher des Geschenks hier das Stilmittel der Wahl (z. B. »jeder Tag ist ein Geschenk«, »jeder Moment bleibt ein Geschenk«). Grund für das Empfinden von Gnade liegt in der Erfahrung einer liebenden Beziehung. Es bleibt uneindeutig, ob dies eine zwischenmenschliche oder menschlich-göttliche Beziehung ist (»And I see it in your face, my only source of grace«).

Breiten Raum nimmt schließlich die Auseinandersetzung mit *Sterblichkeit und die Frage nach der Deutung des Todes* ein. Dabei gibt es unterschiedliche Antworten bezüglich der Erwartung eines Weiterlebens oder einer Auferstehung. »Wir zerfallen zu Staub, wir werden zu Asche« und »Wir kehren in das Nichts zurück aus dem wir alle einst gekommen sind« lassen wenig Raum für eine Jenseitshoffnung, während das Bild des Phönix als sehr altes Bild für ein neues Leben nach dem Tod ebenso begegnet wie der Gedanke, dass Gott nach dem Tod den Verstorbenen aufnimmt und sagt: »Hallelujah, you're home.« Diese letzte Belegstelle gehört auch zu denen, die vor allem den

Tod geliebter Menschen zum Anlass für die Reflexion über Sterblichkeit nehmen. Auch hier begegnen pessimistische ebenso wie optimistische Sichtweisen, wie etwa die, dass die verstorbene Mutter schon zu Lebzeiten ein Engel war, wofür Gott gedankt wird (»Hallelujah! You were an angel in the shape of my mum«).

Bezogen sich die bisherigen Referenzen stärker auf religiöse Konzepte und Semantiken, so bleibt auch festzuhalten, dass insgesamt 17 Textstellen sich auf greifbare religiöse Artefakte beziehen, allen voran die Bibel, aber auch religiöse Amtsträger bzw. Kirchen. Dass Petrus im Storm über das Wasser auf Jesus zugehen kann (»to walk on stormy seas«) oder die paulinische Trias aus Glaube, Liebe und Hoffnung sind ebenso wie der Glaube, der Berge versetzt, offensichtliche Verweise auf Bibelstellen. Nicht immer wird aus dem Textzusammenhang klar, ob in der Komposition bewusst auf ein Bibelzitat gesetzt wurde, da einige Redewendungen in die Alltagssprache eingedrungen sind. Für einen gläubigen Menschen, der nach Spuren des eigenen Glaubens in der Populärmusik sucht, kann dies aber natürlich unerheblich sein. Vereinzelt wird die Bibel allerdings wie etwa bei Coldplay explizit in dieselbe Kategorie wie Märchen oder moderne Comicplots gesetzt: »I've been reading books of old, the legends and the myths, the testaments they told«. Eindeutig negativ fallen dagegen die Textstellen aus, die Religionsvertreter*innen referenzieren. »Glaub keinem Prediger«, denn »sie haben mehr Angst als Trost im Angebot« singt etwa Danger Dan in seinem biblisch anmutenden Song *Eine gute Nachricht*. Bezeichnenderweise wird ein paradiesischer, noch nicht erreichter Zustand damit beschrieben, nämlich dass »Rabbi und Imam, Priester und Freaks« friedlich gemeinsam Zeit verbringen.

4.2 Liebe – Hoffnung – Würde: Religiös deutungsoffene Semantik

Die Vorgehensweise bei der Analyse der Playlists auf implizite religiöse Semantik gestaltete sich schwieriger als bei der expliziten. Während bei letzterer gezielt nach einzelnen Begrifflichkeiten und Satzteilen gesucht werden konnte, bestand die Vermutung einer implizit religiösen Semantik eher auf der Ebene der grundsätzlichen inhaltlichen Themen der Lieder. Auch galt es hier, den Fokus dennoch hinreichend scharf einzustellen, um nicht jede beliebige Interpretation auf Religion schon als Nachweis zu verstehen.

Untersuchungen implizit religiöser Motive müssen immer mit dem Vorwurf umgehen, hier allgemeine anthropologische Motive religiös zu vereinnahmen. Bei einem weiten Religionsbegriff, der auch dieser Studie zugrunde liegt, wird Religiosität aber gerade als ein zentrales anthropologisches Phänomen verstanden, und zwar nicht im Sinne der Zugehörigkeit zu einer verfassten Religion, sondern als lebenspraktische Auseinandersetzung mit Transzendenzenerfahrungen. Da sich religiöse Sprache in der Regel metaphorischer Ausdrucksweisen bedient, können implizit religiöse Aussagen

natürlich auch ohne Bezug zu Religion verstanden werden. Da die Playlists durch die User*innen aber eindeutig religiös konnotiert worden ist, wie sich in allen Fällen in der explizit religiösen Betitelung zeigt, müssen wir davon ausgehen, dass gerade solche religiös deutungsoffenen Textpassagen dazu geführt haben, dass ein Song in die Playlist aufgenommen wurde – denn die expliziten Bezüge fehlen, wie oben gezeigt, in der Mehrzahl der Songs.

Aufschlussreich im Sinne des Forschungsinteresses wären Textverweise, die entweder offenlassen, ob es hier beispielsweise um die Liebe zwischen Gott und Mensch oder Mensch und Mensch geht, oder die Themen ansprechen, die häufig auch in religiösen Texten verhandelt werden, ohne dass es sich um explizit religiöse Deutungen handelt. Ein grundlegendes Kategoriensystem für den ersten Durchgang der Analyse umfasste als Hauptkategorien die folgenden Begriffe: Liebe, Heilung, Würde, Trauer, Hoffnung und Sinn des Lebens. Aus den Texten heraus sind als weitere Hauptkategorien noch Scheitern, Neuanfang, Intuition und Solidarität entwickelt worden. In diese Hauptkategorien ließen sich bis auf zwei alle der 63 mindestens auf drei Playlists genannten Songs analysieren. Ohne Mehrfachnennungen von z. B. sich wiederholenden Textteilen wurden insgesamt 141 Stellen markiert. Drei Kategorien heben sich sehr deutlich von den anderen ab, sodass die Ergebnisvorstellung sich auf diese konzentriert.

In 51% aller untersuchten Songs sind unterschiedliche Formen von *Liebesbeziehungen* zentraler Bestandteil des Textes. Dabei geht es keineswegs ausschließlich um romantische Paarbeziehungen. Auch freundschaftliche Liebe und die Liebe zwischen Kind und Elternteil begegnen häufig, vereinzelt auch eine grundsätzliche Liebe gegenüber allen Menschen. Liebe wird in den Songs teils abstrakt besungen, wobei vor allem ihre transformative Kraft betont wird (z. B. »Liebe siegt«). Noch häufiger aber wird sie in relationale Aussagen verpackt. Relativ selten begegnet dabei ein typischer Topos von Popsongs: der Schmerz über eine enttäuschte Liebe oder eine zerbrochene Beziehung. Lediglich in einem Song wird Liebe auf diese Weise thematisiert. Angesichts der Prominenz dieses Themas in Popmusik generell liegt der Schluss nahe, dass bei der Auswahl von Songs für diese Playlists andere Erfahrungen mit Liebe wichtiger gewesen sind. Wenn Liebesschmerz vorkommt, dann nahezu ausschließlich aus Trauer über einen verstorbenen Menschen. Sehr viel häufiger lässt sich aber das Gefühl erfüllender Liebe feststellen – wie schon gesagt ohne eine Engführung allein auf romantische Liebe. Dabei werden sowohl die Perspektive einer Person eingenommen, die selbst ihre Liebe ausdrückt, als auch die, Liebe von einer anderen Person erfahren zu haben. Liebe wird hier vor allem als eine Erfahrung von Intimität beschrieben. Vereinzelt gibt es Verweise auf sexuelle Intimität, häufiger jedoch auf ein Gesehen- und Verstandenwerden. Mit der*dem Geliebten kann ich »ohne Maske« sein, die*der andere hört mir »beim Schweigen zu«, ist »jemand, der mein Herz versteht«, oder verbringt einfach Zeit mit mir – insbesondere, wenn es mir schlecht geht. Eine Beziehung auf dieser Basis

ist in der deutlich überwiegenden Zahl der Songs eine, die nicht nur von Dauer ist, sondern potenziell lebenslang. Der Wunsch, dass jemand »bis ans Ende« mitgeht oder die Zusage »I will be right here until the end« begegnen gleich mehrfach. Dabei sind die Anforderungen an den geliebten Menschen nie von äußerlichen Schönheitsidealen oder gesellschaftlichem Status geprägt, es muss dezidiert kein »Superhero« sein. Die Fähigkeit zur Gestaltung der Beziehung, Präsenz und Entschiedenheit (»mein Ja [...] in einer Welt voller Vielleichts«) werden hier als die zentralen Kriterien benannt. Interessante Parallelen zu biblischen Vorstellungen der Gottesliebe zeigen sich in einigen Songs, die selbst aber keine explizit religiöse Semantik verwenden. Wenn das liebende Ich »Ich bin für dich da« spricht, ist dies zumindest für christlich geprägte Menschen religiös anschlussfähig, da es die häufigste Übersetzung des Gottesnamens »Ich bin der Ich-bin-da« anknüpfen lässt. In anderen Songs wird als Ausdruck der Liebe vor allem die Fähigkeit beschrieben, einen Menschen zu lieben, wenn er selbst nicht dazu in der Lage ist. »I see everything you can be, I see the beauty that you can't see« kann hier ebenso als Beispielreferenz dienen wie »Ich werd dich lieben, auch wenn du's grad nicht kannst«. Auch diese Aussagen sind religiös insofern anschlussfähig, als sie analog zu einer zentralen Überzeugung des christlichen Gottesverständnisses funktionieren, nämlich einem Gott, der den Menschen »mit Haut und Haar« kennt und liebt schon bevor dieser geboren wurde und ihn auch in allem Scheitern nicht fallen lässt. Ähnliches gilt für Passagen, die davon sprechen, dass die Liebe des anderen mich »reparieren« kann, was deutungsoffen für den Gedanken der Sündenvergebung ist. Die Erfahrung von Liebe ist in vielen Songs der Anker in einer stürmischen und feindlichen Welt und wird teils zum zentralen Daseinsgrund erhoben: Wer nicht geliebt wird hört auf, Mensch zu sein. Nicht immer in dieser Konsequenz, aber durchaus in die Richtung der allermeisten Liebesreferenzen der untersuchten Songs geht Ed Sheeran in *Supermarket flowers*: »A life with love is a life that's been lived«.

Ein ebenfalls sehr großer Teil der Songs (42%) weist Bezüge zum Gefühl der *Hoffnung* auf. In den Unterkategorien kann hier noch unterschieden werden, inwiefern eher das Gefühl der Angst, die Zukunftsdimension oder das Bedürfnis nach Sicherheit akzentuiert werden. Zunächst zeigt sich kein eindeutiges Bild zu der Frage, ob Hoffnung begründet ist oder eher den Charakter einer Selbstberuhigung trägt. Die Meinungen reichen hier von der »guten Nachricht«, dass es zwar auf lange Sicht keine Hoffnung gibt, aber der Weltuntergang noch nicht unmittelbar bevorsteht. Dennoch erscheint Hoffnung in nahezu allen Textstellen als wünschenswerter Zustand. Dies zeigt sich etwa im Wunsch, dass man gerne sagen würde: »Alles wird gut!« – selbst wenn dies der tatsächlichen Wahrnehmung der Situation widerspricht. Gelegentlich wird Hoffnung auch als ein Risiko verstanden, zu dem man sich allerdings entscheiden kann und das eine gewisse Anstrengung erfordert (»Wir können auch mal was riskieren [...] und die Hoffnung nicht verlieren«). Nur vereinzelt finden sich Bezüge zur Hoffnung im Sinne einer Uto-

pie, d. h. einer besseren Gesellschaft als heute. Tauchen sie auf, dann ist die Abwesenheit von Angst und Einsamkeit ein eindeutiges Kriterium für eine »paradiesische« Zukunft.

Das Gefühl von Angst führt zunächst dazu, überhaupt Hoffnung haben zu wollen und damit einen unangenehmen Zustand wieder zu beenden. Das intensive Gefühl der Angst braucht eine Gegenkraft, die sie vertreibt oder zumindest erträglich macht, wie es etwa in Bosses *Dein Hurra* heißt: »Du ziehst meiner Scheiß-Angst mit deinem Schwung die Ohren lang, klatschst sie an die Wand«.

Hoffnung zeigt sich in diesen Playlists damit als ein zutiefst beruhigendes, Sicherheit gebendes und Angst vertreibendes Gefühl, das aber flüchtig und zerbrechlich bleibt und oft nicht aus eigener Kraft herbeigeführt werden kann. Hoffnung wird selten selbst gefasst, sondern in der Regel durch andere gegeben. Dies geschieht z. B. häufig, indem sie eine Orientierungsfunktion für den verängstigten hoffnungslosen Menschen einnehmen. Metaphorisch geschieht dies durch Erhellung der »dunklen« Gefühlszustände: Wer Angst hat, braucht einen Leuchtturm (»like a lighthouse I will shine«), ein »Leuchfeuer, wenn du dich verloren hast«, oder es wird einfach Licht im Dunkeln gemacht. Die grundlegende Lichtsymbolik ist selbstverständlich auch Teil vieler religiöser Texte zur Hoffnung auf Gottes Hilfe (vgl. etwa Psalm 18,29: »Du machst meine Finsternis hell«).

Aus der Lichtmetaphorik entwickelt sich ein weiteres Motiv: Wohin wendet sich der Mensch, der Angst hat, wenn sein Dunkel nun erhellt wird? Er strebt einem sicheren Ort zu, einem Zuhause. Ein Gefühl der Sicherheit bzw. Geborgenheit signalisiert, dass die Angst nun überwunden ist und wird daher häufig als Ziel verstanden, auf das sich die Hoffnung richtet. Ein Zufluchtsort (»if you need a refuge«), jemanden »sicher nach Hause bringen« oder auch das Bild der (offenen) Tür, durch die man das Zuhause erreicht – diese Symbolik findet sich in einer ganzen Reihe von Textstellen.

Hoffnung zeigt sich quer durch die Playlists immer wieder als eine Reaktion auf die Angst, die durch die Unwägbarkeiten des Lebens hervorgerufen wird und in der die betroffene Person sich Orientierung und Sicherheit wünscht. Mehrfach scheint dabei die Zuversicht auf, dass ein Gefühl von Geborgenheit dann nicht nur vorübergehend, sondern von Dauer ist, so etwa in *Photonenkanonen*, wo besungen wird, dass »alle Kanonen der Welt das nicht zerstören« können.

Der dritte thematische Schwerpunkt in den Playlists wurde im Kategoriensystem mit dem Begriff der *Würde* umschrieben und hat Belegstellen in mehr als einem Viertel der Songs (27%). Die allermeisten dieser Bezüge richten sich interessanterweise auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Würde, also der Selbstliebe bzw. dem Selbstkonzept. Dass Menschen eine unveräußerliche Würde haben, mag theoretisch einsichtig sein, existenziell zeigt sich diese Position in den Songs immer wieder angefragt. Gelegentlich finden sich so affirmative Selbstaussagen wie »Niemand kann mir meinen Wert nehmen«, häufiger allerdings in der Zuschreibung durch jemand anderen. Es be-

gnet jedoch auch das Gefühl, etwas nicht wert zu sein. Die Erkenntnis, genug bzw. »enough« zu sein, scheint ebenso zu den Sätzen zu gehören, die sich leichter anderen zusprechen lassen (»Wie du bist, bist du genug« gegenüber »I keep fighting voices in my mind that say I'm not enough«). Über die vermuteten Ursachen für die Selbstzweifel geben die Texte meist keinen Aufschluss. Es fehlt der Glaube an sich selbst, man empfindet sich als vom Zweifel zerfressen, hat sich »in all diesen Jahren immer kleiner gemacht« und das eigene Leben ist nicht bedeutsam (»I am the star of a movie that nobody's seen«). Am ehesten lassen sich die Unsicherheiten über die eigene Würde mit biografischen Orientierungsschwierigkeiten erklären. Die Notwendigkeit eines eigenen Lebensentwurfes wird teils als überfordernd und das Ich daraufhin konsequent wieder als unfähig wahrgenommen. Eine Orientierungslosigkeit über die eigene Identität kann die Folge sein (»Remind me once again who I am«), aber es gibt auch Beispiele für errungene Entwicklungsschritte, wie bei Emma6: »Ich weiß jetzt wer ich sein will, und dass ich der noch nicht ganz bin«. Ist das destruktive Muster hinter den Selbstzweifeln überwunden, werden die Aussagen überzeugter und selbstbewusster: »Wir sollten anfangen uns zu lieben. Ich weiß genau, wir sind es wert«.

5 Diskussion und Ausblick

Die untersuchten Playlists sind persönliche Sammlungen von für die Hörer*innen in religiöser Hinsicht bedeutsamen Songs. Sie zeigen eine Suchbewegung von jungen Erwachsenen, die sich im Zwischenraum von etablierter Religiosität und zeitgenössischer Kultur abspielt. In diesem suchen die Hörer*innen nach Inspiration und Ausdrucksformen für ihre Spiritualität – möglicherweise, weil die traditionellen musikalischen Ausdrucksformen ihrer Herkunftsreligion nicht mehr ausreichend als passend für den eigenen Lebensstil empfunden werden. Dies bleibt allerdings eine Mutmaßung, da es keine Informationen zum gleichzeitigen Konsum z. B. von traditioneller Kirchenmusik durch die Ersteller*innen der Playlists gibt. Stärker wirkt vielleicht die Suche nach einer bestimmten Art, religiöse Fragen überhaupt textlich und musikalisch zu verarbeiten. Ein zentraler Befund der Analyse ist nämlich zunächst einmal, dass die Songauswahl offenbar nicht mit Akribie nach Popsongs mit dezidiert religiöser Tonalität erfolgt ist. Nicht einmal in der Hälfte der mehrfach ausgewählten Songs ließen sich eindeutige religiöse Bezüge feststellen. Ebenso wenig bieten die Songs aber eine klar nicht-religiöse Sichtweise. In der ganz überwiegenden Mehrheit lässt sich die Sprache der Songtexte in der Thematisierung existenzieller Fragen als tastend und uneindeutig beschreiben. Sie bieten keinen Entwurf einer säkularen Orthodoxie mit klar definierbaren Glaubenssätzen, sondern erzählen von Bedürfnissen, Wünschen und Erfahrungen. Die Bezüge zu den drei Schwerpunktthemen Liebe, Hoffnung und Würde zeigen dabei im-

mer Deutungsmöglichkeiten für die Hörenden. Sie sind durchaus kompatibel mit einer religiösen Weltanschauung, ohne dass sie exklusiv sind. Dies war neben der grundsätzlichen musikalischen Qualität möglicherweise das zentrale Kriterium für die Aufnahme in diese spezifischen Playlists, in denen die Hörer*innen ja dezidiert Songs sammelten, die aus ihrer Sicht einen Glaubensbezug aufweisen. Die Vertonung und Versprachlichung von existenziell bedeutsamen Gefühlen mit einer grundsätzlichen Offenheit für eine religiöse Weltdeutung scheint ein Element eines solchen Lebensstils zu sein, der sich von traditioneller Religiosität emanzipiert hat, ohne ihre Wurzeln völlig aufgeben zu wollen. Auch wenn hier eine recht spezifische Zielgruppe gewählt wurde, dürfte das Phänomen insgesamt größere Relevanz haben. Populäre Musik scheint jedenfalls geeignet, eine performative Ausdrucksform für die Thematisierung existenzieller Lebensfragen zu sein, die in ihrer Offenheit Identifikationsangebote auch für die Erfahrungen religiöser Menschen bietet. Eine Erweiterung der Studie um qualitative Befragungen und ein Vergleich mit den hier dokumentierten Ergebnissen ist ein konsequenter nächster Schritt.

Literatur

- Assmann, Aleida und Jan Assmann. 1994. »Das Gestern im Heute: Medien und soziales Gedächtnis«. In *Die Wirklichkeit der Medien*, hrsg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, 114–140. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Depta, Klaus. 2016. *Rock- und Popmusik als Chance: Impulse für die praktische Theologie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Eckholt, Margit. »Begegnung im ›Zwischen‹ – Neue Formen performativer interreligiöser Theologie entwickeln«. In *Interreligiöse Öffnung durch Begegnung: Grundlagen – Erfahrungen – Perspektiven im Kontext des christlich-islamischen Dialogs*, hrsg. v. Christian Espelage, Hamideh Mohagheghi und Michael Schober, 65–82. Hildesheimer Universitätschriften 41. Hildesheim: Georg Olms.
- Erne, Thomas. 2019. »Autonome Musik und religiöser Sinn«. In *Religion.Geist.Musik: Theologisch-kulturwissenschaftliche Grenzübergänge*, hrsg. v. Hans Martin Dober und Frank Thomas Brinkmann, 225–242. Wiesbaden: Springer VS.
- Eufinger, Veronika und Miriam Zimmer. 2024. »Neue Erkenntnisse aus der KMU 6 und kirchliche Wirkungspotentiale«. *Lebendige Seelsorge* 1: 61–64.
- Fechtnr, Kristian. 2024. »... und eine kommode Religion: Moderate Frömmigkeit als unscheinbares Christentum«. *Geist und Leben* 4: 409–418.
- Gärtner, Christof. 2013. »Religiöse Identität und Wertbindungen von Jugendlichen in Deutschland«. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 65, Suppl. 1: 211–233.
- Greve, Werner und Tamara Thomsen. 2018. *Entwicklungspsychologie: Eine Einführung in die Erklärung menschlicher Entwicklung*. Wiesbaden: Springer.
- Grupa, Gerd. 2011. »Zeichen der Zugehörigkeit und Mittel der Abgrenzung: Prozesse der Identitätsstiftung aus ethnomusikalischer Sicht«. *Musikpsychologie* 21: 7–29.
- Hargreaves, David J., Dorothy Miell und Raymond A. R. MacDonald. 2017. »The Changing Identity of Musical Identities«. In *Handbook of Musical Identities*, hrsg. v. Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves und Dorothy Miell, 3–23. New York: Oxford University Press.

