



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Plastizität, Intimität und Authentizität im Songwriting von
Kate Bush, Björk, Tori Amos und PJ Harvey“**

Verfasser

Matthäus Maier

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin: Univ. -Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Für Z und H

1 Inhaltsverzeichnis

2	Einleitung	5
	2.1 <i>Definition von Pop</i>	6
3	Weibliche Identität(en) in der Popmusik	7
	3.1 <i>Kurzer historischer Abriß zur Position von Frauen in der Pop/Rock-Musik</i>	8
	3.2 <i>Feminismus, Gender, Sexualität, Female Expression</i>	11
4	Subjektpositionen in Kunst und Musik	22
	4.1 <i>Diskurs: Textanalyse vs. Cultural Studies</i>	24
	4.1.1 <i>(Feld-)Forschungsansätze und das Adjektiv als Untersuchungsobjekt</i>	27
	4.2 <i>The Listener Is The Composer – Autoren- und Rezipientenposition im Popsong</i>	29
	4.3 <i>Die Suche nach dem Ich im Popsong</i>	35
5	Authentizität im Popsong	39
	5.1 <i>Konstruktion von authentischen Werten</i>	39
	5.2 <i>Vermittlung von persönlichen Empfindungen und Emotionen</i>	43
	5.3 <i>Intimität gegenüber Öffentlichkeit im Popsong</i>	48
6	Plastizität, Entität, Konzept – Der vollkommene Song	51
	6.1 <i>Kurze Begriffsdefinition von Plastizität und Entität</i>	51
	6.2 <i>Der Popsong als Kunst – Form, Anspruch, Ganzheit</i>	54
	6.2.1 <i>Beispiel Musikvideo</i>	59
	6.2.2 <i>Beispiel Text-Musik-Verhältnis</i>	62
	6.3 <i>Aufnahme in den Kanon</i>	64
	6.3.1 <i>Kanonisierung von gender</i>	67
7	Angewandte Beispiele	69
	7.1 <i>Kate Bush</i>	69
	7.1.1 <i>Wuthering Heights: Exkurs Emily Brontë / Textanalyse</i>	70
	7.1.3 <i>Harmonische Analyse</i>	73
	7.1.4 <i>Harmonisch-inhaltliche Analyse / Darbietung und Interpretation</i>	75
	7.1.6 <i>Fazit</i>	79

7.2 Björk	80
7.2.1 Biophilia: Natur und Utopie	80
7.2.2 Fluktuation und Flexibilität von Autoren- und Subjektpositionen	86
7.2.3 Fazit	89
7.3 <i>Tori Amos</i>	90
7.3.1 <i>Me And A Gun / Icicle / Crucify / China</i>	90
7.3.2 Fazit	93
7.4 <i>PJ Harvey</i>	94
7.4.1 <i>Taut</i>	94
7.4.2 Fazit	97
8 Résumé	98
8 Quellenverzeichnis	100
8.1 <i>Literatur</i>	100
9.2 <i>Zeitschriften</i>	105
9.3 <i>Lexika</i>	106
9.4 <i>Internetquellen</i>	107
9.5 <i>Audio-Quellen</i>	108
9.5 <i>Weitere Medien</i>	109
9.6 <i>Abbildungsverzeichnis</i>	110
10.0 Anhang	111