- Hügel, Hans-Otto. 2012. »Gib mir Energie«: Zum Gebrauchen und Lesen populärer Texte«. *Musikpsychologie* 22: 27–48.
- Kling-Witzenhausen, Monika. 2020. *Was bewegt Suchende? Leutetheologien empirisch-theologisch untersucht*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Klug, Rebecca John. 2020. *Kirche und junge Erwachsene im Spannungsfeld: Kirchentheoretische Analysen und eine explorative Studie zur ekklesiologischen Qualität ergänzender Ausdrucksweisen des christlichen Glaubens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lasch Lind, Carina und Christoph Louven. 2022. »Weltliche Musik auf christlichen Bestattungen: Eine bundesweite, überkonfessionelle Erhebung unter Pfarrern und Kirchenmusikern«. *Jahrbuch Musikpsychologie* 31: 1–19.
- Loffeld, Jan. 2024. *Wenn nichts fehlt, wo Gott fehlt: Das Christentum vor der religiösen Indifferenz*. Freiburg: Verlag Herder.
- Menke, Manuel. 2019. »Das Erinnern an Musik und seine soziale Bedeutung in von Medien durchdrungenen Gesellschaften«. *Medien und Altern* 15: 7–18.
- Metz, Wolfgang, Hrsg. 2018 (4. Aufl.). *Mit Rock und Pop durchs Kirchenjahr: 50 kreative Gottesdienste*. Ostfildern: Schwabenverlag.
- Müller, Renate, Patrick Glogner, Stefanie Rhein und Jens Heim, Hrsg. 2002. *Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen: Jugendliche Identität und musikalische und mediale Geschmacksbildung*. Weinheim, München: Juventa.
- Müller, Sabrina. 2023. *Religiöse Erfahrung und ihre transformative Kraft: Qualitative und hermeneutische Zugänge zu einem praktisch-theologischen Grundbegriff*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110990294>.
- Pollak, Thomas. 2023. »Der Wunsch nach Zugehörigkeit: Zur Identitätskonstruktion in Zeiten sozialen Umbruchs«. *Forum der Psychoanalyse: Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis* 39 (4): 345–358.
- Oberschmidt, Jürgen. 2023. »Alle Widersprüche finden sich in mir: Über das Eigene und das Fremde in der Begegnung mit Musik«. *Musik und Bildung* 4: 12–18.
- Oerter, Rolf und Leo Montada, Hrsg. 2002 (6. Aufl.). *Entwicklungspsychologie*. Weinheim: Beltz.
- Ricœur, Paul. 1988. *Zeit und Erzählung. Band 3: Zeit und Erzählung*. Übersetzt von Eva-Maria Engler. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schäfer, Heinrich Wilhelm, Leif H. Seibert und Adrián Tovar Simoncic. 2024. *Religion – Dispositionen – Gesellschaftsstruktur: Werkzeuge zum Verstehen religiöser Praxis*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Spychiger, Maria. 2018. »Identität und Selbstkonzept«. In *Handbuch Musikpädagogik: Grundlagen – Forschung – Diskurse*, hrsg. v. Michael Dartsch et al., 253–260. Stuttgart: Kohlhammer.
- Varkøy, Øivind. 2018. »Legitimationen musikpädagogischen Handelns aus internationaler Perspektive: Beispiel Skandinavien«. In *Handbuch Musikpädagogik: Grundlagen – Forschung – Diskurse*, hrsg. v. Michael Dartsch et al., 43–50. Stuttgart: Kohlhammer.
- von Appen, Ralf. 2011. »Authentizität des Ausdrucks – Intensität des Eindrucks: Zur Bedeutung des Emotionalen in der populären Musik«. *Musikpsychologie* 21: 56–89.

Der Autor

Christian Schröder ist Theologe, Historiker und Bildungswissenschaftler. Er ist Professor für Soziale Arbeit an der IU Internationale Hochschule am Standort Aachen.

Kontakt: christian.schroeder@iu.org

Anhang

Liste aller Songs, die im Sample aller Playlists (n = 17) auf mindestens drei verschiedenen Listen verwendet wurden. Es wurde jeweils die*der häufigste Interpret*in angegeben.

	Titel	Interpret	Häufigkeit
1	Eine gute Nachricht	Danger Dan	11
2	Fix you	Coldplay	10
3	Für die Liebe	Berge	8
4	Ist da jemand	Adel Tawil	7
5	Zu dir	LEA	7
6	Ich bin bald da	Jonnes	6
7	Mut	Alexa Feser	6
8	Photonenkanonen	Spaceman Spiff	6
9	Still	Jupiter Jones	6
10	You Say	Lauren Daigle	6
11	Dein Hurra	Bosse	5
12	DER LETZTE SONG (ALLES WIRD GUT)	KUMMER	5
13	Me & God	Luke Sital-Singh	5
14	Mir kann nichts passieren	Antilopen Gang	5
15	Wenn ich leise bin	Jonnes	5
16	Wunderfinder (feat. Curse)	Alexa Feser	5
17	Burn the ships	for KING & COUNTRY	4
18	Das Leichteste der Welt	Kid Kopphausen	4
19	Das Paradies	Bosse	4
20	Durch den Sturm	Matthias Schweighöfer	4
21	Für die Sterne	Dota Kehr	4
22	Irgendwas bleibt	Silbermond	4
23	Jetzt	Julia Engelmann	4
24	Komm wie du bist	Wilhelmine	4
25	Liebe siegt	Max Prosa	4
26	Meine Wege deinetwegen	Emma6	4
27	Save Tonight	Tom Speight	4

	Titel	Interpret	Häufigkeit
28	Something just like this	The Chainsmokers	4
29	Alles Zu Seiner Zeit	Clueso	3
30	Anders Als Du Denkst	Samuel Harfst	3
31	Be More Kind	Frank Turner	3
32	Beautiful Things	Gungor	3
33	Bei Dir	KUMMER	3
34	Danke	Sido	3
35	Dann sammle ich Steine (L. K.M)	von Brücken	3
36	Das Privileg zu sein	Samuel Harfst	3
37	Don't You Worry Child – Radio Edit	Swedish House Mafia	3
38	Eiserner Steg	Philip Poisel	3
39	Für immer bleibt	Benne	3
40	Geworden wie ich bin	Johannes Falk	3
41	God is a woman	Ariana Grande	3
42	Gravur	Jonnes	3
43	Have It All	Jason Mraz	3
44	I'll Stay	Kyd the Band	3
45	Ich glaub an dich	Gregor Meyle	3
46	Komm Und Ruh Dich Aus	Johannes Falk	3
47	Kompass	Madsen	3
48	Leuchtfeuer	Emma 6	3
49	Liebe	Mark Forster	3
50	Liebe, Glaube, Hoffnung	Fettes Brot	3
51	Lifesaver	Sunrise Avenue	3
52	OMG!	Marteria	3
53	Outnumbered	Dermot Kennedy	3
54	Seven Billion Faces	Layne Elizabeth	3
55	Stimme	EFF	3
56	Supermarket Flowers	Ed Sheeran	3
57	The Book Of Love	Peter Gabriel	3
58	Was ist deine Geschichte	Keno	3

	Titel	Interpret	Häufigkeit
59	Weiße Fahnen	Silbermond	3
60	Wenn Du mich lässt	LEA	3
61	Wundervoll	Fayzen	3
62	Yellow	Coldplay	3
63	You raise me up	Westlife	3

Zur Bedeutung von Deutschrap für jugendliche Hörer*innen im Kontext ihrer Lebensgeschichte

Eine intersektionale Perspektive

Celia Wolter Rodríguez

Journal für Psychologie, 33(1), 122–143

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-122>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Obwohl Deutschrap mittlerweile im Mainstream etabliert ist, polarisiert die zurzeit größte Jugendkultur weiterhin. An den ambivalenten Rezeptionen zeichnet sich ein gesellschaftliches Spannungsfeld ab, in dem sich die Akteur*innen bewegen. So verweist die Frage nach der Bedeutung von Deutschrap für jugendliche Hörer*innen sowohl auf die subjektive Aneignung im Kontext der Lebensgeschichte als auch auf darauf einwirkende Diskurse. Ausgehend von zwei narrativ-biografischen Interviews wird eine Annäherung an die komplexe Vielschichtigkeit durch eine Analyse der Subjektpositionierungen gesucht, die sich an Spies' (2010) methodologischer Aufbereitung von Halls Artikulationskonzept orientiert. Unter einer intersektionalen Perspektive wird rekonstruiert, welche Positionierungen die Jugendlichen im Kontext von Deutschrap einnehmen, wie diese mit weiteren zusammenhängen und inwiefern intersektionale Diskurse dabei verhandelt werden. Dabei zeigt sich, dass Identität und soziale Position im Kontext von Deutschrap veränderbar sind, was den Jugendlichen Möglichkeiten zur Transformation und Aufwertung eröffnet.

Schlüsselwörter: Deutschrap, biografisches Erzählen, Diskurs, Subjekt, Intersektionalität, Cultural Studies

The meaning of German rap for young listeners in the context of their life stories
An intersectional perspective

Although German rap is now established in the mainstream, what is currently the biggest youth culture, it continues to polarise. The ambivalent receptions reveal a social field of tension in which the protagonists operate. The question of the significance of German rap for young listeners refers to both the subjective appropriation in the context of life history and

the discourses that influence it. Based on two narrative-biographical interviews, an approach to the complex multi-layeredness is sought by analysing the subject positionings, which is oriented towards Spies' (2010) methodological adaptation of Hall's concept of articulation. An intersectional perspective is used to reconstruct the positionings of the young people in the context of German rap, how these are related to others and to what extent intersectional discourses are negotiated in the process. This shows that identity and social position can be changed in the context of German rap, offering young people opportunities for transformation and valorisation.

Keywords: German rap, biographical narration, discourse, subject, intersectionality, cultural studies

1 Zur Bedeutung von Deutschrapp – Problemstellung

Im Diskurs über Deutschrapp spiegeln sich verschiedene problematisierende Abgrenzungspraxen, die der zurzeit größten Jugendkultur ihre vielfältigen Bedeutungszusammenhänge absprechen (Bandow 2022, 229; Hodaie et al. 2024, 14; Schmider 2021, 9; Süß 2018; 2024, 100ff.). Während im Boulevard weiterhin skandalisierende Darstellungen dominieren, findet sich im Feuilleton mittlerweile eine Bandbreite an Zugängen, die jedoch häufig von exotisierenden Vereinfachungen und Ausblendungen subversiver Potenziale geprägt bleiben (Dietrich und Seeliger 2013, 114f.; Seeliger 2021a; 2021b, 171f., 191–203). Demgegenüber zeichnet sich im dezidierten Deutschrapp-Journalismus zumal eine Verteidigung der Szenekultur ab, häufig verbunden mit Romantisierungen der Ursprungs- und Aufstiegsgeschichte – des zumeist migrantischen jungen Mannes – (Süß 2021a, 123ff.), wobei auch damit vereinfachende Fremdschreibungen einhergehen (Busch 2021, 12f.; Güler Saied 2012, 186).

Diese Narrative finden sich auch in der Deutschrapp-Forschung, die häufig die gesellschaftskritische Dimension von Deutschrapp betont (Busch 2021, 10ff.; Güler Saied 2012, 13f.; Seeliger 2021b, 25). Diese wird vor allem in der Repräsentation marginalisierter Lebenswelten gefasst, wobei die Einschätzungen der gesellschaftspolitischen Wirkung divergieren (Bandow 2022, 227ff.; Busch 2021; Seeliger 2021b, 36f.; Süß 2020, 227). Es bedarf daher einer komplexen Analyse jenseits einseitiger Problematisierungen als auch ihrerseits reduktionistischer Relativierungen und Politisierungen anhand des Mythos des per se subversiven Rappers (Busch 2021, 14; Güler Saied 2012, 18, 120; Süß 2024, 111f.). Ein übermäßiger Fokus auf potenzielle Gegendiskurse birgt das Risiko, dass die Akteur*innen »umgekehrt durch diese Diskurse intersektional-stigmatisiert« (Busch 2021, 12) werden. Ziel dieses Beitrags ist daher eine differenzierte Annäherung an Deutschrapp unter Berücksichtigung reduktionistischer Diskurse,

welche Akteur*innen auf eine Einheit festschreiben. Dafür soll die Bedeutung von Deutschrap für jugendliche Hörer*innen anhand von narrativ-biografischen Interviews rekonstruiert werden, um zu einer machtsensiblen, intersektionalen Perspektive auf Deutschrap beizutragen.

Dabei müssen auch im Deutschrap reproduzierte Machtverhältnisse beleuchtet werden. Die Bielefelder Rezeptionsstudie (ZPI) von 2021, die auf der Prämisse basiert, dass Gangsta-Rap¹ Ungleichheitsideologien vermittelt, liefert erstmals empirisch fundierte Daten zum Wirkungspotenzial von Gangsta-Rap auf Jugendliche. Daraus geht hervor, dass Gangsta-Rap-Hörer*innen häufiger solche u. a. antisemitischen und misogynen Einstellungen entwickeln (Leutheusser-Schnarrenberger 2023, 8). Groß und Jäger (2021, 176) kritisieren, dass Deutschrap in der Arbeit mit Jugendlichen häufig mit Blick auf das Gefahrenpotenzial, entlang einer normativen Zweiteilung in pädagogisch wertvollen und problematischen Rap, aufbereitet wird. Sie plädieren stattdessen für eine lebensweltbezogene Anerkennung der Perspektiven der Jugendlichen. Gleichzeitig warnt Güler Saied (2012, 285) davor, dass eine Pädagogisierung, die auf eine nach Kriterien der sozialen Ungleichheit konstruierte Zielgruppe ausgerichtet ist, (rassistische) Unterschichtungspraxen reproduzieren kann.

Der Forschungsdiskurs reflektiert zunehmend, dass der Fokus häufig auf dem Subgenre Gangsta-Rap und den als destruktiv erachteten Ausformungen dominanter Männlichkeit – häufig in Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern und Texten – liegt (Hodaie et al. 2024, 14f.; Süß 2018; 2020, 232; 2021b, 9f.; Wilke 2022, 499). Süß legt dar, dass diese einseitige Fokussierung das ausdifferenzierte Feld nicht adäquat erfasst (2019, 25f.; 2020, 230; 2021b, 7f.). Wenn Aspekte jenseits von Darstellungen dominanter Männlichkeit betrachtet werden, geschieht dies meist in Abgrenzung zu den härteren Subgenres, was den Blick auf diese verengt und den Zugang zu darin verarbeiteten Emotionen und Ambivalenzen verstellt (ebd. 2020, 239; 2024, 100–103).

Seeliger zeigt im Kontext der »ambivalenten Subjektkultur« (Seeliger und Dietrich 2013; zit. n. Seeliger 2021, 35), dass im Gangsta-Rap »immer wieder auch Anflüge von Melancholie« (Seeliger 2021b, 35) sichtbar werden; Süß (2020, 226; 2024, 102) erachtet dies gar als Grundstruktur des Genres. In Raptexten werden zunehmend vulnerable Gefühlsäußerungen erkennbar, die durch eine »maskuline Rahmenerzählung« (ebd. 2024, 111) aufgefangen werden, die es ermöglicht, den Druck einengender Männlichkeitsvorstellungen zu thematisieren (ebd.). Angesichts solcher Brüche plädiert Süß (2020, 222, 232) für einen ressourcenorientierten Blick auf den Bewältigungscharakter dieser Männlichkeitsinszenierungen. So weist Süß (2024, 100f., 112) auf die Notwendigkeit hin, neben einer kritischen Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen hegemonialer Männlichkeit auch die zugrunde liegenden Dynamiken zu betrachten. Es bedarf einer Analyse der ambivalenten Vielschichtigkeit von Männlichkeiten im Zu-

sammenhang mit Faktoren wie *race*, Klasse und Alter (ebd., 110f.), was die Bedeutung der intersektionalen Ausrichtung der Deutschrappforschung weiter betont (ebd. 2021b, 10f.; 2022, 66).

Auch Seeliger verfolgt in seiner *Soziologie des Gangstarap* (2021b) eine solche Herangehensweise. Seeliger (2021b, 57–66) geht davon aus, dass sich im Rap gesellschaftliche Konfliktlinien abzeichnen, die sich weder auf eine Hauptdifferenz herunterbrechen noch auf eine statische Machtverteilung festlegen lassen. In seiner Analyse hebt er Aushandlungsprozesse der zentralen Motive rund um »Klasse, Ethnizität, Geschlecht und Körper/Sexualität« (ebd., 59) hervor. Die Rezeption der Identifikationsfolien im Rap ist eng mit darauf einwirkenden Diskursen verknüpft, sodass die Analyse »Rückschlüsse auf die allgemeine zeitgenössische Kultur (wie beispielsweise mit Blick auf Muster hegemonialer Männlichkeit, neoliberaler Subjektentwürfe oder Anerkennungsordnungen)« (ebd., 43) erlaubt. Dabei werden hegemonial geprägte Wechselwirkungen zwischen Deutschrappdiskursen und Diskursen über Deutschrapp deutlich. Mit Rap werden in Reaktion auf diskriminierende Diskurse über »die Unterschicht« und »kriminelle, migrantische junge Männer« Verhaltensweisen und Lebensstile betont inszeniert (vgl. ebd., 35). Das strategische und spielerische Aufgreifen von Fremdzuschreibungen kann einerseits als ermächtigende Aneignung und Umdeutung dominanter Narrative, andererseits als Bestätigung der Verhältnisse verstanden werden (vgl. ebd., 38f.).

Nach Bandows (2022, 226f.) lebensweltlich orientiertem Politikverständnis kann sich so politisches Handeln als impliziter Widerstand äußern. Akteur*innen bewegen sich »zwischen ästhetischem Ausdruck, gesellschaftspolitischer Positionierung und sozialer Repräsentation« (ebd., 227), wobei Musikrezeption nicht als passive Übernahme erfolgt, sondern als Deutung in Anschluss an lebensweltliche Bezüge (ebd., 226f.). Unter Berücksichtigung der Cultural Studies betont auch Seeliger (2021b, 53–57) die aktive Rolle der Rezipient*innen. Rezeption wird als kreativer Akt verstanden, bei dem kollektive Projektionsflächen in subjektiver Identifikation angeeignet werden. Seeliger verweist in diesem Kontext auf das Identitätsverständnis Halls, das auch diesem Beitrag zugrunde liegt. Hall fasst Identität als flexible und vielschichtige Repräsentation, die als Erzählung entsteht. Ein solches Verständnis ermöglicht, Fragen der gesellschaftlichen Ordnung miteinzubeziehen und Herrschaft dynamisch und multidirektional zu denken – was mit dem Konzept der Intersektionalität kompatibel ist (ebd.).

In diesem Zusammenhang moniert von Felden (2020, 63ff.), dass die Forschung häufig auf Appelle fokussiert und eine empirische Untersuchung der Rezeption vernachlässigt. Machtvolle Dispositive bzw. Appelle² üben eine Sogwirkung aus, die das Individuum in eine Richtung zieht. Die genaue Wirkung hängt jedoch auch von der individuellen Rezeption ab (ebd.). »Entsprechend steht Rezeption dafür, eine Bedeutung

sichtbar zu machen« (ebd., 69). Der Fokus auf die aktive Rolle des Subjekts ist wiederum für die Biografieforschung anschlussfähig (ebd., 68ff.). Aus Selbstthematizierungen in narrativen Interviews lässt sich Rezeption rekonstruieren, aus der sich auf Appelle schließen lässt (ebd., 6f.). Auch Seeliger (2021b, 212; 2022, 21f.) und Bandow (2022, 229) stellen die Perspektive der sozialwissenschaftlichen Rezeptionsforschung als ein zentrales Forschungsdesiderat heraus, um empirisch an die Ambivalenzen anzuschließen.

Unter Berücksichtigung der komplexen Vielschichtigkeit der Rezeption wird in diesem Beitrag ein Zugang zur Bedeutung von Deutschrap über Selbstaussagen der Jugendlichen gesucht. Dafür konnten über Gatekeeper 2021 zwei narrativ-biografische Interviews mit Jugendlichen in einem Jugendzentrum mit Deutschrap-Prägung geführt werden. Identitätskategorien oder Subgenres wurden im Vorfeld nicht festgelegt; stattdessen ergab sich aus den Interviews selbst ein Fokus auf Straßen-Rap und Positionierungen im Kontext von (marginalisierter) Männlichkeit. Die Interviews wurden mittels Spies' (2010) methodologischer Verbindung von Halls Artikulationskonzept mit Rosenthal und Fischers biografischer Fallrekonstruktion analysiert, womit Biografie- und Diskursforschung unter einer intersektionalen Perspektive zusammengeführt werden. Die jeweils greifenden Differenzlinien werden vom empirischen Einzelfall abgeleitet und als kontingente, diskursiv geformte Kategorien verstanden, wobei auch die Lebensgeschichte als diskursiv und interaktiv hergestellt betrachtet wird. Durch diese Perspektive sollen die Jugendlichen weder auf ontologische Kategorien festgeschrieben noch die Rekonstruktion eines tatsächlich gelebten oder erlebten Lebens angestrebt werden. Vielmehr werden die Positionierungen, welche die Jugendlichen im Rahmen ihrer Lebensgeschichte einnehmen, als temporäre Artikulationen analysiert, um die vielfältige Ausgestaltung in unterschiedlichen Kontexten, unter Berücksichtigung der einwirkenden Diskurse, zu deuten. Dies ermöglicht eine machtkritische Perspektive, die auch die Handlungsmacht der Jugendlichen berücksichtigt.