2 Einleitung

Die auftretenden Fragen bei der Rezeption von Kunst und Kultur in Bezug zu Intention, Miturheberschaft seitens des Publikums und *unverfälschter Echtheit* des Ausdrucks erhalten besonders im Medium des *Popsongs*, aufgrund der direkten Ansprache der Hörerschaft durch die Text-Musik-Kombination, besondere Brisanz. Die vorliegende Arbeit soll sich daher mit Faktoren wie vermittelter Subjektivität, Authentizität und Intimität in der Popmusik auseinandersetzen und diese Faktoren weiters in Relation zu ihrer Produktion, folglich dem Verhältnis zwischen dem *Songwriting* per se und dessen Rezeption untersuchen. Um den Untersuchungsrahmen einzuschränken und somit einen wissenschaftlich zielgerichteten Fokus zu wahren, wird sich diese Auseinandersetzung vorrangig mit ausgewählten (Pop-)Künstlerinnen im Zeitraum zwischen 1979 und 2011 beschäftigen. So soll vorerst ein kurzer, historischer Überblick über die Frauenposition in der Geschichte von Popmusik, sowie ein Abriss der bis dato in Popsongs vermittelten *weiblichen* Inhalte und Themata gegeben werden, auf den sich die weitere Untersuchung bezieht. Auf dem Aspekt der einzunehmenden Subjektpositionen aufbauend, wird anschließend eine mögliche Methodik und Forschungsansätze zur Analyse von Popmusik nähergebracht. Weiters wird versucht die Konstruktion der genannten Faktoren von Authentizität und Intimität anhand bestehender Abhandlungen von Liedern offenzulegen und darzustellen. Es wird darüberhinaus eine potenzielle *Kunstwerdung* von Popsongs bezüglich der historisch-ästhetischen Kategorien von Plastizität und Entität als *vollkommene, in sich geschlossene* Kunstwerke beschrieben. Besondere Aufmerksamkeit kommt in diesem Zusammenhang auch der *gender*-bedingten Diskrepanz bei der Bewertung von Künstlerinnen bzw. Künstlern als Urheberinstanzen von kanonisierten, *herausragenden* (Pop-)Arbeiten zuteil. Abschließend werden die besprochenen Parameter an ausgewählten Beispielen von angewandtem Songwriting der Autorinnen und Interpretinnen *Kate Bush*, *Björk*, *Tori Amos* und *PJ Harvey* dargestellt.

2.1 Definition von *Pop*

Um etwaigen Unklarheiten vorzubeugen muss an dieser Stelle eine Definition des Begriffes *Popmusik*, wie er in der weiteren Auseinandersetzung verwendet wird, gegeben werden. Dies ist insofern problematisch da die Spannweite bzw. Grenzen von *Pop* höchst schwierig zu fassen sind: „*Pop music is slippery concept, perhaps because it is so familiar, so easily used. Pop can be differentiated from classical or art music, (...) but may otherwise include every sort of style. (...) {It} includes all contemporary popular forms – rock, country, reggae, rap, and so on. (...) {Furthermore} pop becomes not an inclusive category but a residual one: (...) pop is defined as much by what it isn't as by what it is.*“¹

Als *Pop* wird fortführend jegliche musikalische Ausprägung verstanden, die sich vorwiegend über die Verbreitung von Ton-Aufnahmen einem möglichst großen Publikum erschließt. Chronologisch gesehen, setzt diese Begriffs-Anwendung folglich mit der massentauglichen Verwendung von Abspielgeräten dieser Ton-Aufnahmen ein, es können somit musikalisch-kulturelle Erscheinungen ab dem groben Zeitraum der 1930er Jahre unter dieser Ordnung erfasst werden. Der Begriff beinhaltet demzufolge weiters jegliche musikalische Form, Gattung, Sparte oder Genre, das sich in einem weiteren Kontext dem Bereich der *Unterhaltungsmusik* zuordnen lässt, als dem gegenüber konträre Kategorie steht somit der Begriff der *ernsten Musik*. Weiterführend begrenzt sich der Begriff *Pop* nicht allein auf den rein musikalischen Aspekt, vielmehr umschließt er ebenso sozial-historische wie auch ökonomische Hintergründe und Mechanismen, die gegebenenfalls ineinandergreifen und in Kombination das Konstrukt *Popmusik* ergeben.