Die methodologischen Implikationen der intersektional angebondenen Problemstellung führen zu konkretisierten Fragestellungen: Im Rahmen der Lebensgeschichten soll rekonstruiert werden, welche Positionierungen die Jugendlichen im Kontext von Deutschrap einnehmen, wie diese verbunden sind und inwiefern interdependente Diskurse dabei verhandelt werden. Darauf aufbauend wird beleuchtet, inwieweit sich ein Zusammenhang zwischen der Lebensgeschichte und der Bedeutung von Deutschrap herstellen lässt. Dafür wird die machtsensible Perspektive durch das Konzept der Intersektionalität konkretisiert, das mit methodologischen Überlegungen zum Verhältnis von Subjekt, Diskurs und Biografie verknüpft wird, um anschließend ausgewählte Ergebnisse der Analyse der Lebensgeschichten, mit Fokus auf die Positionierungen im Kontext von Deutschrap, darzulegen.

2 Methodologie – Eine intersektionale Perspektive in der Biografieforschung

Mit dem Intersektionalitätsansatz wird der komplexen Vielschichtigkeit begegnet, indem verschiedene Kategorien in ihren spezifischen Überschneidungen und Wechselwirkungen untersucht und dabei die Mehrdimensionalität sowie Wandelbarkeit der Identität als auch der sozialen Position einbezogen werden (Lutz und Davis 2005, 231). Intersektionalität dient hier »als theoretische Rahmung und zur Analyse biographischer Erfahrung« (Köttig 2015, 123). Köttigs (2015, 123–129) Überlegungen zur vom Einzelfall ausgehenden, intersektionalen Analyse lassen sich an die Vorteile des offenen, induktiven Vorgehens narrativ-biografischer Interviews anschließen. Dieser Zugang ermöglicht, relevante Kategorien aus den Selbstthematisierungen abzuleiten und deren Wandelbarkeit in verschiedenen Kontexten zu untersuchen (ebd.).

Den Kategorien liegt ein poststrukturalistisches Verständnis als sozial konstruiert zugrunde. Sie treten einerseits als Differenzkategorien in Erscheinung, aufgrund derer Menschen zu »Anderen« gemacht und diskriminiert werden, andererseits werden sie als Identitätskategorien von Individuen selbst beansprucht (Lutz und Davis 2005, 230f.). Werden Differenzlinien nicht in Relation zueinander betrachtet, gerät der Zusammenhang zwischen ihren (kulturellen) Erscheinungsformen und (gewaltvollen) Machthierarchien aus dem Blick. Lutz und Davis plädieren dafür, »Identitäten als flexible, kontinuierlich und wechselseitig konstruierte Differenzen innerhalb eines gesellschaftlichen Machtkontextes zu untersuchen« (ebd., 230), indem soziale Positionierungen betrachtet werden (ebd., 230f.).

Ein ähnliches Verständnis findet sich bei Hall, der Identität »als einen Treffpunkt (meeting point) oder eine Nahtstelle (point of suture) zwischen Diskursen und Praktiken auf der einen und Subjektivierungsprozessen auf der anderen Seite« (Spies 2009 [14]) definiert. Diese Vorstellung weist Parallelen zu Butlers ambivalentem Subjektverständnis auf (Behrens 2021, 283). Subjekte werden hier als fragmentiert, wandelbar und machtdurchzogen verstanden (von Felden 2020, 56f.). Behrens (2021, 219, 293–296) verbindet dies dahingehend mit dem Intersektionalitätskonzept, dass Subjekte ihre Identität im Rückgriff auf diskursiv hergestellte Kategorien inszenieren. Dem liegt die Überlegung zugrunde, dass das Individuum in einer durch Machtverhältnisse geformten Struktur lebt. Um darin sprechen und handeln zu können, muss es Positionen einnehmen, die mit diskursiv aufbereiteten Kategorien besetzt sind (ebd.). Erst in der Subjektposition wird das Subjekt sichtbar und besteht somit nicht unabhängig vom Diskurs (Spies 2009 [19]).

Spies (2009 [13–15]) bezieht sich für die Analyse von Positionierungen auf Halls Subjektverständnis, das ebenfalls Diskurse einbezieht, ohne Subjekte allein als deren Effekt zu denken. Aus diskursiven Praktiken gehen Subjektpositionen hervor, in die

das Individuum hineingerufen wird. Mit bestimmten Subjektpositionen geht es eine temporäre Verbindung ein und formt so seine Identität aus. Wenn ein Individuum in eine Subjektposition investiert, wird dieses in die Position vernäht, was Hall als beidseitigen Artikulationsprozess konzipiert (ebd.): »Eine Artikulation ist demzufolge eine Verknüpfungsform, die unter bestimmten Umständen aus zwei verschiedenen Elementen eine Einheit herstellen kann« (Hall 2000, 65). Die intersektionale Anbindungsmöglichkeit verdeutlicht Spies (2009 [45–61]) daran, dass Positionierungen in unterschiedlichen Diskursen eingenommen werden, die intersektionell miteinander verbunden sind, »wobei diese sich gegenseitig verstärken oder auch in Konkurrenz zueinander treten können« (ebd. [46]). Während Identitäten als Einheit erscheinen, bestehen sie aus fragmentierten Teil-Identitäten, die nicht ineinander aufgehen (ebd.; Hall 1994, 196). Hall (1994) beschreibt Identität als eine Geschichte innerhalb bestimmter Diskurse, die das Subjekt (sich zur Selbstvergewisserung) über sich selbst erzählt. »Wenn wir meinen, eine einheitliche Identität von der Geburt bis zum Tod zu haben, dann bloß, weil wir eine tröstliche Geschichte oder >Erzählung unseres Ich< über uns selbst konstruieren« (ebd., 183). Durch das Erzählen wird die Identität einer diskursiven Ordnung unterworfen, enthält in der fluiden Unabgeschlossenheit jedoch auch Momente der Handlungsmacht (Spies 2009 [45–61]). Daran schließt Hall die Möglichkeit von identitätspolitischer »Neuidentifikation« an, mit dem Ziel, »sich selbst zu repräsentieren, anstatt immer nur durch die/den Anderen als Objekt repräsentiert zu werden« (Spies 2009, Fn. 21). Dies geschieht durch die Aneignung von Signifikanten, die als Platzhalter genutzt werden, über die sich ein Individuum mit einer Gruppe identifiziert: Indem das Bedeutungssystem verdrängt wird, das von außen eingeschrieben wurde, können Subjekte sich damit selbst repräsentieren (ebd.).

Spies (2010, 140–144) erachtet Lebensgeschichten als besonders geeignet, um die Ausgestaltung von Positionierungen – mit ihren diskursiven Implikationen sowie Momenten von Handlungsmacht – zu rekonstruieren. Biografien werden unter dem Einfluss mehrerer Diskurse gleichzeitig konstruiert. Um seine Biografie zu erzählen, muss das Individuum eine Subjektposition innerhalb eines Diskurses einnehmen. Die Positionierung variiert dann je nach diskursivem Kontext. Indem untersucht wird, in welchem Kontext, in welche Position investiert und wie sie ausgefüllt wird, kann das »Gewordensein und Werden unter dem Einfluss intersektionell verschränkter Diskurse« (Spies 2010, 144) analysiert werden (ebd., 140–144).

Auch in die Biografieforschung lässt sich so eine poststrukturalistische Perspektive integrieren (Spies und Tuider 2017, 9; Spies 2010, 140). Biografie wird als Konstrukt verstanden, das sowohl im Erleben als auch Erzählen von Diskursen abhängt, sodass die Analyse Rückschlüsse auf die Bedingungen ihrer Konstruktion ermöglicht (Spies 2009 [2f.]; 2017, 69f., 83f.). Um die Widerständigkeit, die sich in Brüchen und Diskontinuitäten in der Lebensgeschichte zeigt (Bender 2010, 311f.; Spies 2009 [5f.,

70]; Spies 2017, 71), methodologisch einzufangen, kombiniert Spies (2010, 144–148) Halls Artikulationskonzept mit der biografischen Fallrekonstruktion nach Rosenthal und Fischer – ergänzt durch Bambergers (1997) Positionierungsanalyse. Dabei werden Biografien als Artikulationen aufgefasst, die keine feste, generative Einheit implizieren, der das Subjekt komplett untergeordnet ist (Spies 2009 [64–70]). So gilt es auch die interaktive Konstruktion in der Interviewsituation zu berücksichtigen, wie auch Bender (2010, 296–310) im Kontext poststrukturalistischer Subjektkritik betont. Der interviewten Person wird durch das Forschungsinteresse eine Subjektposition in einer diskursiv geformten Gruppe angeboten. Sie kann sich zwar davon abgrenzen, ist dabei jedoch weiterhin in den Diskurs involviert (ebd.).

Anstatt Biografie als manifeste, objektiv rekonstruierbare Aufschichtung von Ereignissen zu betrachten, basiert dieser Beitrag so auf dem Konzept einer ko-konstruierten, diskursiv geformten Lebensgeschichte (Spies 2010, 77ff.). Aus den daraus hervorgehenden narrativen Identitäten lässt sich auf zugrunde liegende Diskurse im Zusammenhang mit der individuellen Ausformung der Subjektpositionen schließen (Spies 2009 [63]). Durch die Analyse der Biografien als Artikulationen wird so eine Annäherung an die Bedeutung von Deutschrapp für jugendliche Hörer*innen im Kontext ihrer Lebensgeschichte gesucht, indem mit Fokus auf die Positionierungsanalyse rekonstruiert wird, wie sie ihre Identität im Kontext von Deutschrapp situativ konstruieren.

3 Positionierungen im Kontext von Deutschrapp

3.1 Positionierungen als legitime Hörer: Relationierungen von Authentizität zwischen Erfahrungen und Werten

Den Interviews mit Jovan und Adnan ist gemeinsam, dass sich beide nicht nur als Deutschrapp-Hörer, sondern als Experten und aktive Rapper positionieren. Sie unterscheiden sich jedoch in der Art, wie sie die Positionen ausfüllen und legitimieren. Beide positionieren sich im Kontext von Deutschrapp als reif, reflektiert und anspruchsvoll entgegen aktuellen Entwicklungen, die sie als oberflächlich und plump kritisieren. Demgegenüber verorten sie sich innerhalb eines gleichsam »realen«, »authentischen« Rap, den sie über musikalische Qualität und moralische Werte charakterisieren. Dabei scheinen sie Positionen innerhalb eines Problemdiskurses abzuwehren, indem sie dessen Logik nicht verneinen, die Positionen jedoch anderen zuweisen. Ihre Ausführungen verweisen auf eine Abgrenzung vom kommerzialisierten Gangsta-Rap im Rahmen von Genredifferenzierungen. Diese werden häufig im Zusammenhang mit dem Au-

thentizitätsideal diskutiert, das unter Abgrenzungspraxen konstruiert wird, wobei sich ästhetische und moralische Aspekte vermischen (Seeliger 2021b, 28f., 34; 2024, 266ff.; Süß 2019, 24ff.). Dabei erfolgt subkulturelle Repräsentation über ästhetischen Ausdruck und identitätsstiftende Abgrenzung von anderen Gruppen (Bandow 2022, 227f.).

Es deuten sich dabei unterschiedliche Muster an, Deutschrap und biografische Erfahrungen in Beziehung zu setzen. Jovan nutzt seine biografischen Belastungen einerseits, um sich als legitimer Teilnehmer innerhalb des Authentizitätsdiskurses zu positionieren. Andererseits kann er seine schwierigen Lebensumstände durch einen deskriptiv angelegten Rap sichtbar machen, aufarbeiten und umdeuten. Adnan zeigt sich hingegen in Abwehr des Narrativs des Unterschichtsrappers und scheint bemüht, sich vor allem über Leistung zu definieren. Er kann im Rahmen eines eher normativ dargestellten Rap Positionierungen entgegen biografisch erfahrener Zuschreibungen einnehmen. Das Authentizitätsideal verkörpert er über Kongruenz mit seinen Werten (Seeliger 2024, 268f.). Dieses Muster zeigt sich auch in den Positionierungen als reif. Jovan stellt sich als reif aufgrund seiner frühen Konfrontation mit Problemen dar, wofür er im Rap eine Entsprechung findet. Adnan hingegen präsentiert sich als jemand, der durch die Rezeption von Deutschrap sozusagen zu einem »reiferen Mann« und »besseren Sohn« geworden ist. Er bewertet Deutschrap scheinbar – einer Verwertungslogik folgend – danach, wie er ihm bei seiner Persönlichkeitsentwicklung hin zu diesem Ideal hilft:

A: Dass man nicht seine MUTTER enttäuschen muss, dass man nicht seinen VATER enttäuschen muss. (.) Dass man IMMER das für seinen Vater das GRÖSSTE (.) machen muss, dass du ALLES was dein Vater dir gegeben hat, zurückgeben musst und LIEBE, ALLES, was dein Vater so (.) dir geGEBEN hat oder für dich geMACHT hat, dass du für den zurückgibst. Dass der in RUHE/Dein Vater in RUHE sterben kann und NICHT in (..) so, wie soll ich sagen, (.) in voller Stress mit seinem Sohn und so, so einfach mit einem guten Gefühl sterben.

Adnan formuliert die Inhalte der Rapsongs, die ihm weitergeholfen haben, in Form von Verhaltensnormen. Das Pflichtbewusstsein für den Vater »das GRÖSSTE« zu machen – was von Adnan betont wird, daher in Kapitalschrift –, sowie die Diskrepanz zwischen den Erwartungen und seinem Verhalten, zeichnen sich als zentrale Struktur in seiner Lebensgeschichte ab. So stellt der Vater ein Vorbild für Leistung dar, verschärft mit seiner Aufopferung jedoch die (Bring-)Schuld und den Schweregrad der Sorgen. Obwohl er sich um besondere Leistungen bemüht, enttäuscht Adnan die Eltern immer wieder, insbesondere durch Kontakte mit der Polizei und Schlägereien, die zu einem Schulverweis führen. Die Betonung der Werte scheint aus dem Bedürfnis zu entstehen,

sich dieser rückzuversichern und seine Identität angesichts der Widersprüche zu festigen.

Im Deutschrap finden sich diese Themen häufig, nicht weil es sich dabei um exklusive Deutschrap-Werte handelt, sondern weil darin prominent Lebensläufe verhandelt werden, aus denen ein Zwiespalt erwächst, vor dessen Hintergrund daran appelliert wird. Dabei wird sowohl die Schwierigkeit aufgezeigt, die Erwartungen an ein normtypisches Leben zu erfüllen, als auch das daraus hervorgehende Verlangen nach Anerkennung (Seeliger 2021a, 160f.; 2021b, 78; 2022, 13f.; Süß 2020, 225f.; 2024, 110). In diesem Zusammenhang interpretiert Seeliger (2021b) das Aufstiegsnarrativ als kompensatorischen Kampf um verwehrte Anerkennung (ebd., 12f., 81) und Verbürgerlichung (181f.). So betrachtet Seeliger (2021b, 126ff.) »Gangstarap als neoliberale Alltagskultur« (ebd., 128), in der finanzieller Erfolg als persönliche Leistung gilt. Das traditionelle Verständnis von Männlichkeit wird dabei über das »Idealbild einer migrantischen Aufstiegs Männlichkeit« (ebd., 126) definiert, vertreten etwa durch Rapper wie Xatar (ebd., 126ff.), den Adnan als Vorbild nennt. Zudem verweist Seeliger auf den »hochwirksamen Effekt des >schuldigen Subjekts« (Rosa 2013, 110; zit. n. Seeliger 2021b, 75), das durch ständige Leistungssteigerung seine gesellschaftliche Legitimität sichert.

Demgegenüber wird Gangsta-Rap häufig als »Bedrohung für eine ansonsten als moralisch intakt und integer erscheinende Mehrheitsgesellschaft« (Seeliger 2021b, 181) problematisiert (Seeliger 2021a, 160). Bestimmte Formen dominanter Männlichkeit, deren Performance »die Merkmale respektabler hegemonialer Männlichkeit letztlich nur systematisch überzeichnet und gewissermaßen in >unansehnlicher< Weise auslebt« (Anhorn und Balzerei 2016, 88f.), werden gesellschaftlich abgewertet. Die Darstellungen verweisen auf den Verlust traditioneller Orte zur Herstellung legitimer Männlichkeit, was im Zuge der Flexibilisierung des Kapitalismus vor allem marginalisierte Männer betrifft (ebd.; Seeliger 2021b, 67ff.; Süß 2024, 110). So wird in vielen Rapsongs ein Authentizitätsideal, das »männlich konnotierten Werten wie Härte und Standhaftigkeit entspricht« (Seeliger 2024, 275), im Rückgriff auf autobiografische Erfahrungen mit Gewalt und Kriminalität inszeniert (ebd., 270). Dabei verfügen Szene-Akteure, die oft früh einem Verwertungs- und Konkurrenzdruck ausgesetzt sind, häufig über wenig Ressourcen, um den Druck rund um die Herstellung von Männlichkeit zu bewältigen (Süß 2020, 224; 2024, 110). In vielen Rapsongs wird das Streben nach männlicher Dominanz bei gleichzeitigem schlechten Gewissen (den Eltern gegenüber) beschrieben (2020, 224ff.). Auch Adnan muss mehrere Ansprüche verhandeln, deren zwiespältige Umsetzung in seinen Lieblingsliedern (Fard [2008]: *Rashid & Jamal*; Fard [2011]: *Reich & Schön*; Luciano [2017]: *Geb meinen Weg*) thematisiert wird.

Adnan scheint bemüht, seine Familie ausschließlich als tugendhaft darzustellen. Dies kann als Prävention paternalistischer Lesarten verstanden werden, die ihn, ange-

sichts der Unterschichtungspraxen im Krisendiskurs über Deutschrapp – oft verbunden mit Rassifizierung –, in einer Problemfamilie positionieren (Güler Saied 2012, 25, 98, 120f.; Schmider 2021, 57f.). Beide Interviews zeigen unterschiedliche Formen der Abwehr von Viktimisierung, die als Reaktion auf Exotisierungs- oder Prekarisierungserfahrungen gedeutet werden können. Während beide regelmäßig Gegenpositionen zur passiven Opferrolle einnehmen, positionieren sie sich in bestimmten Kontexten als Opfer, indem sie anderen Verantwortung für Belastungen und ihre Reaktionen darauf, zuschreiben. Der Rückgriff auf ein Täter-Opfer-Narrativ ist jedoch häufig mit einer paternalistischen Objektivierung verbunden, die Opfer als hilfsbedürftig konstruiert. Diese Abhängigkeit und Verwundbarkeit kann im Kontext von Diskursen wie dem neoliberalen oder Männlichkeitsdiskurs als Abwertung erfahren werden. Gleichzeitig besteht die Möglichkeit einer Umdeutung: Das Verständnis der Opferposition als Repräsentation von Ungerechtigkeit macht diese »zu einer mit moralischer Autorität ausgestatteten Position [...], aus der heraus es legitim geworden ist, kollektive Unterstützung für individuelle Ansprüche einzufordern« (Stehr 2016, 767).

Dies äußert sich bei Jovan in der Beschreibung unzulänglicher Lebensumstände als implizite Politikkritik, die »realen Rap« (»REALE Sachen, also nicht so immer diese Klischee-Deutschrapp«) in seinen Augen ausmachen. Als Referenz nennt er den Rapper Nate57, dessen Schilderungen von Perspektivlosigkeit auch Seeliger (2021b, 39; 2022, 19; Lütte und Seeliger 2017, 99ff.) als Beispiel für »die klassenpolitischen Implikationen von deutschem Gangstarap« (2021b, 39) anführt. Jovan verbindet die Musik ebenfalls mit sozialpolitischen Strukturen und Prekaritäten:

J: Halt geht in DIE Richtung, so, was man, (.) was die Politik wirklich (unmöglich?) macht und so was halt. So, du stehst hier, du hast Hartz IV, du kriegst nicht viel GELD und so. Aber warum kann man nicht arbeiten? Vielleicht deine Mutter ist krank und so was. Oder so/Du kriegst trotzdem dein Arsch/Kriegst nichts.

Jovan stellt das Hartz IV-System als ungerecht dar, möglicherweise als Gegennarrativ zur (neoliberalen) Rahmung von Hartz IV-Empfänger*innen als faul. In seinem Beispiel ist die Arbeitslosigkeit gesundheitlich bedingt, wodurch Armut – entgegen dem Postulat der Chancengleichheit – auf körperliche Faktoren zurückzuführen ist. Trotz der gesundheitlichen Einschränkung erhält man keine Unterstützung, sondern wird diskriminiert (»Du kriegst trotzdem dein Arsch«). Jovan zeigt diesen Zusammenhang beispielhaft für politische Verfehlungen auf und stellt dabei die Frage nach der Verantwortlichkeit neu. Das Beispiel scheint biografisch geprägt, da Jovans Mutter Hartz IV bezieht und beide Elternteile im Laufe des Lebens erkrankt sind.

Mehreren Positionen in seiner Lebensgeschichte scheint eine »therapeutisierende Erklärungs- und Bearbeitungsperspektive gesellschaftlicher Konfliktverhältnisse«

(Anhorn und Balzereit 2016, 188) zugrunde zu liegen, mit der Individualisierung und Pathologisierung einhergeht. So erscheint in Jovans Lebensgeschichte der Zwiespalt,

»die eigene schwierige Lebenssituation, die Probleme in der Alltagsbewältigung, ja die eigene ›Identität‹ in den Begriffen von Krankheit, von psychischer Beeinträchtigung, von kognitiv-moralischen Defiziten zu präsentieren und damit Armut, Prekarität und soziale Unsicherheit tendenziell zu einer Frage öffentlicher (physischer und psychischer) Gesundheit/Krankheit zu machen« (ebd., 129).

Diesen Zwiespalt fängt Jovan durch die Thematisierung solcher Umstände im Kontext von strukturellen Ungerechtigkeiten im Rap auf, indem er sie als Aufruf zur Veränderung der politischen Strukturen begreift und so in ein Gegennarrativ zu individualisierenden und paternalistischen Responsabilisierungspraktiken einbindet. Damit widersetzt er sich zum Teil auch der im Gangsta-Rap verbreiteten »Hustle Culture«, die ständige Leistungsfähigkeit zur Norm erhebt und die Überwindung der Prekarität – ungeachtet Fragen sozialer Gerechtigkeit – als Zeichen hegemonialer Männlichkeit auslegt (Seeliger 2021b, 127f.). Er positioniert sich dabei im Kontrast zum »Klischee-Deutschrapp«, der hier auch als »boasting« Gangsta-Rap (ebd., 28) verstanden werden kann. Nach dieser Unterscheidung hört Jovan kritischen Straßen-Rap, der das harte Straßenleben mit all seinen Implikationen beschreibt – jedoch nicht, um sich als übergeordneter Gangsta zu inszenieren, sondern um reale Verhältnisse abzubilden und so politische Verfehlungen aufzuzeigen. Hier zeigt sich das Musikhören als kritische Auseinandersetzung mit Lebensbedingungen und Rap als politischer Raum, in dem Jugendliche mit subkulturellen Alltagspraktiken auf gesellschaftliche Fragen antworten (Bandow 2022, 229f.).

Durch seine Rezeption von Deutschrapp wird es Jovan möglich, dominante Positionen als schutzbedürftig, unreif und irrational umzukehren und die Darstellung einer widrigen Umwelt zur Positionierung als widerstandsfähig zu nutzen. Positionierungen als aggressiv und kriminell stellt er im Kontext prekärer Lebensumstände dar und zeigt somit an, dass sie Folgen sozialer Ungleichheit sind. Diese kann er gleichzeitig nutzen, um sich innerhalb des Authentizitätsdiskurses als legitimer Teilnehmer zu positionieren und Stärke zu verkörpern (Seeliger 2024, 266). Reckwitz (2019, 102ff.) beschreibt das ausdauernde »Sichdurchbeißen« (ebd., 102) als wahrgenommene Hauptkompetenz der prekären Klasse. Im Rahmen des Authentizitäts- und Singularitätsideals der Spätmoderne lassen sich damit verbundene Authentizitätsdarstellungen als Gegennarrativ verstehen, in dem das Durchleben der vulnerablen Lebenssituation als tapferes Alleinstellungsmerkmal aufgewertet wird (Seeliger 2021b, 191; 2022, 16; S. Barth und J. Barth 2022, 202ff.). Im Deutschrapp findet sich die Möglichkeit, die »Marginalitätsdividende« (Süß 2021a, 124) zur Ressource für die Darstellung von Härte und

Männlichkeit umzudeuten. Die meisten von Jovans Positionierungen sind mit männlich konnotierten Eigenschaften wie Härte und Aktivität verknüpft (Seeliger 2024, 275; Süß 2024, 109f.). Jovan sieht sich mit den normtypischen Erwartungen an einen Mann konfrontiert, dessen Lebenslauf in Erwerbsarbeit und der Rolle als Versorger mündet, kann die klassische Position als hegemonialer Mann jedoch nicht ausfüllen. Die Art, wie er scheinbar versucht, Dominanz herzustellen, wird weiter marginalisiert. Während Jovan sich zunächst in einer vulnerablen Ausgangslage positioniert, kann er sich durch deren Bearbeitung als widerstandsfähig positionieren. Anhand seiner Aussage »Was dich nicht umbringt, macht dich härter« lässt sich Stärke als Härte verstehen. Ohne Belastungen gibt es keine Resilienz. Damit geht eine Abhärtung einher, die seine Verhaltensweisen erklärt und gesellschaftliche Verhältnisse miteinbezieht. Somit dient Deutschrap nicht nur zur Identifikation und Repräsentation, sondern auch als Feld, in dem Jovan seine Belastungen in eine Ressource umwandeln kann.

Gleichzeitig zeigen Adnan und Jovan eine Abwehr reduktionistischer Fremdzuschreibungen in Bezug auf die hegemoniale Männlichkeit des Rap. Öffentliche Problematisierungen im Zusammenhang mit Gewalt und Kriminalität konstruieren sie als destruktive Männlichkeit, die reguliert werden müsse (Anhorn und Balzereit 2016, 88f.). Die Abwehr scheint auch auf eigenen Erfahrungen zu beruhen: Jovan musste unter anderem aufgrund seines Schulabsentismus in eine Wohngruppe ziehen und Adnan wurde mit der Exklusion aus dem Regelschulsystem konfrontiert und dabei als schwererziehbar etikettiert. Dabei werden sie unter einer neoliberalen Perspektive in Konkurrenz zu anderen gestellt und als Verlierer positioniert, während gleichzeitig von ihnen erwartet wird, diese Position sowie damit verbundene sozioökonomische Implikationen eigenverantwortlich anzunehmen (ebd., 101f.). Jovan rezipiert Rap demgegenüber als Sichtbarmachung sozialer Ungleichheit und Vulnerabilität, die so bearbeitbar wird. Er bezieht sich dabei auf Erfahrungen von Widrigkeit zur Darstellung von Widerstandsfähigkeit und Reife. Adnan leitet seine Reife und Stärke hingegen vor allem über Gegenpositionierungen zu Fremdzuschreibungen her, mit denen er im Laufe seines Lebens konfrontiert wurde. So zeichnet sich bei beiden die Bestrebung ab, ihre biografischen Erfahrungen im Rap zu überwinden und zu transzendieren.

3.2 Positionierungen als gute Rapper: Valorisierung von transformativer Leistung zwischen Eigenverantwortung und Anerkennung

Auch ihre eigene Musik stellen Adnan und Jovan in den Kontext von Ernsthaftigkeit und Qualität, wobei sie ihre Positionierungen als gute und ernst zu nehmende Rapper

unterschiedlich herstellen und valorisieren: Adnan vor allem über Erfolge, die er über die Reaktionen anderer herleitet; Jovan, indem er seinen künstlerischen Anspruch über den Schaffensprozess in Verbindung zu seinen biografischen Erfahrungen darstellt. Dabei kommt der Musik eine scheinbar therapeutische Funktion zu. So geht mit dem Texteschreiben eine Erstverschlimmerung in Konfrontation mit Belastungen einher, die jedoch in einen befreienden Prozess mündet:

J: Das ist wie ein Fluss. Das fließt dann einfach. (.) So man merkt, durch ein, zwei ZEILEN, die holen immer mehr dein Inneres raus. Die kratzen so was RAUS und dann KRATZT das immer mehr raus (desto mehr?) du nachdenkst. Dann merkst du, wirklich so, wie SCHEISSE das eigentlich ist, aber wie GUT das eigentlich ist, dass du das jetzt ERKENNST, weil du das jetzt besser machen kannst.

Die Metapher des Flusses deutet an, dass der Text nicht aus einem kalkulierten Bemühen, sondern in einer spontanen Improvisation entsteht. Jovan erfüllt damit gängige Erwartungen an einen talentierten und intuitiven Künstler, der die technisch-ästhetische Ebene, in Auseinandersetzung mit sich und der Welt, überschreitet. Dabei knüpft er an das Narrativ des leidenden Künstlers an, dessen kreativer Prozess sich ambivalent gestaltet. Auch mit dem Bild des Rauskratzens beschreibt er einen schmerzhaften, aber notwendigen Prozess als Voraussetzung für positive Veränderung. Es zeichnet sich eine Art Selbstdiagnostik ab, bei der Jovan seine Lebenssituation und Vergangenheit evaluiert. Auf Grundlage der Erkenntnisse nimmt er schließlich eine aktivierte Position ein, um sich aus einer nachteiligen Position herauszubewegen.

Jovan schließt die Sequenz mit einem eigenen Songzitat: »Zu viel im Kopf heißt übersetzt Bedeckung für das Freisein«. Damit kann er sich als jemand positionieren, der durch Kunst an seiner Psyche arbeitet und sich so empowert. So zeigt Süß auf, »dass sich auch der Akt des Rappens bzw. Raptexte-Schreibens selbst als tägliche Praxis der Selbstsorge konzeptualisieren lässt« (2020, 226). Auch Güler Saied verweist auf das Potenzial, »negative Energie in positive Energie zu transformieren. Durch das gesprochene Wort, den Ausdruck der Gefühle, werden Gefühle entwaffnet und verlieren somit an destruktiver Macht« (2012, 47). Zudem beschreibt Lüdtke »Rap als leistungsorientierte Kunstform, die [...] Ohnmachtserlebnisse sprachlich transformiert« (2007, 178f.).

Es wird eine doppelte Bedeutung von Rap deutlich: Diese stellt Jovan einerseits im Kontext der Musik, die er als politische Kritik versteht, dar; andererseits zeigt er die kathartische Befreiung beim Texteschreiben auf. In der Reflexion der Vergangenheit, die eine zukunftsgerichtete Transformation ermöglicht, wird eine doppelte Zeitlichkeit erkennbar: Probleme können gleichzeitig aufgezeigt und bearbeitet werden, woran sich – parallel zum paradoxen Authentizitätsideal – Bröcklings Überlegungen zur Am-

bivalenz von Empowerment anschließen lassen: »Ohne sense of powerlessness kein Empowerment« (2003, 340). Während über Rap einerseits Entindividualisierungen von Problemen vorgenommen werden, finden sich auch Positionierungen, die als »Arbeit am Selbst« (Anhorn und Balzereit 2016, 101f.) interpretiert werden können, mit der Verantwortung für die Überwindung der Lebensumstände übernommen wird (ebd.). Hier zeigt sich ein Abbild von Bröcklings (2003) Verständnis von Empowerment als kompensatorische Strategie, die zugleich responsabilisierend wirkt: Jovan ist nicht schuld an seiner Lebenssituation, jedoch für deren Bewältigung verantwortlich. Dies deutet sich etwa im therapeutischen Effekt des Schreibens und seinen Darstellungen als widerstandsfähig an: »Begrift man Resilienz in diesem Sinne als Anrufung, fortwährend die eigene Belastbarkeit, Anpassungs- und Widerstandsfähigkeit zu steigern, so wird die neoliberale Grundierung des Konzepts sichtbar, das Emanzipation an Wettbewerbsfähigkeit koppelt« (Bröckling 2016, 405).

Bei Adnan werden die neoliberalen Bezüge insbesondere dahingehend sichtbar, dass er Leistung in seiner Lebensgeschichte als Leitmotiv präsentiert. Hierbei treten Parallelen zu dem Anspruch an ein unternehmerisches Selbst (ebd.) auf, das sich mit Talent, Disziplin und einem angepassten Umfeld, dessen Ressourcen es aktivieren kann, hocharbeitet. In diesem Zusammenhang lässt sich Seeligers Interpretation von Gangst-Rap als »Ausdruck des neoliberalen Kapitalismus irgendwo zwischen der häufig kompensatorischen Artikulation von Phantasien des sozialen Aufstiegs gegen Widerstände und Prekarisierungskritik« (2021b, 12f.) erkennen. Dabei überschneidet sich die Figur des »Hustlers«, der sich mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln durchschlägt (Wacquant 1998, 4f.) – sowohl durch Aufstiegsambitionen als auch alltäglichem »Durchbeißen« (Reckwitz 2019, 103) –, mit neoliberalen Konzepten von Selbstoptimierung und Resilienz (S. Barth und J. Barth 2022, 203; Seeliger 2021b, 127f.). Sowohl das unternehmerische als auch das resiliente Selbst gehen durch eine kontinuierliche Arbeit am Selbst in einer Zukunftsgerichtetheit auf (Bröckling 2016, 405f.). »Wenn man will, mag man auch darin ein vergeschlechtlichtes Subjektivierungsprogramm erkennen: Sisyphus ist ein männlicher Heros« (ebd., 406).

Es lässt sich zudem vermuten, dass sie in diese Position innerhalb eines paradoxen, rassistischen und klassistischen Problemdiskurses gerufen werden, in dem sie einerseits als Verantwortliche für ihre Lebenssituation adressiert werden (ebd., 444f.). Andererseits sind an stigmatisierende Viktimisierungserzählungen »Defizit- und Passivitätskonstruktionen« (Betz 2016, 441) gebunden, welche die Entwicklungsmöglichkeiten insbesondere von migrantisierten Familien zum Teil deterministisch begrenzen (ebd.). Entsprechend nehmen beide Opferpositionen ein, um Ungerechtigkeit aufzuzeigen, und stellen diesen ihre Positionierungen als resiliente, leistungsfähige, reife und aktiv eigenverantwortlich Handelnde entgegen. Insbesondere Adnan verweist auf stigmatisierende Adressierungen als »Türke« und beschreibt, wie er an seiner Gemein-

Zur Bedeutung von Deutschrapp für jugendliche Hörer*innen im Kontext ihrer Lebensgeschichte schaftsschule von Lehrkräften diskriminiert wurde, bis er der Schule verwiesen wurde. Die Erfahrungen an der neuen Schule stellt er als konträr dar:

A: Die haben nicht auf MICH gekuckt, wenn meine Noten gut waren, meine Noten waren gut. Wenn ich was gut/Wenn/EGAL wer ich bin. Egal ob ich ein TÜRKE bin jetzt, egal ob ich ein <Adnan> bin jetzt. (705f.)

Adnan beschreibt eine Verschiebung des Fokus weg von seiner Person bzw. der fremdzugeschriebenen Identität hin zu seinen Leistungen. Dadurch legt er das Versprechen der Chancengleichheit – im Kontrast zu seiner früheren Erfahrung – als eingelöst dar. Im Gegensatz dazu steht der Fokus der Lehrkräfte an seiner alten Schule in Bezug zu einer strukturellen Diskriminierung als »ein Adnan«. Sein Name fungiert dabei als Platzhalter für die Zuschreibung »TÜRKE«, die er hier als stigmatisierende Benachteiligungskategorie darstellt. Der Name wird zum Träger einer Identität, die im Kontext der ersten Schule bedroht wird. Demgegenüber kann er sich an der zweiten Schule mit seinen Leistungen beweisen und so weiter an den leistungsfähigen Idealtyp hegemonialer Männlichkeit im Rap anschließen, der seinen Erfolg gegen alle Widerstände durchsetzt (Seeliger 2021, 126).

Auch als Rapper füllt Adnan solche Gegenpositionierungen aus. Als »Adno« kann er einen selbstgewählten, leicht abgewandelten Künstlernamen an seine Leistungen knüpfen. Dies ermöglicht ihm eine positive Neubesetzung seines Namens:

A: Ich heiße ja/Mein Künstlername heißt ja <ADNO>. Ich habe dann so eine Hook gehabt, da sagt <Jonas> so »<Adno> (lang gesungen). Und dann habe ich so gesagt, ja so mäßig: »Das ist mein Name, muss euch mit der AUFnahme zeigen, was ich DRAUF habe« (gerappt)«.

Über seinen Künstlernamen wird Adnan als solcher adressiert, was er affirmativ aufgreift. Dabei füllt er seine Position als Deutschrapper aus, indem er selbstreferenziell über das Rappen rappt, wobei er gleichzeitig seine Rolle, sein Ziel und seine Fähigkeiten thematisiert und unter Beweis stellt (Lüdtke 2007, 180ff.). Dies wird ihm vom Publikum bestätigt, das ihn in seiner Position als Künstler anerkennt:

A: Und das haben dann ALLE, (.) alle einfach so mitgerappt. Einfach, ich habe so Mikrofon hingehalten, die haben alle so: »><ADNO>« (gesungen)«. Dann (.) habe ich halt so gedacht: »Okay, ist KRASS«. »Ich habe es drauf, so«, habe ich mir schon SELBER gedacht.

Adnan kann den Referenzrahmen seines Namens ändern, indem er die Verknüpfung mit einer fremdzugeschriebenen, negativ bewerteten Identität gegen den Bedeutungs-

rahmen als Künstler austauscht, innerhalb dessen er sich über seine Leistung konstruiert. In diesem Sinne lässt sich seine Rapmusik – als Rückeroberung der Deutungshoheit über seine Identität – als Empowerment verstehen.

Angesichts solcher empowernder Praktiken weist Spies (2010, 397) darauf hin, dass diese nicht als absolute Handlungsmacht zu verstehen sind, mit der die Macht der Diskurse vollständig aufgebrochen wird. Vielmehr verweisen sie auf fortbestehende Diskurse, die es im Zusammenhang mit Machtfragen weiter zu bearbeiten gilt (ebd.). Im Fall von Adnan findet sich keine explizite Benennung struktureller Ungleichheit im Kontext von Rap, dennoch lassen sich auch seine Positionierungen mit Herrschaftsverhältnissen in Verbindung bringen, werden sie als »Auseinandersetzung mit hegemonialen Erzählungen« (Stehr 2016, 775ff.) interpretiert. So scheint er sich mit Rap von als stigmatisierend empfundenen »Identitätszwänge(n)« (ebd.) zu befreien. In seiner Rezeption positioniert er sich entgegen eines Narrativs, das seine Position als Rapper über Unterschichtungspraxen auf eine Problemfamilie zurückführt. Dabei handelt er sowohl Erfahrungen von Viktimisierung als auch Kriminalisierung aus und verkörpert das Authentizitätsideal über Integrität und Leistung.

4 Abschließende Bemerkungen

Die Interviews mit Adnan und Jovan verdeutlichen die Bedeutung von Deutschrap für die Identitätskonstruktion. Nach Hall »suchen wir andauernd nach Identität und konstruieren Biographien, die die verschiedenen Teile unseres gespaltenen Ichs zu einer Einheit verknüpfen« (1994, 196). Beim Erzählen entsteht eine wechselseitige Beziehung zwischen Deutschrap und Lebensgeschichte: Biografische Zuschreibungen werden in ein Narrativ eingebunden, in dem sie im Kontext von Deutschrap transformiert werden. Deutschrap wird dabei als Rahmen für alternative Identitätskonstruktionen bedeutsam, für die wiederum biografische Erfahrungen relevant sind. So liegen interdependente Identitätskonstruktionen im Kontext von Deutschrap und rahmender Gesamterzählung vor.

Jovan und Adnan positionieren sich dabei zu dominanten Diskursen und stellen Gegennarrative zu problematisierenden Erzählungen, die sowohl Deutschrap als auch ihre Biografien betreffen. Im Vordergrund stehen Diskurse rund um Männlichkeit und Leistung, die sich miteinander sowie mit weiteren Diskursen verweben. In den scheinbar übergeordneten neoliberalen Diskurs eingespannt, zeigen sich sowohl Positionierungen in Annahme dessen Logik als auch Abwehrpositionierungen gegenüber (rassistischen) Unterschichtungspraxen. Es wird deutlich, dass keine Position isoliert als empowernd verstanden werden kann. Vielmehr sind die Positionierungen in ihrer spezifischen situativen Einnahme, in Dialektik zu den Diskursen, auf die damit reagiert

wird, zu betrachten. So lassen sich multiple Positionierungen rekonstruieren, deren jeweilige Ausgestaltung mit dem Wandel der sozialen Position einhergeht. Dabei nehmen Jovan und Adnan Opferpositionen in Kontexten ein, in denen sie damit Ungerechtigkeit aufzeigen oder das eigene Verhalten erklären können. Gleichzeitig belegen sie teilweise Positionen in Anlehnung an einen Gefahrendiskurs, um Härte und somit Stärke zu demonstrieren und die Positionen umzudeuten. Eingerahmt wird dies von einer Gesamtdarstellung, bei der die Jugendlichen nicht in den einzelnen Positionierungen aufgehen, sondern Begrenzungen und Vereinheitlichungen mit der Positionierung als reflektierte Künstler übersteigen.

Im Kontext von Deutschrapp füllen sie so Positionierungen in Abwehr von stigmatisierenden Fremdzuschreibungen aus, die mit einer selbstbestimmten Aneignung und Umdeutung einhergehen. Hierbei werden auch Positionierungen innerhalb dominanter Diskurse eingenommen, die nicht als Opposition erscheinen, sondern als Reproduktion neoliberaler Männlichkeitsideale. Dabei zeichnet sich eine ambivalente Dynamik ab: Deutschrapp bietet die Möglichkeit, sich diesen Idealen anzunähern, wenn deren Erreichen in anderen Bereichen erschwert ist, wobei die Annäherung gesamtgesellschaftlich häufig delegitimiert wird. Unter dieser Perspektive kann auch die Herstellung hegemonialer Männlichkeit in Form von neoliberalen Idealen in subversive Gegennarrative eingebunden werden. Es wird ersichtlich, dass die Jugendlichen im Kontext von Rap eine Aufwertung ihrer, in anderen Kontexten abgewerteten, Positionen erreichen können.

In der Auseinandersetzung mit Empowerment wird die Brüchigkeit der Dichotomie von Affirmation und Empowerment sichtbar. Empowerment steht Affirmation nicht diametral entgegen, sondern beinhaltet bereits selbst Ambivalenzen und Paradoxien (Behrens 2021, 294). So zeigt sich bei Adnan und Jovan die selbstevaluative Unterwerfung unter neoliberale Logiken als Voraussetzung für ihr Empowerment. In diesem Kontext lässt sich auch Empowerment als Sisyphusarbeit diskutieren: »[W]enn es nicht um die Verteilung der Macht über, sondern um die Erweiterung der Macht geht, ist Empowerment ein nicht abschließbares Projekt« (Bröckling 2003, 329; zit. n. Bastian 2017, 244). Ein Verständnis von Empowerment als Kontinuum, wie es Bastian (2017, 249ff.) – im Zusammenhang mit Aktivierung – vorschlägt, erlaubt, die ambivalenten und paradoxalen Ausprägungen aufzunehmen. Obgleich die eigenständige Verbesserung der Lebenssituation ermächtigend wirken kann, müssen die zugrunde liegenden Responsabilisierungsmechanismen hinterfragt werden, damit Empowerment nicht zum ausbeuterischen Zwang verkommt. Bei den Darstellungen von Empowerment ist zudem zu beachten, dass diese in einer Interviewsituation mit einer Vertreterin einer akademischen Institution situiert sind. Um derlei situative Ko-Narration in Rechnung zu stellen, bleibt eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Interviewsituation sowie eine Positionierungsanalyse im direkten Kontext der Gesprächsturns offen (Spies 2010, 91f., 146–149; Goblirsch 2010, 93f.).