¹ Frith, Simon: Pop Music. In: The Cambridge Companion to Pop and Rock. Frith, Simon; Straw, Will; Street, John (Hg.). Cambridge University Press. Cambridge/New York. 2001, S.94

3 Weibliche Identität(en) in der Popmusik

„(...) die Kategorie Frau selbst {ist} ein prozessualer Begriff, ein Werden und Konstruieren, von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.“²

Gerade auf den Kosmos von Popmusik umgelegt, können die Worte von Judith Butler sinnbildlich für den Progress, den ständigen Wandel und die fortwährende Entwicklung der Positionen und Rollen von Frauen innerhalb dieser Ordnung gesehen werden.

Lag Popmusik selbst und folglich die Position von Frauen darin lange Zeit im Schatten des wissenschaftlichen Interesses, kam der Frauenforschung unter diesem Aspekt gegen Anfang der 1990er Jahre besondere Aufmerksamkeit zuteil. Zahlreiche, innerhalb einer kurzen Zeitspanne erschienene Bücher, Abhandlungen und Artikel zeugen von der Brisanz und von einem intensiven Diskurs um die (Selbst-)Darstellung, Inszenierung und Haltung von und gegenüber Frauen im Pop, mit dem Ziel daraus mögliche Rückschlüsse auf einen allgemeinen Habitus bzw. eine gesamtgesellschaftliche Einstellung zur Position von Frauen zu ziehen.

Umgekehrt leiten sich die eingenommen Rollen von Frauen im Pop nicht nur von einer Gesellschaftshaltung ab und sind Ausdruck dieser, sondern können ebenso Antwort auf diese sein und eine bewusste, politische Gegenreaktion darstellen. Im Folgenden soll für ein weiteres Verständnis ein kurzer Abriss einer *weiblichen Pop-Geschichte* gegeben werden und somit den für die fortführende Untersuchung nötigen Kontext zu gewährleisten.

Um Verirrungen auszuschließen, müssen vorerst die in der Geschichte von Popmusik behandelten *Positionen* per se bestimmt werden. Das Konstrukt Popmusik setzt sich demzufolge aus mehreren, sowohl in der Öffentlichkeit wie im Hintergrund, parallel arbeitenden Instanzen zusammen. Die vorderhand einfach zu differenzierenden Instanzen sind demzufolge: Urheber, Interpret, Produzent, Management, Label, Öffentlichkeitsarbeit, Vertrieb, etc..³ Die in diesem Abriss gelisteten Positionen beschäftigen sich ausschließlich mit der Instanz der *Urheberin/Interpretin*. Die weiteren Instanzen sind für die folgende Auseinandersetzung nicht relevant, dürfen jedoch gerade im Aspekt der (geringen)

² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 1991, S.60

³ Für eine Aufschlüsselung des Pop-Konstrukts siehe etwa: Longhurst, Brian: Popular Music And Society. Polity Press. Cambridge. 1995, S.55-90

Frauenbeteiligung⁴ in der Gesamtbetrachtung von Popmusik nicht außer Acht gelassen werden. Die nun genannten Künstlerinnen verkörpern darüber hinaus nur eine exemplarische Auswahl von Interpretinnen und Autorinnen, die stellvertretend als paradigmatische Charaktere der Entwicklung dieser Positionen in der Pop-Geschichte zu sehen sind. Die ausgewählten Exempel dienen daher einer simplen Darstellung dieses Verlaufs und stellen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder Totalität. Weiters soll an dieser Stelle nochmals an die eingangs getätigte, zeitliche sowie inhaltliche Definition von *Pop-Musik* erinnert werden, um den Rahmen der Betrachtung abstecken zu können.

3.1 Kurzer historischer Abriß zur Position von Frauen in der Pop/Rock-Musik

Geht man also grob von Blues bzw. Jazz als erste Formen von Pop-Musik aus, sind die ersten weiblichen Teilnehmer in den Begleitmusikerinnen und Background-Vocalistinnen von Bar- oder Tanz-Combos zu finden. Die ersten weiblichen *Popstars*, im Sinne einer Hauptinterpretin, entwickeln sich aus der Tradition der autarken, am Rande der Gesellschaft stehenden *Bluessängerin*⁵ und erhalten durch den Fortschritt der Tonträgerindustrie ihren ersten Aufschwung in der Wahrnehmung einer breiteren Masse. Als herausragende Beispiele sind hier Interpretinnen wie *Billie Holiday* oder *Ella Fitzgerald*⁶ zu nennen, als Pendant im „weißen Mainstream“ dazu etwa *Doris Day* oder in weiterer Folge *Dusty Springfield*⁷, die durchaus große Popularität erreichten, sich jedoch in der Regel nicht für die Urheberschaft der von ihnen gebotenen Stücke verantwortlich zeichnen. Künstlerinnen am Beginn des Pop-Konstrukts sind demnach wortwörtlich als Interpretinnen zu sehen. Das heißt, sie agieren als Ausführende, von fremden, oft männlichen, Gedanken und Vorstellungen, im Sinne eines Kunstwerks bzw. Musikstücks. Diese Tatsache lässt sich jedoch nur bedingt mit einer männlichen Bevormundung von Künstlerinnen erklären, vielmehr entspricht es der damals gängigen Praxis von Autorenschaft und deren ausgelagerter Ausführung, sprich Interpretation und findet sich ebenso bei männlichen Interpreten.

⁴ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2. The Definitive History Of Women In Rock, Pop And Soul*. Continuum. London/New York. 2002. S.412

⁵ Ebda. S.16

⁶ Ebda. S.19 bzw. 27

⁷ Ebda. S.39 bzw. 62

Folgt man der pop-evolutionistischen Chronologie nach Lucy O'Brian sind an nächster Stelle wohl die *Female Groups* der R'n'B- und Rock'n'Roll-Bewegung der 1950er und 60er Jahre anzuführen, die, aus der Form der zuvor erwähnten Tanz-Combos kommend, für eine leichte, beschwingte, sich bewegende Unterhaltungsmusik stehen. Auch die Fortschreitung dieser *Female Groups* geht synchron mit der Konjunktur der Plattenindustrie einher und somit wandelt sich deren Erscheinung von vorrangig als lokal relativ gebundener Live-Act zu überregional wahrgenommenen Bands. Den Höhepunkt dieser Ausprägung markiert zweifellos das Label *Motown* mit dessen äußerst erfolgreichen Bands wie etwa *The Shirelles*, *The Ronettes* oder *The Supremes*.⁸

Sind die Bands der Kategorie *Motown* in der Produktion ihrer Musik noch dem Schema (männlicher) fremder Autor – weibliche Interpretin und den Ansprüchen des *easy listenings* unterworfen, geht spätestens aus der 68er-Bewegung und deren *counter revolution* ein weiterer Typus hervor, die aus dem Erbe von Gospel und Folk kommende *authentische Singer-Songwriterin*.⁹ Hierzu zählen, noch ohne den Aspekt der Songwriterin, beispielsweise *Aretha Franklin* oder *Marianne Faithfull*¹⁰, während als personifizierte Vereinigung der Positionen von Interpretin und Autorin etwa *Joni Mitchell* oder später *Kate Bush*¹¹ zu nennen sind.

Neben den Songwriterinnen findet sich in den 1970er Jahren die Form des, plakativ genannten, *Rockgirls*. Das Rockgirl behauptet sich in einem vorwiegend von Männern geprägten Umfeld, beispielsweise als *Front-Woman* einer sonst klassisch männlichen Rockband und zeichnet sich selbst durch beinahe übertrieben maskulines Auftreten aus, mehr dazu unter Kapitel 3.2. Die Trennung von Interpretin und Urheber(in) ist auch beim Rockgirl bereits fließend, bezeichnende Beispiele hierfür sind etwa *Janis Joplin*, *Suzi Quatro*, als *Punk-Girl* etwa *Patti Smith* oder in einem etwas kommerzielleren Kontext auch *Tina Turner*¹² aufzuzählen.