Anmerkungen

- 1 Infolge werden die Ausführungen zu Gangsta-Rap stellvertretend für die härteren Subgenres allgemein angesehen, deren Unterscheidung von der individuellen Auslegung abhängt. Gangsta- und Straßen-Rap werden oft synonym verwendet; im Ergebnisteil deutet sich jedoch eine subjektive Abgrenzung an, die als Identifikation mit Straßen-Rap interpretiert werden kann (Seeliger 2021b, 34f.).
- 2 Von Felden (2020, 69) schlägt die Adaption der Begriffe »Dispositiv« und »Subjektivierung« auf empirischer Ebene durch »Appell« und »Rezeption« vor. Zwar handelt es sich um keine direkte Übersetzung mit allen theoretischen Implikationen, dennoch suggerieren sowohl Dispositiv als auch Appell eine Sogwirkung, während Subjektivierung und Rezeption eine aktive Aneignung implizieren (ebd.).

Literatur

- Anhorn, Roland und Marcus Balzereit. 2016. »Die ›Arbeit am Sozialen‹ als ›Arbeit am Selbst‹ – Herrschaft, Soziale Arbeit und die therapeutische Regierungsweise im Neo-Liberalismus: Einführende Skizzierung eines Theorie- und Forschungsprogramms«. In *Handbuch Therapeutisierung und Soziale Arbeit*, hrsg. v. Roland Anhorn und Marcus Balzereit, 3–206. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10870-0>.
- Bamberg, Michael. 1997. »Positioning Between Structure and Performance«. *Journal of Narrative and Life History* 7(1): 335–342. <https://doi.org/10.1075/jnlh.7.42pos>
- Bandow, Ninja. 2022. »Von Kritik bis Ironie: Wie junge Erwachsene politische Themen anhand von Gangsta-Rap diskutieren«. In *Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentation (1–4)*, hrsg. v. Marc Dietrich und Martin Seeliger, 225–246. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839460559-fm>.
- Barth, Simon und Johannes Barth. 2022. »Wir hungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster. Die singularistischen Straßen-Lifestyles von BHZ und Pashanim«. In *Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentation (1–4)*, hrsg. v. Marc Dietrich und Martin Seeliger, 201–224. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839460559-fm>.
- Bastian, Pascal. 2017. »Empowerment und Aktivierung«. In *Soziale Arbeit – Kernthemen und Problemfelder*, hrsg. v. Fabian Kessl, Elke Kruse, Sabine Stövesand und Werner Thole, 242–252. Opladen, Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Behrens, Melanie. 2021. *Komplexen Subjektivierungen auf der Spur. Ein methodologischer Ansatz zur Analyse von Machtverhältnissen*. Bielefeld: Transcript.
- Bender, Desirée. 2010. »Die machtvolle Subjektkonstitution in biographischen Interviews: methodische Reflexionen und eine kritische Auseinandersetzung mit theoretischen Voraussetzungen der Methodologie des narrativbiographischen Interviews nach Fritz«. *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 11 (2): 293–318. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssaoar-355060>.
- Betz, Tanja. 2016. »Frühe Kindheit im Risikodiskurs: Charakteristika, Problemstellungen und Funktionen«. In *Handbuch Therapeutisierung und Soziale Arbeit*, hrsg. v. Roland Anhorn und Marcus Balzereit, 429–450. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10870-0>.
- Bröckling, Ulrich. 2003. »You are not responsible for being down, but you are responsible for getting up. Über Empowerment«. *Leviathan* 31: 323–344. <https://doi.org/10.1007/s11578-003-0017-x>.

- Bröckling, Ulrich. 2016. »Gut angepasst? Belastbar? Widerstandsfähig? Resilienz und Geschlecht«. In *Handbuch Therapeutisierung und Soziale Arbeit*, hrsg. v. Roland Anhorn und Marcus Balzereit, 391–408. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10870-0>.
- Busch, Nicolai. 2021. »Einleitung«. In *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp*, hrsg. v. Nicolai Busch und Heidi Süß, 9–18. Weinheim: Beltz Juventa.
- Dietrich, Marc und Martin Seeliger. 2013. »Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur«. *Psychologie und Gesellschaftskritik* 37 (3/4): 113–135. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56589-3>.
- Felden, Heide von. 2020. *Identifikation, Anpassung, Widerstand. Rezeptionen von Apellen des Lebenslagen Lernens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Goblirsch, Martina. 2010. *Biographien verhaltensschwieriger Jugendlicher und ihrer Mütter. Mehr-generationale Fallrekonstruktionen und narrativ-biographische Diagnostik in Forschung und Praxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Groß, Anna und Marie Jäger. 2021. »Das Leben ist 'ne Bitch, ich pack' die Schlampe an der Gurgel. Rap, Geschlecht und Empowerment in der Jugendarbeit«. In *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*, hrsg. v. Heidi Süß, 176–199. Weinheim: Juventa.
- Güler Saied, Ayla. 2012. *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422519.toc>.
- Hall, Stuart. 1994. *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hamburg: Argument Verlag.
- Hall, Stuart. 2000. *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften* 3. Hamburg: Argument Verlag.
- Hodaie, Nazli, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich, Rosa Reitsamer und Daniel Rellstab. 2024. »Einleitung«. In *(Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche*, hrsg. v. Nazli Hodaie, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich, Rosa Reitsamer und Daniel Rellstab, 7–22. Basel, Weinheim: Beltz Juventa.
- Köttig, Michaela. 2015. »Mehrdimensionalität sozialer Ungleichheit – Intersektionalität als theoretische Rahmung und zur Analyse biographischer Erfahrung«. In *Vielfalt und Differenz in der Sozialen Arbeit. Perspektiven auf Inklusion. Grundwissen Soziale Arbeit*, hrsg. v. Bettina Brettländer, Michaela Köttig und Thomas Kunz, 123–133. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Leutheusser-Schnarrenberger, Sabine. 2023. »Vorwort«. In *Jugendkultureller Antisemitismus: Warum Jugendliche für antisemitische Ressentiments im Gangsta-Rap empfänglich sind*, hrsg. v. Marc Grimm und Jakob Baier, 7–8. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. <https://doi.org/10.46499/1903>.
- Lüdtke, Solveig. 2007. Männlichkeit im HipHop-Diskurs. *FZG – Freiburger Zeitschrift für Geschlechter Studien: Männer und Geschlecht* 13 (2): 175–189.
- Lütten, John und Martin Seeliger. 2017. »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!«. In *Deutscher Gangsta-Rap II: Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, hrsg. v. Martin Seeliger und Marc Dietrich, 89–104. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839437506-004>.
- Lutz, Helma und Kathy Davis. 2005. »Geschlechterforschung und Biographieforschung. Intersektionalität als biographische Ressource am Beispiel einer außergewöhnlichen Frau«. In *Biographieforschung im Diskurs*, hrsg. v. Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz und Gabriele Rosenthal, 228–247. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2019. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp.

- Schmider, Stephan. 2021. *Was ist HipHop? Diskurse, Praktiken und genuine Eigenschaften eines Kulturphänomens*. Dissertation, Universität Potsdam. <https://doi.org/10.25932/publishup-52375>.
- Schröer, Sebastian. 2009. »Die HipHop-Szene als ›Kultur der Straße?«. In *Straße als kultureller Aktionsraum: Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis*, hrsg. v. Sandra Maria Gerschke, 61–72. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91346-9_3.
- Seeliger, Martin. 2021a. »Deutscher Gangstarap im Spiegel des Feuilletons«. In *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*, hrsg. v. Nicolai Busch und Heidi Süß, 149–162. Weinheim: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin. 2021b. *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Juventa.
- Seeliger, Martin. 2022. »Zwischen Essenzialismus und Hyperkultur. Gangstarap in der Gesellschaft der Singularitätens«. In *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*, hrsg. v. Thomas Wilke und Michael Rappe, 11–23. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-36516-5_4.
- Seeliger, Martin. 2024. »Gewalt und Kriminalität als Allmendegüter. Zur sozialen Konstruktion von Authentizität im deutschen Gangstarap«. In *(Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche*, hrsg. v. Nazil Hodaie, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich, Rosa Reitsamer und Daniel Relstab, 266–276. Basel, Weinheim: Beltz Juventa.
- Spies, Tina. 2009. »Diskurs, Subjekt und Handlungsmacht. Zur Verknüpfung von Diskurs- und Biografieforschung mithilfe des Konzepts der Artikulation«. *FQS Forum: Qualitative Sozialforschung* 10 (2): 70 Absätze. <https://doi.org/10.17169/fqs-10.2.1150>.
- Spies, Tina. 2010. *Migration und Männlichkeit: Biographien junger Straffälliger im Diskurs*. Bielefeld: Transcript.
- Spies, Tina. 2017. »Subjektpositionen und Positionierungen im Diskurs. Methodologische Überlegungen zu Subjekt, Macht und Agency im Anschluss an Stuart Hall«. In *Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und Methodologische Verbindungen*, hrsg. v. Tina Spies und Elisabeth Tuider, 69–90. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-13756-4>.
- Spies, Tina und Elisabeth Tuider. 2017. »Biographie und Diskurs – eine Einleitung«. In *Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und Methodologische Verbindungen*, hrsg. v. Tina Spies und Elisabeth Tuider, 1–22. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-13756-4>.
- Stehr, Johannes. 2016. »Opferdiskurse und Viktimisierung in der Sozialen Arbeit«. In *Handbuch Therapeutisierung und Soziale Arbeit*, hrsg. v. Roland Anhorn und Marcus Balzereit, 767–780. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10870-0>.
- Steinke, Ines. 2019. »Gütekriterien qualitativer Forschung«. In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, hrsg. v. Uwe Flick, Ernst von Kardoff und Ines Steinke, 319–331. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Süß, Heidi. 2018. Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. Zugriff 24.09.2024. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/265104/sex-ismus-ohne-grund/>.
- Süß, Heidi. 2019. »Ich wär’ auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit: – Die Ausdifferenzierung der HipHop-Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit«. In *Stilbildung und Zugehörigkeit. Materialität und Medialität in Jugendszenen*, hrsg. v. Tim Böder, Paul Eisewicht, Günter Mey, Nicolle Pfaff, 23–44. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21661-0_2.
- Süß, Heidi. 2020. »Vaterschaft, Selbstzweifel, Angeln. Die Care-Seite des deutschsprachigen Rap«. In *Männlichkeiten und Care. Selbstsorge, Familiensorge, Gesellschaftssorge*, hrsg. v. Martin Dingges, 222–241. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

- Süß, Heidi. 2021a. »Represent whom? Über Selbstreflexion, situiertes Wissen und Androzentrismus in der deutschsprachigen HipHop-Forschung. Ein Kommentar aus dem (?)Off(?)«. In *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp*, hrsg. v. Nicolai Busch und Heidi Süß, 115–134. Weinheim: Beltz Juventa.
- Süß, Heidi. 2021b. »Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint. Rap & Geschlecht. Eine Einleitung«. In *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*, hrsg. v. Heidi Süß, 7–24. Weinheim: Juventa.
- Süß, Heidi. 2022. »Hoes Up, G's Down? – Transformationsprozesse im Geschlechterverhältnis am Beispiel der deutschsprachigen Rap-Szene«. In *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*, hrsg. v. Thomas Wilke und Michael Rappe, 61–76. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-36516-5_4.
- Süß, Heidi. 2024. »Einsam, traurig, überfordert. Rap-Männlichkeiten zwischen gewaltigen Emotionen und gewaltvollen Männlichkeitsskripten«. In *(Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche*, hrsg. v. Nazil Hodaie, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich, Rosa Reittsamer und Daniel Rellstab, 93–116. Basel, Weinheim: Beltz Juventa.
- Wacquant, Loïc. 1998. »Inside the Zone: The Social Art of the Hustler in the Black American Ghetto«. *Theory, Culture and Society* 15 (2): 1–36. <https://doi.org/10.1177/026327698015002001>.
- Wilke, Thomas. 2022. »Doing Mediality. Zu einigen konstitutiven und phänomenalen medialen Aspekten von HipHop & Rap«. In *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*, hrsg. v. Thomas Wilke und Michael Rappe, 491–543. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-36516-5_4.

Songverzeichnis

- Fard. 2011. Reich und Schön. Zugriff 25.09.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=sgSKkPPV690>.
- Fard. 2008. Rashid und Jamal. Zugriff 25.09.2024. https://www.youtube.com/watch?v=_V4Mo0g-Z38.
- Luciano. 2017. Geh meinen Weg. Zugriff 25.09.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=1FlwmSE3XJM>.

Die Autorin

Celia Wolter Rodríguez, M.Ed. (Sonderpädagogik), Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Rheinland-Pfälzischen Technischen Universität Kaiserslautern Landau am Arbeitsbereich Sozialpädagogik. Schwerpunkte: Biografisches Erzählen, Cultural Studies, Mehrdimensionalität sozialer Ungleichheit.

Kontakt: Celia Wolter Rodríguez, RPTU Campus Landau | Institut für Bildung im Kindes- und Jugendalter, Bürgerstraße 23, D-76829 Landau, E-Mail: celia.rodriguez@rptu.de

Show me the way to the next Whiskey Bar

Der Song in der Suchtbehandlung

Rudolf Maisriml

Journal für Psychologie, 33(1), 144–165

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1-144>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Beitrag befasst sich mit den therapeutischen Effekten von Musik bei der Behandlung von Menschen mit Suchtproblemen. Dabei wird mit Patient:innen einer Wiener Suchtambulanz über mehrere Monate hinweg immer wieder über ihre Erfahrungen zum Thema Musik und Substanzkonsum gesprochen. Eine interessante Frage ist dabei, ob und wie suchtbio-graphisch bedeutsame Songs bei Patient:innen Suchtdruck auslösen können. Hier bietet die Unterscheidung von Reward Craving und Relief Craving einen nützlichen Rahmen zum Verständnis des Problems.

Zusätzlich interessierten die Erfahrungen von Patient:innen mit der Möglichkeit zur Stimmungsregulation durch Musik. Mittels Interviews und Fragebogen werden qualitative und quantitative Daten gesammelt, dargestellt und ausgewertet. Die Ergebnisse zeigen einen signifikanten Unterschied bezogen auf das kompensatorische Hören. Auffallend ist hier die Gruppe schwer belasteter Patient:innen, die hier weniger Ressourcen zur Stimmungsregulation mit Musik aufweist. Diese Gruppe unterscheidet sich auch in ihrer Einschätzung von Craving durch Musik.

Schlüsselwörter: Funktionen von Musik, Suchtdruck, Craving, Stimmungsregulation, Musiktherapie

Show me the way to the next Whiskey Bar: The Song In Addiction Treatment

The article deals with the therapeutic effects of music in the treatment of people with addiction problems. Over a period of several months, patients of a Viennese addiction clinic are repeatedly talked about their experiences with music and substance use. An interesting question is whether and how biographically significant songs can trigger addictive pressure in patients. Here, the distinction between reward craving and relief craving provides a useful framework for understanding the problem.

In addition, the experiences of patients with the possibility of mood regulation through music were of interest. Qualitative and quantitative data are collected, presented and evaluated by means of interviews and questionnaires. The results show a significant difference in terms of compensatory hearing. The group of severely stressed patients who have fewer resources for mood regulation with music is striking here. This group also differs in their assessment of craving through music.

Keywords: functions of music, addictive pressure, craving, mood regulation, music therapy

Einleitung

Der populärwissenschaftliche Selbsthilferatgeber *Die Musiktherapie* von Leveratto (2014) verspricht »Songs und Stücke für Lebens- und Stimmungslagen aller Art«. Bei Drogenproblemen empfiehlt er *Sister Morphine* von den *Rolling Stones* oder *Lucy in the Sky with Diamonds* von den *Beatles*. Bei Alkoholproblemen rät er zum *Alabama Song* (Whiskey Bar) von den *Doors* oder *Rehab* von *Amy Winehouse*. Eingebettet sind diese wohlmeinenden Ratschläge in kurzweilige Anekdoten rund um die entsprechenden Künstler:innen und deren Songs. Das therapeutische Agens soll hier im abschreckenden Effekt der jeweiligen Suchtbiografien und einer kathartischen Wirkung beim Hören dieser Songs bestehen.

Andererseits ist eine derartige Herangehensweise auch kritisch zu hinterfragen. Aktuelle musiktherapeutische Studien verweisen auch auf die Gefahr, dass die Konfrontation mit derartigen Songs erst Suchtdruck wecke und so zu erneutem Konsum führe (Schmidt et al. 2020, 168).

Alkoholabhängigkeit ist ein weit verbreitetes Problem. In Österreich weisen 14% der Menschen ein zumindest problematisches Trinkverhalten auf. Die Lebenszeitprävalenz für Alkoholsucht liegt durchschnittlich bei 10%, wobei Männer mehr als doppelt so oft betroffen sind (Bachmayer et al. 2023, 55). Wenngleich angesichts dieser Zahlen erheblicher Bedarf bestünde, ist die Musiktherapie im Suchtbereich noch wenig präsent, wie Galle-Hellwig und Baumann (2021) zusammenfassen, wenn sie feststellen, dass Suchtpatient:innen so etwas wie ein »musiktherapeutisches Stiefkind-Dasein« führen (Galle-Hellwig und Baumann 2021, 7).

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, inwiefern suchtbiografisch bedeutsame Songs die Wahrscheinlichkeit für Rückfälle erhöhen können. Den musikpsychologischen Rahmen bildet dabei die Vorstellung von spezifischen Funktionen von Musik und entsprechenden musikalischen Umgangs- oder Hörweisen (Behne 2009). Von besonderem Interesse sind dabei die kompensatorische und sentimentale Nutzung von Songs, die sich auf persönliche Erinnerungen und die Möglichkeit zur Stimmungsregulation beziehen.

Im Folgenden wird zuerst ein kurzer Überblick zur Alkoholproblematik gegeben. Danach werden relevante musikpsychologische Fragen behandelt. Abschließend wird die konkret durchgeführte Untersuchung vorgestellt.

1 Alkohol und Alkoholismus

1.1 Alkoholwirkungen

In einer alten syrischen Handschrift findet sich eine anschauliche Metapher über die Wirkungen von Alkohol:

»Der Wein hat vier Eigenschaften, die er auf diejenigen überträgt, welche ihn trinken. Erstens die Eigenschaft des Pfaues, nämlich, dass seine (des Trinkers) Farben und Bewegungen schön werden; dann die Eigenschaft des Affen, denn er fängt an, mit allen zu scherzen; dann die Eigenschaft des Löwen, denn er traut seiner Kraft und wird stolz, und endlich die Eigenschaft des Schweines, indem er sich maßlos betrinkt, im Kot wälzt und schließlich Unrat ausspeit« (Dähnhardt 1909, 298).

Was hier beschrieben wird, ist die biphasische Wirkung von Alkohol: In kleinen Mengen wirkt Alkohol aktivierend und belebend, später zunehmend dämpfend (Feuerlein 2008, 24). Alkoholkonsum führt dabei zu einer dosisabhängigen Hemmung verschiedener Gehirnareale, wodurch zunächst Ängste abgeschwächt werden, bevor schließlich die Impulskontrolle mehr und mehr verloren geht.

Die Effekte, sich in Gesellschaft wohler zu fühlen, leichter Kontakt zu finden, sich besser zu entspannen, sich weniger niedergeschlagen zu fühlen und mehr Selbstvertrauen zu haben, sind Gründe, warum Menschen überhaupt Alkohol konsumieren (Lindenmeyer 2016, 25). Zusammengefasst bilden sie die »angenehmen Hauptwirkungen«. Auf diese angenehmen Hauptwirkungen folgen im Zusammenhang mit dem Alkoholabbau in der Leber längere, unangenehme Nachwirkungen – Unlust, Unruhe, Verstimmung oder Kater.

1.2 Alkoholabhängigkeit

Bei zu häufigem und andauerndem Konsum kommt es zur Toleranzsteigerung, zur Ausbildung eines Suchtgedächtnisses und durch die Auftürmung der unangenehmen Nachwirkungen schließlich auch zu körperlichen Entzugserscheinungen (Lindenmeyer 2016, 133). Die Person ist nun alkoholabhängig und trinkt weiter, um die Entzugs-

erscheinungen zu bekämpfen. Die angenehmen Hauptwirkungen treten dabei zunehmend in den Hintergrund. Die Funktionalität von Alkohol verändert sich. Man trinkt nicht mehr primär, um die angenehmen Hauptwirkungen zu erzielen, sondern um die kumulierten Nachwirkungen zu bekämpfen.

Das Suchtgedächtnis – es dürfte in enger Verbindung mit dem Belohnungssystem stehen – kann auch nach erfolgreichem Entzug und Entwöhnung immer wieder Suchtdruck (*Craving*) in Zusammenhang mit Triggerreizen auslösen, und so die Wahrscheinlichkeit für Rückfälle erhöhen (Kienast et al. 2007, 24). Entsprechende Trigger finden sich in verschiedensten Zusammenhängen: im Anblick von alkoholischen Getränken, in bestimmten sozialen Situationen, bei Stress oder Niedergeschlagenheit und möglicherweise auch beim Hören von Songs, die in relevantem Zusammenhang mit der eigenen Suchtbiografie stehen.