⁸ Ebda. S.66ff.

⁹ Greig, Charlotte: *Female Identity and the Woman Songwriter*. In: Whiteley, Sheila: *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Routledge. London. 1997, S.174

¹⁰ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002. S.87 bzw. 96

¹¹ Ebda. S.181 bzw. 192

¹² Ebda. S.100 bzw. 112, 118, 123

Bis in die 1980er Jahre ist eine zunehmende Unterwanderung des Begriffs Pop durch Bestrebungen eines künstlerisch-politischen Ausdrucks aufzeigbar, gleichzeitig findet eine immer größer werdende Segregation einzelner Genres, Sparten und Subkategorien ¹³ statt, die eine allgemeine Zuordnung unter einzelne Aspekte aus heutiger Perspektive schwer durchführbar machen. Punk etwa ist, im Gegensatz zu Rock'n'Roll zwanzig Jahre zuvor, nicht nur in seiner Form eine politische Aussage, sondern benützt das Medium Pop um inhaltlich zielgerichtete Botschaften zu verbreiten. Auf der anderen Seite ist auch in einem weniger spezifischen Segment wie Punk, in durchaus bereits klassischen Sparten wie Pop oder Rock, eine steigende Politisierung spürbar, während sich hier Bestrebungen bemerkbar machen, Pop nicht länger als bloße Unterhaltungsplattform zu sehen, sondern auch als mögliche Kunstform per se, was wiederum einen experimentellen und anspruchsvollen Zugang zur Popmusik zur Folge hat. Eine konkrete Aufschlüsselung der Urheber-Interpretinnen-Instanzen ist nicht mehr relevant, auch die Positionierungen von Solokünstlerinnen bis *All-Female-Groups* sind in allen Erscheinungsformen möglich. Beispielgebende, spartenübergreifende Künstlerinnen sind demnach *Yoko Ono*, *Siouxsie and the Banshees*, *Debbie Harry* oder *Blondie* oder in weiterer Folge *Madonna* ¹⁴.

Diese Pluralität bzw. Diversität der genannten Erscheinungsformen zieht sich prinzipiell ab dato bis in die Gegenwart und durchläuft auch alle ab den 1990ern hinzukommenden Musikgenres wie *HipHop* oder *Indierock*. Ebenso lassen sich spätere Phänomene wie die *Spice Girls*, *Britney Spears* oder auch *Lauryln Hill* ¹⁵ unter die bereits erwähnten Ausprägungen einordnen und sind daher durchaus, wenn nicht als Weiterentwicklung, zumindest als Fortführung der besprochenen Linie zu sehen. Diese Linie ließe sich demnach, stark vereinfacht und Korrelationen zwischen den einzelnen Ebenen nicht beachtend, wie folgend darstellen:

¹³ Vgl. etwa Wicke, Peter: Vom Umgang mit Popmusik. (Hg.) Hannelore Prosche. Volk und Wissen. Berlin. 1993, S.36ff.