Cravingattacken, bei denen ein starkes Verlangen nach der Substanz entsteht, zählen zu den häufigsten Rückfallursachen. Im Wesentlichen werden zwei Formen des Suchtdrucks unterschieden. Wird überwiegend Alkohol getrunken, um positive Gefühle zu verstärken (positive Wirkungserwartung), so spricht man von *Reward Craving*, steht hingegen die Vermeidung von negativen Gefühlen im Vordergrund, handelt es sich um *Relief Craving* (Scheibenbogen und Mader 2022, 40f.). Aus Sicht der Neurobiologie werden hinter diesen Formen unterschiedliche Mechanismen vermutet. Daher werden sie auch medikamentös unterschiedlich behandelt.

Ein typisches Charakteristikum der Alkoholabhängigkeit ist seine hohe Komorbidität. Kienast et al. (2007, 42) beziffern das Vorhandensein weiterer psychiatrischer Störungen mit 29 bis 37%, wobei hier vor allem Phobien, Panikstörungen, Depressionen und Abhängigkeiten von weiteren Substanzen hervorgehoben werden. Relevant ist hierbei die Unterscheidung zwischen primärem und sekundärem Alkoholismus (Wittfood und Driessen 2000, 10). Beim primären Alkoholismus entsteht die Komorbidität als Folge der Alkoholerkrankung, da andauernder Alkoholkonsum z. B. oft Depressionen auslöst. Sekundärer Alkoholismus ist hingegen als Folge einer bereits vorhandenen anderen psychiatrischen Vorerkrankung einzustufen. Hier dient Alkohol der Person zuerst zur Selbstmedikation einer psychischen Erkrankung, also als Beruhigungsmittel, Mutmacher oder Seelentröster.

Immer wieder wurde versucht, Typologien von Alkoholiker:innen zu bilden, um die jeweiligen Besonderheiten zu systematisieren. Ein aufschlussreicher Ansatz stammt vom österreichischen Psychiater Lesch (Lesch und Walter 2013, 6). Er formulierte vier Typen von Alkoholiker:innen, die große Unterschiede hinsichtlich der Ätiologie, Komorbidität, Entzugssymptomatik und Behandlung aufweisen. Hervorzuheben wären hier ein Typus (Typ-II), der Alkohol hauptsächlich wegen seiner angstlösenden Wirkung und als Beruhigungsmittel in Konfliktsituationen nutzt, sowie ein Typus (Typ-III), der Alkohol als Stimmungsaufheller und Schlafmittel missbraucht. In diesem Mo-

dell sind Funktionalität und Komorbidität Teil des Konzepts, dadurch ist es besonders nützlich für die Behandlung.

Auffallend sind schließlich noch deutliche geschlechtsspezifische Unterschiede, wie auch eine Untersuchung von stationären Patient:innen des Anton Proksch Instituts (API) (in Strizek et al. 2023, 117) zeigt. Diese ergibt, dass bei 94% der behandelten Alkoholikerinnen, aber nur bei 57% der Alkoholiker, bereits vor Beginn des problematischen Trinkens eine behandlungswürdige psychiatrische Grunderkrankung vorlag. Ein interessantes Detail zu diesen geschlechtsspezifischen Unterschieden findet sich bereits im Jugendalter. Hier zeigt sich bei der Untersuchung von Gründen für Alkoholkonsum bei 15-Jährigen, dass Mädchen deutlich mehr Bewältigungsmotive (Probleme vergessen) und Jungen eher Verstärkungsmotive (Party wird besser) verfolgen (Ernst 2017, 65).

1.3 Behandlung der Alkoholabhängigkeit

Angesichts der multifaktoriellen Entstehungsbedingungen von Abhängigkeit kommt einem multiprofessionellen Behandlungsmodell (medizinisch, therapeutisch, klinisch-psychologisch) grundlegende Bedeutung zu (Beiglböck und Feselmayer 2016, 106). Die klinisch-psychologische Behandlung ist dabei schulenübergreifend und befasst sich mit den Komorbiditäten sowie auch der Behandlung suchtspezifischer Störungsbereiche im Einzel- und Gruppensetting. Typische Gruppenangebote umfassen die Themen soziale Kompetenz, Umgang mit Angst, affektiven Störungen oder mangelnder Impulskontrolle.

Eine Besonderheit des Wiener Anton-Proksch-Instituts ist das »Orpheus-Programm« (Musalek 2024), das neben der klassischen Behandlung einen besonderen Schwerpunkt auf euthyme Verfahren wie Genusstraining und Naturerlebnis, Kreativ-Werkstätten und musikbasierte Projekte legt. Der Namensgeber Orpheus – ein griechischer Held, der für sein musikalisches Talent bekannt war – konnte mit seiner Lyra wilde Tiere besänftigen und später seine Kameraden auch vor dem todbringenden Gesang der Sirenen bewahren. Diese schöne Metapher veranschaulicht, wie Genuss, Kreativität und Freude im Dienste der Suchtbehandlung Verwendung finden können.

In den letzten Jahren kam es zu einem Paradigmenwechsel in der Arbeit mit Abhängigen. Die Technik der Motivierenden Gesprächsführung nach Miller und Rollnick (in Demmel 2015, 193) hat sich als sehr effizient erwiesen, die Veränderungsbereitschaft der Patient:innen nachhaltig zu fördern. Im Modell gelten Rückfälle nicht mehr als Betriebsunfall, sondern als zu erwartender Bestandteil des Veränderungsprozesses. Der richtige Umgang mit Rückfällen spielt besonders in der ambulanten Behandlung, die sich über mehrere Jahre erstrecken kann, eine wichtige Rolle. Gegebenenfalls ist hier

auch das Behandlungsziel kritisch zu hinterfragen. Zwar gilt nach wie vor dauerhafte Abstinenz als bestes Therapieziel, gelegentlich werden auch kontrolliertes Trinken als mögliche Alternative für gewisse Patient:innen (z.B. Typ-II) ins Auge gefasst (Beiglböck und Feselmayer 2016, 113).

Wie eingangs dargestellt, waren musiktherapeutische Angebote im Suchtbereich insgesamt noch wenig präsent. Im letzten Jahrzehnt ist jedoch das Interesse an diesem Thema gestiegen und es sind vielfältige Studien veröffentlicht worden. Auf einige wird hier später noch eingegangen.

2 Funktionen von Musik

Wir wissen, dass Musik ein universelles Phänomen ist, das in allen Kulturen und zu allen Zeiten eine bedeutende Rolle gespielt hat (Födermayr 1998). Offensichtlich hat Musik für den Menschen einige evolutionäre Vorteile gebracht (Kölsch 2022, 23). Diese Vorteile basieren auf den unterschiedlichen Funktionen von Musik (Schäfer und Sedlmeier 2018, 248). Wie die ethnomusikalische Forschung erbrachte, finden sich hier deutliche Parallelen zwischen verschiedenen Kulturen und Epochen; in fast allen Gesellschaften fanden und finden sich ähnliche Nutzungsweisen von Musik. Rösing unterscheidet bezüglich musikalischer Funktionen einen gesellschaftlich-kommunikativen Bereich und einen individuell-psychischen Bereich (Rösing 1993, 77ff.).

Der gesellschaftlich-kommunikative Bereich umfasst z.B. sakrale Funktionen, Repräsentationsfunktionen, Funktionen der Bewegungskoordination sowie gemeinschaftsbindende und gruppenstabilisierende Funktionen. Dazu zählt auch der Einfluss von Musik in der Identitätsbildung von Heranwachsenden und der Identifizierung mit ihrer jeweiligen Jugendsubkultur.

Der individuell-psychische Funktionsbereich betrifft die emotionale Kompensationsfunktion, die Funktion der Einsamkeitsüberbrückung und Bewältigung von Konflikten, die Entspannungsfunktion sowie die Aktivierungs- und Unterhaltungsfunktion. Auch hier kommt dem Jugendalter wiederum besondere Bedeutung zu, da die in dieser Zeit gehörte Musik oftmals mit unvergesslichen emotionalen Erlebnissen – dem ersten Kuss, der ersten Liebesbeziehung – verbunden bleibt (Kölsch 2022, 101).

Ein wichtiger Ansatz stammt von Behne (2009). Er extrahiert aus seinem umfangreichen Datenmaterial mittels Faktorenanalyse acht »musikalische Umgangsweisen«. Mit diesen beschreibt er individuelle Hörstrategien, die verschiedene Funktionen erfüllen können. Von besonderem Interesse ist hier das *kompensatorische Hören*, welches auf die Beendigung unangenehmer Befindlichkeiten ausgerichtet ist und das von Behne (2009, 214) als Hörweise mit der größten Intensität und wichtigster Aspekt des Musikerlebens bezeichnet wird. Eine zweite hier relevante Hörweise ist das *senti-*

mentale Hören, welches sich durch besondere Affinitäten zu biografischen Variablen charakterisiert. Er erachtet sentimentales Hören allerdings als weniger aussagekräftig, da dieser Faktor große Überschneidungen mit emotionalen, assoziativen und vegetativen Hörweisen aufweist und somit eher als genereller Indikator für die Intensität des Musikerlebens gilt (ebd., 237). Die beiden letzten Hörweisen beziehen sich auf distanzierendes und diffuses Hören.

Schäfer und Sedlmeier (2018, 252) entwickelten in einer Reanalyse aller vorliegenden Studien zu »Nutzungsweisen«, »Umgangsweisen« und »Wirkungen« einen umfangreichen Fragebogen mit 129 Items. Anhand einer repräsentativen Stichprobe fanden sie schließlich drei fundamentale Dimensionen psychologischer Funktionen: Selbstwahrnehmung, Stimmungsregulation und soziale Beziehungen.

3 Musik und Alkohol

Musik und Alkohol stehen in einer vielschichtigen Beziehung zueinander. Grundlegende Analogien finden sich bereits in der Existenz von ähnlichen neurobiologischen Mechanismen. So wird sowohl beim Trinken als auch beim Musikhören das Belohnungssystem des Gehirns angeregt (Spitzer 2023).

Eine deutliche Analogie ist auch aus entwicklungspsychologischer Sicht gegeben. Erster Alkoholkonsum und die Festlegung auf den eigenen Musikgeschmack finden überwiegend im Jugendalter statt (Baacke 1994, 176f.). Hier entwickelt sich allmählich die eigene Identität und der eigene Lebensstil, auch was Musikkonsum und Einstellung zu Alkohol und Drogen angeht. Wie Raitzel (2004) darstellt, ist das Jugendalter durch besondere Risikofreudigkeit gekennzeichnet, was auch Probierkonsum unterschiedlicher Substanzen, besonders lautes Musikhören und ähnliche Praktiken miteinschließt.

Engel et al. (2011) untersuchen in einem Feldexperiment den Zusammenhang zwischen Songs mit Alkoholbezügen und Alkoholumsatz in Bars. Diese Pilotstudie lieferte Hinweise auf einen Effekt von derartigen Cues auf die Trinkmenge. Je mehr Alkoholbezüge in der Musik, desto mehr Alkohol wurde konsumiert. Alen et al. (2024) erhoben die Häufigkeit von Alkoholreferenzen in populärer Musik und fanden Alkoholbezüge in 24% der Songs. Sie betonen, dass die Hinweise auf Alkohol oft positiv konnotiert sind und die Häufigkeit der Alkoholreferenzen im Laufe der letzten Jahre wieder zugenommen hat.

Ein möglicher Zusammenhang besteht schließlich noch in der scheinbaren Affinität vieler berühmter Musikerpersönlichkeiten zu Alkohol und Drogen aller Art. Man denke hier an *Jimi Hendrix*, *Jim Morrison*, *Janis Joplin*, *Kurt Cobain* oder *Amy Winehouse*, die wesentlich zum Mythos des *Club 27* beigetragen haben. Studien zufolge lässt sich zwar für das genaue Alter von 27 Jahren keine konkrete Spitze an Todesfällen

feststellen, das Sterblichkeitsrisiko von Musiker:innen im Alter von 20 bis 30 Jahren scheint jedoch zwei- bis dreimal erhöht. Manche Autoren vermuten hier einen Zusammenhang mit dem Persönlichkeitsmerkmal *Sensation Seeking*, welches sowohl bei einer Suchtproblematik als auch im Bereich der Musik eine wichtige Rolle spielen dürfte (Rötter und Steinberg 2018, 443).

Der vielschichtige Zusammenhang von Alkohol und Musik zeigt sich noch in etlichen weiteren Bereichen. Der inhaltliche Bogen reicht von Trinkliedern der Antike (Lojak 2024) bis zur aktuellen Ballermann-Kultur und zugehöriger sogenannter »Ballermann-Musik«. Ein verbindender Aspekt besteht offensichtlich in ähnlichen Funktionen zur Stimmungsregulation.

Die noch geringe Präsenz der Musiktherapie im Suchtbereich kann auch mit dieser engen Beziehung zusammenhängen. Leipoldt-Döring (2021) berichtet anschaulich von einigen typischen Schwierigkeiten in der musiktherapeutischen Praxis. Sie schildert den anfänglichen Widerstand der Patient:innen gegen die verwendeten Hörbeispiele in der Gruppentherapie: »Sobald ein Musikstück erklang, wurde gestöhnt und genervt durchgeatmet« (Leipoldt-Döring 2021, 27). In der Folge einigte man sich in der Gruppe, dass die Patient:innen einmal selbst Hörbeispiele mitbringen dürfen. »Die meisten bekamen Suchtdruck und träumten sich in die vergangenen Konsumzeiten zurück«, wie Leipoldt-Döring berichtet.

4 Musiktherapie in der Suchtbehandlung

Musiktherapie (MT) besitzt eine breite Palette an Methoden, die sich prinzipiell in rezeptive Musiktherapie und aktive Musiktherapie unterteilen lassen. Singen, Improvisieren, therapeutisches Songwriting sind Beispiele für die aktive MT. Rezeptive MT beschäftigt sich mit dem Hören von Musik: als funktionale Maßnahme zur Entspannung und Stressreduzierung oder zur Förderung der Introspektionsfähigkeit und emotionalen Differenzierung (Stegeman 2020, 33f.).

Insgesamt ist das Thema Musiktherapie in der Suchtbehandlung im letzten Jahrzehnt zunehmend in den Blickpunkt gekommen. Hohmann et al. (2017), Silverman et al. (2021) und Ghetti et al. (2022) sichteteten in Übersichtsarbeiten zahlreiche Studien, die sich mit den Effekten von Musiktherapie und musikbasierter Interventionen auf Konsum von Substanzen befassten. Betont wird dabei übereinstimmend die große Heterogenität der untersuchten Studien, was deren Vergleichbarkeit erheblich einschränkt. So wurden die unterschiedlichsten Süchte (Alkohol, Nikotin, Opiate usw.), Erhebungsmethoden (Feldstudie, Befragung, Laborexperimente) und verschiedene musiktherapeutische Techniken untersucht. Oft waren die Fallzahlen der Studien sehr gering und die Ergebnisse brachten nur schwache Effekte. Zusammenfassend fin-

den die drei Autor:innen dennoch ähnliche Ergebnisse, die sich als moderater Effekt von MT auf verbesserte Therapiemotivation und verminderten Suchtdruck interpretieren lassen.

In manchen Studien fanden sich allerdings Hinweise, dass Musik auch den Suchtdruck erhöhen kann. Dingle (2015) berichtet, dass 43% der Patient:innen von zwei Suchteinrichtungen angaben, bestimmte Musik würde ihren Drang, Substanzen zu verwenden, erhöhen. Verursacht sei dies überwiegend durch die Verbindung zum früheren Substanzkonsum.

Von Short und Dingle (2015) stammt eine weitere aufschlussreiche Studie, in der Gesunde ($n = 19$) mit Suchtpatient:innen ($n = 19$) hinsichtlich ihrer emotionalen Reaktion auf entspannende, fröhliche und traurige Musik verglichen wurden. Dabei fanden sie, dass die Teilnehmer:innen mit Suchterkrankung eine gedämpftere Resonanz auf fröhliche Musik zeigten. Zusätzlich wird in dieser Studie mit der Gruppe von Suchtpatient:innen je ein individueller »Urge Song« und ein »Clean Song« exploriert und in weiterer Folge die Reaktion beim Anhören erhoben. Dabei zeigte sich, dass ein Urge Song zum Anstieg des Cravings führen kann, und ein Clean Song dieses wieder zum Ausgangsniveau zurückbringt. Die Exploration der beiden individuellen Songs fand im Rahmen von ausführlichen Musikanamnesen statt.

Van de Ree (2016) untersucht ebenfalls die Frage von Musik als Trigger für Craving. In ihrer Arbeit führt sie umfangreiche Interviews mit drei Musiktherapeut:innen und vier Patient:innen durch und wertet diese aus. Dabei waren sich alle drei Musiktherapeut:innen aufgrund ihrer praktischen Erfahrung sicher, dass Musik auch Craving hervorrufen kann. Den Patient:innen hingegen waren sich dieses Phänomens nur teilweise bewusst. Die Autorin formuliert abschließend ein Modell, wie spezifische Musik über die vorhandenen individuellen Assoziationen zu früherem Substanzkonsum oder zu vergangenen negativen Erlebnissen die Wahrscheinlichkeit für Suchtdruck erhöht. Das Modell ähnelt stark dem Konzept von *Reward Craving* und *Relief Craving*, ohne dies explizit so zu bezeichnen.

Zusammenfassend kann hier festgehalten werden, dass Musik prinzipiell Craving vermindern, es unter Umständen aber auch erst auslösen kann. Dieser Frage wird im folgenden Abschnitt noch eingehender nachgegangen. Eine weitere Frage der vorliegenden Arbeit befasst sich mit der Funktion von Musik zur Stimmungsregulation. Inwiefern Stimmungsregulation gelingt, hängt auch von den individuellen Hörweisen ab. Von besonderer Bedeutung ist hier das kompensatorische Hören (Behne 2009) in seiner Funktion als Seelenröster, um sich zu beruhigen und unangenehme Stimmungen zu vertreiben. Im Folgenden wird hier versucht, diese beiden Themenbereiche – Craving und Stimmungsregulation – weiter zu erkunden. In welchem Umfang nutzen unsere Patient:innen Musik zur Stimmungsregulation? Verwenden sie kompensatorisches Hören auch zur Verminderung von Suchtdruck? Kennen sie Songs, die Suchtdruck auslösen?

5 Studien zur Musiknutzung alkoholkranker Patient:innen

Die vorliegende Studie wurde im Verlauf des Jahres 2024 in der Wiener Ambulanz des API durchgeführt. Untersucht wurden insgesamt 79 Patient:innen, davon 31 Frauen und 48 Männer. Diese waren alle beim Verfasser, der dort als Klinischer Psychologe beschäftigt ist, in Behandlung und kamen regelmäßig – im Schnitt alle zwei bis drei Wochen – zu therapeutischen Gesprächen in die Ambulanz. Insgesamt handelt es sich bei den Patient:innen um einen guten Querschnitt der gesamten Einrichtung. Das Durchschnittsalter beträgt 49 Jahre, der soziale Hintergrund reicht vom ungelernten Arbeiter bis zum Universitätsprofessor, von der Managerin bis zur Mindestpensionistin. Alle Beteiligten gaben ihr schriftliches Einverständnis zur Teilnahme an dieser Studie und Veröffentlichung der Ergebnisse in anonymisierter Form.

Die Datenerhebung fand im Rahmen der laufenden therapeutischen Gespräche in der Einrichtung statt. Dabei wurde das Thema Musiksozialisation und -nutzung bei fast allen 79 Patient:innen bei passender Gelegenheit angesprochen. Es wurde aber nur eingehender exploriert, wenn die Patient:innen von sich aus gerne über das Thema sprachen, etwa weil Musik in ihrem Leben einen hohen Stellenwert hat und wenn andere therapeutische Themen nicht vordringlich waren. Mit 16 Patient:innen konnten schließlich derartige Interviews geführt werden.

Den zweiten Teil der Studie bildet die Fragebogenuntersuchung zu musikalischen Umgangsweisen nach Behne (2009). Hier wurden alle 79 Patient:innen einbezogen.

5.1 Musikanamnesen

Bereits Short und Dingle (2015) haben die Notwendigkeit ausführlicher Musikanamnesen betont, etwa um individuelle »Urge Songs« und »Clean Songs« zu identifizieren. Daher haben wir hier ebenfalls entsprechende Interviews geführt. Das Augenmerk lag dabei auf biografischen Besonderheiten zum Thema Musik und Sucht, zu Erfahrungen mit Musikwirkungen und der Nutzung zur Stimmungsregulation und Selbstreflexion. Die Interviews waren sehr offen gehalten. Typische Fragen waren: Gibt es einen Song, der das eigene Leben repräsentiert? Gibt es einen Song, der mich traurig macht oder mich tröstet? Was höre ich mir an, um mich zu motivieren? Welche Songs können Suchtdruck hervorrufen? Erfragt wurden außerdem noch Erfahrungen mit MT, Musikgeschmack und Musiknutzung im Allgemeinen. Relevante Informationen wurden im Anschluss an die Sitzungen in kurzen Erinnerungsprotokollen festgehalten.

Im Hinblick auf unser untersuchtes Sample ist es notwendig, sich einige Jahre in die Vergangenheit zu versetzen. Die meisten unserer Patient:innen verbrachten ihre Kindheit und Jugend in den 70er und 80er Jahren. Die Medienwelt begann sich gerade

massiv zu verändern: Farbfernsehen, Kassettenrecorder, Plattenspieler hielten Einzug in die Haushalte und Jugendliche lasen heimlich Bravo-Hefte. Manche ältere Patient:innen erinnern sich sogar noch an die Jukeboxes in Gasthäusern der späten 60er Jahre, als eine der ersten Möglichkeiten, sich überhaupt einen eigenen Song selbst auswählen zu können, was damals eine kleine Medien-Revolution darstellte.

Herr A.

Herr A., ein 71-jähriger Pensionist, war maßgeblich an der Idee zur vorliegenden Studie beteiligt. Auf die zuerst eher beiläufige Frage nach seinem Musikgeschmack gab er eine unerwartete Antwort: »*Colosseum, Emerson, Lake & Palmer, Gentle Giant, Rare Earth, Cream. Iron Butterfly...*« Herr A. ist ein wandelndes Pop- und Rocklexikon – allerdings auf dem Stand von 1985 – und er besitzt eine riesige Plattensammlung – circa 700 Stück –, wobei er sich in letzter Zeit aber kaum mehr etwas anhört. Herr A. ist etwas vereinsamt, hat kaum Sozialkontakte und seine Versuche, in Pensionistenclubs Anschluss zu finden, waren bisher von wenig Erfolg gekrönt. Er fühle sich dort als Sonderling, sein spezieller Humor würde nicht verstanden. Die Band *Colosseum* – eine Jazzrock-Band der späten 60er Jahre – habe er mit 17 Jahren erstmals bei einem Bekannten gehört. Während es bei ihm zu Hause damals nur ein kleines Kofferradio gab, besaß der Bekannte bereits eine passable Musikanlage. Dieser setzte Herrn A. Kopfhörer auf und legte eine Platte auf. Er beschreibt dieses Ereignis als eine Art akustisches Erweckungserlebnis: der bis dahin unbekannte Stereoklang, die kräftigen Bässe und die Klarheit im Sound – er war begeistert.

Im Laufe der Zeit kamen wir immer wieder auf psychologische Aspekte von Musik zu sprechen. Wir redeten über Songs mit großer emotionaler Bedeutung und den Zusammenhang mit einer unglücklichen Liebe, über aufkommende Erinnerungen, über Selbstreflexion und Stimmungsregulation. Einmal brachte er einen alten Walkman, eine Kassette und zwei kleine Lautsprecher in die Behandlung mit. Auf der Kassette war eine selbst zusammengestellte Sammlung seiner Lieblingsstücke der Saxophonistin *Barbara Thompson* und weiterer Jazzrock-Größen.

Für Herrn A. sind diese Therapiestunden wichtig, sie bieten die Möglichkeit, sein bisheriges Leben zu reflektieren und sich auch mit der Zukunft auseinanderzusetzen. Seit seiner Krebsdiagnose denkt er auch über seinen Tod nach. Den Song für seine Beredigung kennt er bereits: *The End* von den Doors – das ist eben sein spezieller Humor.

Herr B.

Herr B. ist ein 40-jähriger Patient, der als Kind eine Entwicklungsverzögerung aufwies. Er ist ein besonders freundlicher Patient mit einer hohen Therapiemotivation, den wir

seit vielen Jahren immer wieder in Behandlung haben, da es ständig zu Suchtverschiebungen (Alkoholabhängigkeit, pathologisches Spielen oder Kaufsucht) kommt. Seit zwei Jahren ist er nun rückfallfrei. Auf die Frage nach einem besonders wichtigen Song in seinem Leben antwortete er, ohne lang zu überlegen: »Mein Kindheitserinnerungslied!« Wenn er traurig sei – er erlebt auch heute immer wieder Zurückweisung und Diskriminierung –, würde ihm dieser Song helfen und ihn trösten.

Herr B. sei etwa acht Jahre alt gewesen und mit seinem Vater mit dem Auto gefahren, als es plötzlich einen Reifenschaden gab. Nachdem sich der erste Schock gelegt hatte, lief im Autoradio zufällig *California Blue* von Roy Orbison. Diesen Song nennt er sein »Kindheitserinnerungslied«, es erinnert ihn daran, dass sich Dinge oft wieder zum Guten wenden können.

Frau C.

Frau C. ist eine Dame um die 60 Jahre mit einer langjährigen Heroinabhängigkeit im jungen Erwachsenenalter. Nach einem erfolgreichen Heroinentzug mit 30 Jahren folgte eine Suchtverschiebung zu Alkohol und Benzodiazepinen. Abstinente Zeiten gab es insgesamt kaum, da sie Suchtmittel meistens als Medikament gegen ihre schweren Depressionen, sozialen Ängste und Schuldgefühle verwendete. Ihr Einstieg in die Heroinsucht Ende der 70er Jahre begann mit Probierkonsum von Paracodein im Zusammenhang mit Teilen der damaligen Wiener Burggarten-Szene: Hippies mit Gitarren spielten Lieder von *Janis Joplin* und *Jim Morrison*; da wollte sie dazugehören. *Riders On the Storm* war ihr damaliges Lebensmotto, extra ausgestattet mit einer typischen Jim-Morrison-Lederhose, die sie dann im Zuge ihrer späteren Heroinsucht irgendwann verloren hat.

Mit Frau C. gab es eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema kompensatorischer Musikknutzung und dem Umgang mit Suchtdruck erzeugenden Songs, wie etwa dem *Alabama Song* von den Doors. Beim gemeinsamen, achtsamen Anhören spürte sie eine leichte Beunruhigung. Sie sei hier lieber vorsichtig: Wenn sie deprimiert sei, könne dieser Song ihr vielleicht Craving verursachen. Wenn sie niedergeschlagen sei, würde sie hingegen ihre Spotify-Playlist nutzen. Melancholische Songs von Patti Smith seien manchmal besonders hilfreich.

Frau D.

Frau D. mochte als Jugendliche die Sängerin *Nena*. Diese symbolisierte für sie den Widerstand gegen das Elternhaus, in dem es etliche Probleme gab. In einer der folgenden Therapiestunden zeigte sie dann stolz Fotos aus ihrer wilden Jugendzeit. Sie hatte ihre naturblonden Haare tiefschwarz gefärbt und trug eine ausgefallene 80er-Jahre-Fri-

sur – sie war nach Eigendefinition ein Punk. Heute hadert sie manchmal mit ihrem Leben, weil sie mittlerweile auch viele Jahre mit ihrer Sucht verbracht hat. Dann hilft ihr der Song *In meinem Leben* von Nena, wie sie erzählt. Dort würde genau ihr Thema behandelt.

Herr E.

Herr E. ist ein 45-jähriger Patient mit einer Alkoholerkrankung seit dem jungen Erwachsenenalter. Er hat bereits etliche Alkoholtherapien absolviert und ist dennoch immer wieder schwer rückfällig geworden. Irgendwann hat er autodidaktisch Gitarre spielen gelernt und angefangen, eigene Songs mit Mundart-Texten zu schreiben. Die Texte handeln zu einem Großteil von seinen Problemen mit Alkohol und dem Wunsch, künftig abstinent zu leben. Seine ersten kleinen Auftritte absolvierte er als Patient der API-Suchtklinik, danach hat er begonnen, als Straßenmusiker in Wien aufzutreten. Im Grunde betreibt Herr E. therapeutisches Songwriting und gibt an, dass ihm dies helfen würde. Allerdings ist er nach über einem Jahr durchgehender Abstinenz unerwartet rückfällig geworden.

Frau F.

Frau F., eine 42-jährige Dame aus bürgerlichem Elternhaus, hat als Kind klassischen Klavier- und Ballettunterricht bekommen. Als Jugendliche und junge Erwachsene konnte sie dadurch öfter an Aufführungen mitwirken. Klassische Musik bedeutete ihr sehr viel, aber auch Popmusik hörte sie gerne. Später entwickelten sich bei ihr aufgrund einiger traumatischer Erlebnisse eine schwere Depression und heftige Panikattacken, die sie mit Alkohol zu bekämpfen versuchte.

Frau F. füllte den Fragebogen in Anwesenheit ihres Behandlers aus. Ihre Reaktionen und Kommentare bezüglich einiger Items waren bemerkenswert. Sie erklärte nämlich, dass sie früher Musik anders genutzt habe. Heute höre sie kaum mehr Musik. Durch Musik würde sie wahrscheinlich zu sehr aufgewühlt und an ihr früheres Leben erinnert.

Frau F. hat auch Erfahrungen mit MT aus früheren Therapieaufenthalten. Sie beschreibt, wie sie gebeten worden sei, an einem Klavier etwas zu improvisieren. Das habe sie derartig gestresst, dass sie eine Panikattacke bekommen habe und die Therapieeinheit abgebrochen wurde.

Herr G.

Herr G. ist ein 40-jähriger Patient mit einem engen Bezug zu Folk-Punk. Er hat viele Jahre bei verschiedenen Bands als Roady gearbeitet, musste diese Tätigkeit aufgrund

von Rückenbeschwerden aber bleiben lassen. Sein Therapieziel ist Abstinenz, allerdings kam es mehrfach zu ausgeprägten Rückfällen, wenn eine seiner ehemaligen Bands in Wien auftreten, deren Konzerte er natürlich besucht.

5.2 Weitere Interviews

Insgesamt wurde mit 16 Patient:innen intensiver über ihre musikalische Sozialisation und ihre aktuelle Musiknutzung gesprochen. Diese erzählen dabei die unterschiedlichsten Geschichten:

1. Eine 70-jährige Frau, die es vermeidet, *Santana* zu hören, da er sie an ihre jungen Jahre und eine unglückliche Liebe zu einem gutaussehenden Südamerikaner erinnert. Sie hört heute aber kaum mehr Musik, weil sie mit der Technik überfordert ist.
2. Ein 52-jähriger Manager im Burn-out, der vor seinem Wirtschaftsstudium kurz Musikwissenschaft studiert hat und mehrere Instrumente spielen kann – jedoch nicht gut genug für seinen inneren Kritiker, weswegen er es lieber gleich ganz bleiben lässt. Er hat aufgrund früherer Therapien bereits Erfahrungen mit aktiver MT gemacht und kritisiert, dass in der »Gruppe keiner den Rhythmus halten konnte«.
3. Ein 61-jähriger Wissenschaftler, der sein Leben lang viel zu viel getrunken hat. Er mag *Udo Lindenberg*, der selber ein massives Alkoholproblem hatte und dessen Song *Lady Whiskey* als Versuch therapeutischen Songwritings Lindenegs zu verstehen ist.
4. Eine 49-jährige Frau, die mit 17 Jahren – fasziniert vom ausschweifenden Leben des *Freddie Mercury* – aus ihrem kleinen polnischen Dorf nach Wien »flüchtete« und dort viele Jahre in der Drogenszene und Halbwelt verbrachte.
5. Ein 64-jähriger Pensionist mit dem Motto *Sympathy for the Devil*, der über sich sagt, er wäre bereits als Jugendlicher »ab dem ersten Schluck Alkohol abhängig gewesen«. Seit zwei Jahren ist er nun dauerhaft abstinent.
6. Ein 45-jähriger Angestellter, der beim Song *Großvater* von STS starke Emotionen bekommt, weil es ihn an seinen verstorbenen Opa erinnert.
7. Ein 62-jähriger Pensionist, der eine Vorliebe für Hardrock hat. Er hat mittlerweile zu einem kontrollierten Konsum zurückgefunden. Im Zusammenhang mit einem Konzertbesuch der Band Judas Priest meinte er lapidar: »Zwei Bier, zwei Tütchen.«
8. Ein 60-jähriger ehemaliger Schichtarbeiter, der ein ausgesprochener Fan von Bruce Springsteen ist und ihn schon mehr als zehn Mal live gesehen hat. An ihm schätzt er besonders seine natürliche Art und sein sozialpolitisches Engagement, da er sich damit identifizieren könne.
9. Schließlich ein schüchterner 23-jähriger, der außer *DeathMetal* keine Musikrichtung kennt und hört. Mit ihm wurde vereinbart, ihm ab und zu einige Anfänger-

übungen auf der Akustikgitarre zu zeigen, die im Beratungsraum vorhanden ist. So lernt er jetzt einfache »Lagerfeuersongs« begleiten, was ihm durchaus Freude bereitet. Nach längerer Alkoholabstinenz hat er ein *DeathMetal*-Konzert besucht und dort ein Bier konsumiert.

5.3 Interpretation

Die erhobenen Musikanamnesen illustrieren eine Vielzahl unterschiedlicher Erkenntnisse, die in der Literatur beschrieben werden. Dazu zählt die relative Stabilität des Musikgeschmacks und seine Entstehung überwiegend in der Jugend (Kölsch 2022), die bemerkenswerte Verbindung mit dem biografischen Gedächtnis (Kindheitserinnerungslied) oder die Rolle bei der Identitätsfindung im Jugendalter.

Die Identifikation von individuellen Urge Songs erbrachte nur vereinzelt konkrete Ergebnisse. Eine nennenswerte biografische Verbindung von Musik und Substanzkonsum fand sich eher im Bereich illegaler Drogen. Für das Thema Alkohol wurde dies von den Patient:innen kaum explizit angesprochen. Im Fall von Frau C. wurde der *Alabama Song* – stellvertretend für etliche weitere Doors-Songs – genannt. Bei einer anderen Patientin war dies *Samba Pa Ti* von Santana. Im Fall von Frau C. wäre von möglichem Reward Craving auszugehen, im anderen Fall von Relief Craving.

Insgesamt erscheint die Möglichkeit, dass einzelne Songs Relief Craving auslösen, von höherer Relevanz (*Wish you were here*, *Großvater*, *Samba Pa Ti*).

Für die Auslösung von Reward Craving wird hier die Meinung vertreten, dass es eher bestimmte Bands und bestimmte Genres sind, die sich hier auswirken, und weniger konkrete, einzelne Songs. Als besonders kritisch für Rückfälle haben sich Konzertbesuche erwiesen, die für manche Patient:innen offensichtlich hohen Aufforderungscharakter für Konsum haben. Hier ist es mehrfach zu Rückfällen gekommen.

Mit Frau C. wurde abschließend ein kleiner Test durchgeführt, da bei ihr ein konkreter Song identifiziert worden war, der Suchtdruck auslösen könne. Sie erklärte sich einverstanden, die Wirkung des Songs im Behandlungszimmer zu testen. Beim gemeinsamen Anhören bemerkte sie bald einen leichten Unruhe, die sie als Anzeichen für Craving interpretierte.

Bei manchen der befragten Patient:innen fand sich eine deutlich kompensatorische Nutzung von Musik: *Patti Smith* als Seelentröster, ein »Kindheitserinnerungslied« als Mutmacher, *Nena* und *Udo Lindenberg* als Role Model zur Überwindung der Sucht. Eine besondere Form kompensatorischer Musikknutzung besteht im Versuch des therapeutischen Song-Writings eines Patienten.

Zu den Grenzen kompensatorischer Musikknutzung gibt zuletzt noch Frau F. Auskunft. Frau F., eine schwer belastete Patientin, schildert eine Abnahme ihrer Musik-

nutzung als Folge ihrer zunehmenden psychischen Belastung. Musik wecke zu viele unangenehme Erinnerungen, sie könne Musik nicht mehr genießen. Daher höre sie heute kaum mehr Musik.

Ein letzter Aspekt in den Interviews betraf noch etwaige Erfahrungen mit früherer Musiktherapie. Von zwei Patient:innen liegen hierzu konkrete Aussagen vor. Beide sind sehr kritisch ausgefallen. Beide haben eine musikalische Vorbildung und zusätzlich einen stark ausgeprägten Perfektionismus, der sich hier – speziell beim Improvisieren und Experimentieren innerhalb der MT – als hinderlich herausstellte.

5.4 Fragebogenerhebung

Im zweiten Teil der Untersuchung wurde 79 Patient:innen ein Fragebogen zu musikalischen Umgangsweisen nach Behne (2009) vorgegeben. Dieser stammt aus einer umfangreichen Langzeitstudie mit 1.200 Heranwachsenden, kann aber auch für Erwachsene verwendet werden. Er umfasst nur 36 Items und lässt sich ohne zu großen Aufwand ausfüllen. Zusätzlich wurde ein 37. Item eingefügt, welches sich auf den Zusammenhang von Musik und dem Entstehen von Suchtdruck richtet. Alle 79 Patient:innen wurden vom Verfasser außerdem nach ihrer psychischen Belastung in drei Gruppen (leicht, mittel, schwer) eingeteilt. Diese grobe Zuordnung basiert auf der einrichtungsinternen Erfassung der »psychischen Problemlagenintensität« als Teil einer laufenden internen Evaluierung.

Durch diese Einteilung bietet sich die Möglichkeit, unterschiedlich belastete Patient:innengruppen hinsichtlich ihrer Musiknutzung zu vergleichen. Gemäß den Ergebnissen von Behne (2009) existieren nämlich Zusammenhänge zwischen dem Ausmaß der kompensatorischen Nutzung von Musik als »Seelentröster« und dem Ausmaß der erhobenen »Problembeladenheit« seiner Stichprobe. In abgeschwächter Form findet sich dieser Zusammenhang auch beim sentimental Hören (Behne 2009, 223). Diese möglichen Zusammenhänge sollen daher auch bei unserer Stichprobe untersucht werden.

Die Skala kompensatorisches Hören bildet sich aus den folgenden fünf Items:

Wenn ich Musik höre ...

1. kann ich mich richtig beruhigen, wenn ich vorher aufgeregter war.
2. kann es sein, dass ich meine Stimmungen in der Musik wiederfinde.
3. fühle ich mich weniger einsam.
4. soll sie mich auf andere Gedanken bringen, unangenehme Stimmungen vertreiben.
5. bringt sie mich in eine andere Stimmung.

Die Skala sentimentales Hören bildet sich folgendermaßen:

1. träume ich am liebsten.
2. regt sie mich an, über mich selbst nachzudenken.
3. werde ich an Dinge erinnert, die ich früher erlebt habe.
4. kann es sein, dass ich am liebsten weinen möchte.
5. möchte ich ganz weit weg sein.

5.4.1 Hörweisen und Belastungsgruppen

Für die Prüfung des Zusammenhangs zwischen dem Ausmaß der psychischen Belastung (wenig, mittel, stark) und der Anwendung der kompensatorischen Hörweise wird hier allgemein formuliert:

- H0: Unterschiedlich belastete Patient:innen unterscheiden sich nicht im Ausmaß ihres kompensatorischen Hörens.
- H1: Unterschiedlich belastete Patient:innen unterscheiden sich im Ausmaß ihres kompensatorischen Hörens.

Ein derartiger Zusammenhang wird auch hier prinzipiell angenommen. Behne differenziert allerdings seine Ergebnisse in weiterer Folge noch dahingehend, dass ab einem zu hohen Ausmaß an Problembelastung das kompensatorische Hören wieder abnimmt: »[E]in Übermaß an Problemen wirkt lähmend« (Behne 2009, 219). Dieser Effekt wurde hier in der Musikanamnese von Frau F. beobachtet.

Eine einfaktorielle ANOVA ergab, dass es einen Effekt der Belastungsgruppen auf das Ausmaß des kompensatorischen Hörens gibt: $F(2,76) = 5.51, p < 0.05$. Ein anschließend angewandter (post-hoc) Bonferroni-Test zeigte, dass wenig Belastete geringere Werte als mittel Belastete haben ($p < 0.05$) und dass mittel Belastete höhere Werte als stark Belastete aufweisen ($p < 0.05$). Dieses Ergebnis beschreibt also zuerst ein Ansteigen des kompensatorischen Hörens, welches in der stark belasteten Gruppe jedoch wieder abfällt (vgl. Abb. 1), und stützt damit grundsätzlich Behnes Ergebnis.

Analog dazu verstehen sich auch die Hypothesen in Bezug auf sentimentales Hören. Hier erbrachte eine entsprechende Varianzanalyse jedoch keine Signifikanz.

5.4.2 Craving und Belastungsgruppen

Eine Frage, die zusätzlich in den Fragebogen eingefügt wurde, richtet sich auf den Zusammenhang von Musik und dem Entstehen von Suchtdruck: »Wenn ich Musik höre bekomme ich bei manchen Songs ein starkes Verlangen, Alkohol zu trinken.«

Bei der Daten-Exploration zeigte sich ein augenscheinlicher Zusammenhang zwischen Ausprägung der psychischen Problemlagenintensität und Zustimmung zu dieser

Aussage. Daher wird hier – im Sinne explorativen Signifikanztestens (Bortz und Döring 2003, 384) – folgende Hypothese formuliert:

- H0: Unterschiedlich belastete Patient:innen unterscheiden sich nicht im Ausmaß des berichteten Cravings.
- H1: Unterschiedlich belastete Patient:innen unterscheiden sich im Ausmaß des berichteten Cravings.

Eine einfaktorielle ANOVA erbrachte hier, dass es einen Zusammenhang zwischen den Belastungsgruppen und der Zustimmung zur Frage nach möglichem Craving gibt: $F(2,76) = 4.23$, $p < 0.05$ (vgl. Abb.1). Ein anschließend angewandter (post-hoc) Bonferroni-Test zeigte, dass wenig Belastete geringere Werte als stark Belastete haben ($p < 0.05$) (vgl. Abb. 1). Ein vorangestellter Test der Varianzhomogenität war allerdings signifikant ($p < 0.05$), wodurch streng genommen die Voraussetzungen für eine Varianzanalyse verletzt sind.

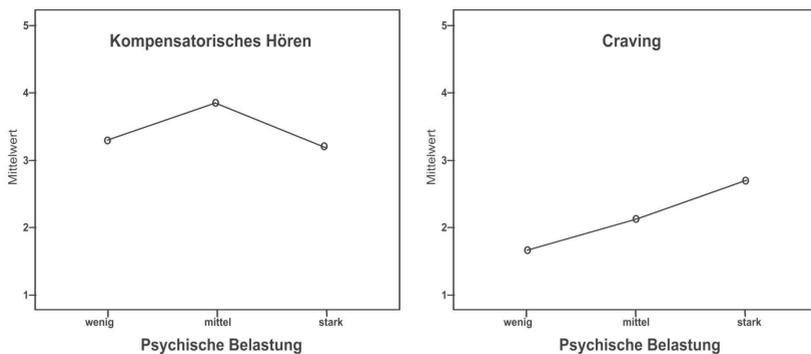


Abbildung 1: Signifikante Unterschiede zwischen den drei Gruppen. Skalen: 1 = trifft nicht zu; 5 = trifft sehr zu

6 Zusammenfassung und Kritik

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Pilotstudie und befasst sich mit der Frage nach musikinduzierter Emotionsregulation bei alkoholkranken Patient:innen und der Möglichkeit, mit Musik Craving auszulösen oder zu vermindern. Zwar existieren mittlerweile zunehmend Studien, die sich auch mit diesen Fragen befassen, auffallend ist jedoch die vorhandene Heterogenität und somit eingeschränkte Vergleichbarkeit. Daher wird auch immer wieder auf die Notwendigkeit einer weiteren Standardisierung

und Vereinheitlichung im Bereich dieser Forschung verwiesen. In unserem Fall war die Vermischung von unterschiedlichen Suchtmitteln in den Studien problematisch, da nicht sicher ist, ob legale und illegale Substanzen hier nicht deutliche Unterschiede aufweisen.

Der Interview-Teil illustriert eine Vielzahl verschiedener biografischer Bezüge zum Thema. Einschränkend muss hier gesagt werden, dass insgesamt nur mit einem Fünftel der Patient:innen über ihre Musikbiografie gesprochen wurde. Der Großteil signalisierte kein besonderes Interesse an ausführlichen Interviews – weil sie nichts dazu sagen konnten oder andere therapeutische Themen im Vordergrund standen. Die Suche nach individuellen »Urge Songs« erbrachte eher Hinweise auf Songs, die an negative Ereignisse erinnern (z. B. Liebeskummer, Tod eines Freundes usw.), als Songs, die mit dem Konsum selbst in Verbindung stehen. Wurden dennoch entsprechende Songs gefunden, bezogen sie sich überwiegend auf illegale Drogen.

Eine kompensatorische Nutzung von Musik – z. B. in der Verwendung als Seelentröster – wird in vielen Interviews bestätigt. Ein wichtiger Aspekt für diese Möglichkeit scheint aber auch die technische Versiertheit im Umgang mit Medien zu sein. Jüngere Patient:innen berichten hier von selbst zusammengestellten Playlists gegen depressive Stimmung, ältere haben hingegen oft große Schwierigkeiten mit den aktuellen technischen Möglichkeiten und hören daher oft nur noch selten Musik.

Die Interviews waren insgesamt niederschwellig und unstrukturiert; auf eine formale Inhaltsanalyse wurde verzichtet. Vorrangiges Ziel war es, verschiedene musikbiografische Aspekte explorativ zu erfassen und sichtbar zu machen. Eine standardisierte Vorgehensweise wäre wünschenswert gewesen, hätte aber das zugrunde liegende therapeutische Setting zu sehr gestört.

Die anschließende Fragebogenuntersuchung erbringt zwei wesentliche Ergebnisse. Erstens zeigt sich ein Zusammenhang zwischen der geschätzten Belastung der Patient:innen und dem Ausmaß des berichteten kompensatorischen Hörens. Zweitens findet sich eine Zunahme der eingeschätzten Wahrscheinlichkeit für Craving bei einer Zunahme der Belastung. Ein entscheidendes Kriterium für die Güte dieser Ergebnisse ist natürlich eine möglichst objektive Einteilung in die drei Belastungsgruppen. Dies muss hier als hinreichend gegeben vorausgesetzt werden, sollte aber bei weiteren Analysen genauer präzisiert werden.

Der gefundene mögliche Effekt der Faktorstufen auf das kompensatorische Hören lässt sich gut mit Behnes Beobachtungen (»ein Übermaß an Problemen wirkt lähmend«) in Einklang bringen. Allerdings ist keineswegs klar, inwieweit es sich beim gefundenen Muster (zuerst Anstieg, dann Abfall der Mittelwerte) in der Skala zum kompensatorischen Hören um ein vergleichbares Phänomen handelt. Zur weiteren Klärung dieser Frage wären Vergleichswerte zur kompensatorischen Nutzung von gesunden Erwachsenen hilfreich.

Zum Umgang mit musikindiziertem Craving werden in der Literatur prinzipiell zwei Möglichkeiten diskutiert. Erstens: Vermeidung derartiger Trigger – im Sinne von Stimuluskontrolle. Und zweitens: Reizexposition im Sinne von *Cue Exposure* (Lörch 2015, 93). Das Ziel von Cue Exposure besteht in der Vermittlung von Fertigkeiten zur Bewältigung von Suchtdruck. Dabei sollen eingeübte Copingstrategien unter Reizexposition und trotz hoher emotionaler Beteiligung ausprobiert und geübt werden (Scheibenbogen und Mader 2022, 42). Eine therapeutisch geleitete Konfrontation mit Urge Songs ist aus suchttherapeutischer Sicht daher eine durchaus sinnvolle Möglichkeit.

Literatur

- Alen, Gedefaw Diress, Dan Anderson-Luxford, Emmanuel Kuntsche, Zhen He und Benjamin Riordan (2023). »The prevalence of alcohol references in music and their effect on people's drinking behavior: A systematic review and meta-analysis«. *Alcohol Clinical & Experimental Research* 48 (3): 435–449. <https://doi.org/10.1111/acer.15262>.
- Baacke, Dieter. 1994. *Die 13- bis 18jährigen – Eine Einführung in Probleme des Jugendalters*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag.
- Bachmayer, Sonja, Julian Strizek und Alfred Uhl. 2023. *Handbuch Alkohol – Österreich. Band 1: Statistiken und Berechnungsgrundlagen. Datenjahr 2022*. Wien: Gesundheit Österreich.
- Beiglböck, Wolfgang und Senta Feselmayer. 2016. *Handbuch der klinisch-psychologischen Behandlung*. Wien, New York: Springer
- Behne, Klaus-Ernst. 2009. *Musikerleben im Jugendalter – Eine Längsschnittstudie*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Bortz, Jürgen und Nicola Döring. 2003. *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*. Berlin: Springer
- Dähnhardt, Oskar. 1909. *Natursagen: Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*. Leipzig: Verlag BG Teubner.
- Dingle, Genevieve A., Peter Kelly, Libby Flynn und Felicity Baker. 2015. »The influence of music on emotions and cravings in clients in addiction treatment: A study of two clinical samples«. *The Arts in Psychotherapy* 45: 18–25. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2015.05.005>.
- Demmel, Ralf. 2015. »Motivational Interviewing«. In *Verhaltenstherapiemanual*, hrsg. v. Michael Linden und Martin Hautzinger, 193–197. Berlin: Springer-Verlag.
- Engels, Rutger, Gert Slettenhaar, Tom Bogt und Ron Scholte. 2011. »Effect of alcohol references in music on alcohol consumption in public drinking places«. *The American Journal on Addictions* 20 (6): 495–587. <https://doi.org/10.1111/j.1521-0391.2011.00182.x>.
- Ernst, Marie-Luise. 2017. »Gendersensible Suchtprävention«. In *Geschlecht und Sucht: Wie gendersensible Suchtarbeit gelingen kann*, hrsg. v. Doris Heinzen-Voß und Heino Stöver, 59–70. Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Feuerlein, Wilhelm. 2008. *Alkoholismus-Warnsignale, Vorbeugung, Therapie*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- Födermayr, Franz. 1998. »Universalien der Musik«. In *Musikwissenschaft – ein Grundkurs*, hrsg. v. Herbert Bruhn und Helmut Rösing, 91–103. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Galle-Hellwig, Christian und Monika Baumann. 2021. *Musiktherapeutische Ansätze in der Suchttherapie*. Wiesbaden: Reichert Verlag.

- Ghetti, Claire, Xi-Jing, Chen, Annette K. Brenner, Laurien G. Hakvoort, Lars Lien, Jorg Fachner und Christian Gold. 2022. »Music therapy for people with substance use disorders«. *Cochrane Database Syst Rev.* 5 (5): CD012576. <https://doi.org/10.1002/14651858.CD012576.pub3>.
- Hohmann, Louisa, Joke Bradt, Thomas Stegemann und Stefan Koelsch. 2017. »Effects of music therapy and music-based interventions in the treatment of substance use disorders: A systematic review«. *PLoS ONE* 12 (11): e0187363. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0187363>.
- Kienast, Thorsten, Johannes Lindenmeyer, Martin Löb, Sabine Löber und Andreas Heinz. 2007. *Alkoholabhängigkeit – ein Leitfaden zur Gruppentherapie*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Kölsch, Stefan. 2022. *Good Vibrations – Die heilende Kraft der Musik*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH.
- Leipoldt-Döring, Martina. 2021. »Regulative Musiktherapie mit SuchtpatientInnen in der Langzeittherapie«. In *Musiktherapeutische Ansätze in der Suchttherapie*. hrsg. v. Christian Galle-Hellwig und Monika Baumann, 23–4. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Lesch, Otto-Michael und Henriette Walter. 2013. »Alkoholabhängige: Erkennen und individuelles Behandeln nach der Typologie nach Lesch«. *Journal für Gastroenterologische und Hepatologische Erkrankungen* 11 (1): 6–13.
- Leveratto, Pietro. 2014. *Die Musiktherapie – Songs und Stücke für Lebens- und Stimmungslagen aller Art*. Berlin: Hanser.
- Lindenmeyer, Johannes. 2016. *Lieber schlau als blau*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag.
- Lojak, Philipp. 2024. Ersungener Rausch: Trinklieder von der Antike bis zur Gegenwart – Tagungsbericht – Gesellschaft für Musikforschung. Zugriff 16.03.2025. <https://www.musikforschung.de/tagungsbericht/ersungener-rausch-trinklieder-von-der-antike-bis-zur-gegenwart/>.
- Musalek, Michael. 2024. *Ressourcenorientierte Suchttherapie – Grundlagen und Methoden des Orpheus-Programm*. Stuttgart: Kohlhammer
- Raithel, Jürgen. 2004. *Jugendliches Risikoverhalten – Eine Einführung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rösing, Helmut. 1993. »Sonderfall Abendland«. In *Musikpsychologie – ein Handbuch*, hrsg. v. Herbert Bruhn und Helmut Rösing, 74–86. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Rötter, Günther und Reinhard Steinberg. 2018. »Die Musikerpersönlichkeit«. In *Handbuch Musikpsychologie*, hrsg. v. Andreas Lehmann und Reinhard Kopiez, 435–460. Bern: Hogrefe Verlag.
- Schäfer, Thomas und Peter Sedlmeier. 2018. »Musik im Alltag: Wirkungen, Funktionen und Präferenzen«. In *Handbuch Musikpsychologie*, hrsg. v. Andreas Lehmann und Reinhard Kopiez, 247–271. Bern: Hogrefe Verlag.
- Scheibenbogen, Oliver und Roland Mader. 2022. »Konsumgewohnheiten im Kontext der Pandemie – Behandlungsoptionen«. *psychopraxis. neuropraxis* 25: 40–44. <https://doi.org/10.1007/s00739-021-00771-8>.
- Schmidt, Hans Ulrich, Thomas Stegemann und Carsten Spitzer. 2020. *Musiktherapie bei psychischen und psychosomatischen Störungen*. München: Elsevier.
- Short, Alex D. L. und Genevieve A. Dingle. 2015. »Music as an auditory cue for emotions and cravings in adults with substance use disorders«. *Psychology of Music* 44 (3), 559–573. <https://doi.org/10.1177/0305735615577407>.
- Silverman, Michael J., Sonia Bourdaghs, Jessica Abbazio und Amy Riegelman. 2021. »A systematic review of music-induced substance craving«. *Musicae Scientiae* 27 (1): 137–175. <https://doi.org/10.1177/10298649211030314>.
- Stegemann, Thomas. 2020. »Methoden der Musiktherapie«. In *Musiktherapie bei psychischen und psychosomatischen Störungen*, hrsg. v. Hans Ulrich Schmidt, Thomas Stegemann und Carsten Spitzer, 33–52. München: Elsevier.
- Spitzer, Manfred. 2023. *Das musikalische Gehirn – wie Musik auf uns wirkt*. München: Mvg Verlag.

- Strizek, Julian, Sylvia Gaiswinkler, Monika Nowotny, Alexandra Puhm und Alfred Uhl. 2023. *Handbuch Alkohol – Österreich. Band 3: Ausgewählte Themen*. Wien: Gesundheit Österreich.
- Van de Ree, Maartje. 2016. *Music as a trigger for Craving: Exploring the Phenomenon and Possible Music Therapy Approaches from a Client and Music Therapist Perspective*. Masterarbeit, Department of Music, University of Jyväskylä.
- Wittfoot, Jens und Martin Driessen. 2000. »Alkoholabhängigkeit und psychiatrische Komorbidität – ein Überblick«. *Suchttherapie* 1, 8–15. <https://doi.org/10.1055/s-2000-13133>.

Der Autor

Rudolf Maisriml, Mag. phil., arbeitet als Klinischer Psychologe in einer Ambulanz des Wiener Anton Proksch Instituts und behandelt dort vorwiegend Patient:innen mit Alkoholproblemen. Im Zusammenhang mit seiner früheren, langjährigen Tätigkeit im Bereich aufsuchender Jugendarbeit lag ein Schwerpunkt der Arbeit auch auf musikbasierten Projekten mit der Zielgruppe. Ein wichtiger Teil davon war die Konzeption und Betreuung eines Tonstudios für Jugendliche.

Kontakt: rudolf.maisriml@api.or.at

Impressum

Journal für Psychologie

Theorie – Forschung – Praxis

www.journal-fuer-psychologie.de

ISSN (Online-Ausgabe): 2198-6959

ISSN (Print-Ausgabe): 0942-2285

Das *Journal für Psychologie* wird gefördert von der Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten (suttneruni.at) und vom Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC) für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie an der Ruhr-Universität Bochum (kilian-koehler-centrum.de).

33. Jahrgang, 2025, Heft 1

Herausgegeben von Ralph Sichler

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-1>

ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-8379-8504-7

ViSDP

Die HerausgeberInnen; bei namentlich gekennzeichneten Beiträgen die AutorInnen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen nicht in jedem Fall eine Meinungsäußerung der HerausgeberInnen, der Redaktion oder des Verlages dar.

Herausgebende

Mag. Andrea Birbaumer, Wien · Prof. Dr. Martin Dege, New York City · Dr. Peter Mattes, Berlin · Prof. Dr. Günter Mey, Magdeburg-Stendal/Berlin · Prof. Dr. Aglaja Przyborski, St. Pölten · Paul Sebastian Ruppel, Magdeburg-Stendal/Bochum · Prof. Dr. Ralph Sichler, St. Pölten · Prof. Dr. Anna Sieben, Wuppertal · Prof. Dr. Thomas SlunECKO, Wien

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Molly Andrews · Prof. Dr. Thea Bauriedl · Prof. Dr. Jarg Bergold · Prof. Dr. Klaus-Jürgen Bruder · Prof. Dr. Stefan Busse · Prof. Dr. Tanja Eisele · Prof. Dr. Jörg Frommer · Prof. Dr. Heiner Keupp · Prof. Dr. Carlos Kölbl · Prof. Dr. Helmut E. Lück · PD Dr. Günter Rexilius · Prof. Dr. Dr. h.c. Wolff-Michael Roth · Prof. Dr. Christina Schachtner · Prof. Dr. Rudolf Schmitt · Prof. Dr. Ernst Schraube · Prof. Dr. Margrit Schreier · Prof. Dr. Hans-Jürgen Seel · Dr. Michael Sonntag · Prof. Dr. Hank Stam · Prof. Dr. Irene Strasser · Prof. Dr. Dr. Wolfgang Tress · Prof. Dr. Jaan Valsiner · Dr. Barbara Zielke · Prof. Dr. Dr. Günter Zurhorst

Erscheinen

Halbjährlich als digitale Open-Access-Publikation und parallel als Print-Ausgabe.

Verlag

Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG

Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende

Gesellschaft Wirth GmbH,

Geschäftsführer: Johann Wirth

Walltorstraße 10, D-35390 Gießen, Deutschland

info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Druck und Bindung

Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42

22848 Norderstedt, Deutschland

Printed in Germany

Abonnentenbetreuung

aboservice@psychosozial-verlag.de

Bezug

Jahresabonnement 49,90 € (zzgl. Versand)

Einzelheft 29,90 € (zzgl. Versand)

Studierende erhalten gegen Nachweis 25% Rabatt auf den Preis des Jahresabonnements.

Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen

Anfragen richten Sie bitte an den Verlag:

anzeigen@psychosozial-verlag.de

Datenbanken & Repositories

Das *Journal für Psychologie* wird u.a. indiziert/gelistet in: DOAJ, google scholar, PsychArchives, PsycINFO, PSYNDEX



Die Beiträge dieser Zeitschrift sind unter der Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0) lizenziert. Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

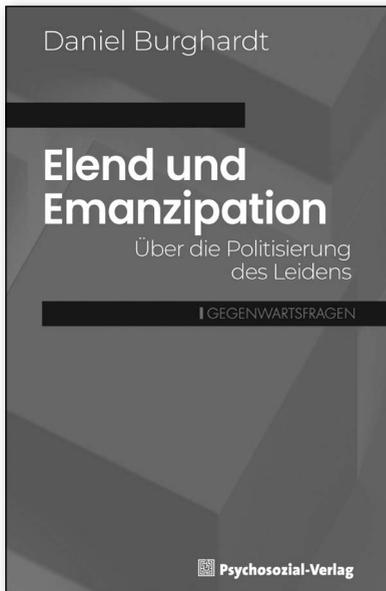
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



Psychosozial-Verlag

Daniel Burghardt

Elend und Emanzipation Über die Politisierung des Leidens



2024 · 145 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-3300-0

- ▶ **Einordnung aktueller Debatten um soziale Ungleichheit und Autoritarismus**
- ▶ **Streifzug durch Theorien des Leids: Marx, Freud, Adorno, Butler u. a.**

»Burghardts Buch ist zugleich deprimierend [...], weil es die Allgegenwärtigkeit des Leidens in der bisherigen Geschichte der Moderne aufzeigt; [und] aufrüttelnd, weil es deutlich macht, dass es nicht so sein müsste.«

Sebastian Voigt

Das mit Ungleichheit, Armut oder Gewalt verbundene Leid gilt seit der Aufklärung als überwindbar. Die Befreiung aus dem Elend wird zu einem emanzipatorischen politischen Projekt. Gleichzeitig hat die Politisierung des Leidens aber auch eine Schattenseite: Weil die Position des Opfers mediale Aufmerksamkeit und verbürgte Authentizität verspricht, wird sie politisch instrumentalisierbar. Affektiv aufgeladene Opfernarrative, die sich mitunter an Feindbildern abarbeiten, dienen nicht nur sozialen, sondern auch autoritären Bewegungen als Begründung für ihr politisches Handeln. Daniel Burghardt ordnet aktuelle Debatten um soziale Ungleichheit und einen neuen Autoritarismus historisch wie theoretisch ein und schärft den kritischen Blick auf Leidenserfahrungen des (spät-)modernen Menschen.

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de



Manfred Prisching

Verlorenheit

Ressentiments und verletzte Bedürfnisse in Krisenzeiten



2024 · 171 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-3352-9

Das Unbehagen steigt, Krisen sind in aller Munde und immer mehr Menschen fühlen sich in der spätmodernen Gesellschaft fremd und verloren. Dabei verstärken gegenwärtige Konflikte lediglich ein elementares und seit Längerem wachsendes Grundgefühl: Die vormalige Normalität des Lebens ist vorbei. Manfred Prisching begreift die Atmosphäre diffuser Unruhe als Ergebnis verletzter Grundbedürfnisse. Wo verbindliche Werte, die Verwurzelung in einer Gemeinschaft oder elementare Sicherheitsbedürfnisse keinen Ort mehr haben, steigt erst die Irritation, dann entwickeln sich zunehmend Angst, Aggressivität und Ressentiment. Doch wohin driftet eine Gesellschaft, in der jedes polarisierungsfähige Thema und jedes streitfähige Ereignis zum Anlass genommen werden, um den emotionalen »Überdruck« konflikthaft zu inszenieren?

- ▶ **Neuer und differenzierter Blick auf das gegenwärtige Unbehagen**
- ▶ **Verweist fundiert auf verletzte Grundbedürfnisse in der Gesellschaft**
- ▶ **Klar, pointiert und orientiert an aktuellen Debatten**

Verpassen Sie keine Ausgabe mehr und schließen Sie gleich Ihr Abo ab!



Mit einem Abonnement der Zeitschriften des Psychosozial-Verlags sparen Sie und erhalten jede Ausgabe pünktlich bei Erscheinen ganz bequem nach Hause geliefert. Zu unserem wachsenden Zeitschriftenportfolio gehören:

- à jour!
- Behindertenpädagogik
- Freie Assoziation
- Feedback
- gruppenanalyse
- Jahrbuch der Psychoanalyse
- Journal für Psychologie
- Psychoanalyse im Widerspruch
- Psychoanalyse und Körper
- Psychoanalytische Familientherapie
- psychosozial
- Psychotherapie
- Psychotherapie im Alter
- Psychotherapie-Wissenschaft
- Spektrum der Mediation
- supervision
- Trauma Kultur Gesellschaft

Studierende
erhalten ihr Abo
mit
25% Rabatt!

Informationen zu allen Zeitschriften des Psychosozial-Verlags finden Sie auf unserer Homepage: www.psychosozial-verlag.de/zeitschriften

So können Sie abonnieren:
E-Mail: aboservice@psychosozial-verlag.de
Telefon: 0641 – 96 99 78 26
Online: www.psychosozial-verlag.de/abonnements

 **Psychosozial-Verlag**

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

ISBN 978-3-8379-8504-7



9 783837 985047