¹⁴ O'Brian, Lucy: *She Bop* It 2. 2002. S.155 bzw. 136ff., 222

¹⁵ Ebda. S.459 bzw. 482 und 306

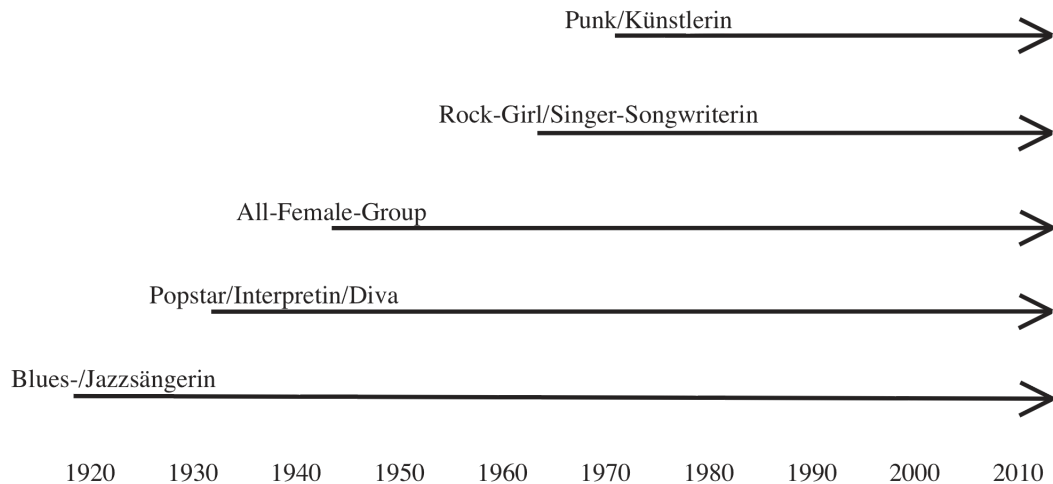


Abb.1: Abriss der Frauenposition in der Pop-Geschichte

Abschließend ist zu bemerken, dass die genannten, jeweils vorangegangenen Formen von weiblichen Künstlerinnen nicht mit dem Auftreten eines neuen Typus zu existieren aufhören, sondern dazu parallel weiterhin bestehen bleiben, was eine große Streuung und Verflechtung der einzelnen Ausprägungen mit sich bringt. Die erfolgten Ausführungen dienen demnach einzig dem Zweck, den Versuch einer möglichen Chronologie des Auftretens von Frauen im Bereich der populären Musik darzustellen und stellen, wie gesagt, keinen Anspruch auf allgemeine, allumfassende Gültigkeit.

3.2 Feminismus, Gender, Sexualität, Female Expression

„Frau in einer Band zu sein, bedeutet in den 60er Jahren etwas anderes als in den 90er Jahren, bedeutet als schwarze Frau etwas anderes als weiße Frau, bedeutet in den USA etwas anderes als in Deutschland.“¹⁶

Betrachtet man die vorangestellten Positionen, die Frauen im Laufe der Geschichte von Popmusik einnehmen, ergeben sich in Bezug auf die diesen entsprechende *Rolle als Frau* ebenso differenzierte Bilder. Wie obiges Zitat zeigt, kann diese *Rolle* jedoch nicht allgemein gültig formuliert werden, sondern muss stets, im Sinne der Cultural Studies, in Hinblick auf

¹⁶ Volkmann, Maren: Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur. Schriften zur Popkultur (Hg. Thomas Hecken). Bd. 6. Posth Verlag. Bochum, 2011. S.138

Faktoren wie soziales Umfeld, historische Hintergründe, politische Einflüsse, Art und Weise der Rezeption, usw. beleuchtet werden. Die Rolle einer afro-amerikanischen Blues- oder Jazz-Sängerin in den 1930 Jahren kann so etwa nicht mit der Rolle einer europäischen Sängerin zur selben Zeit, wie *Marlene Dietrich*¹⁷, gleichgesetzt werden. Zwar könnte man die genannten Beispiele anhand der Position, die sie innerhalb des musikalischen Betriebes einnehmen, vergleichen, die Tatsache, dass beide jedoch aus völlig unterschiedlichen sozial-ökonomischen Rahmenbedingungen hervorgehen, darf jedoch bei der Betrachtung nicht außer Acht gelassen werden. Im Folgenden soll versucht werden, anhand der zuvor angeführten Positionen zu überprüfen, inwieweit sich der Begriff der weiblichen Identität im Kontext der Pop-Gesellschaft gewandelt hat und welchen Einfluss dieser unter anderem auch auf den musikalischen Schaffensprozess hat. Wie oben, gilt auch hier keinerlei Anspruch auf Totalität, die ausgewählten und besprochenen Positionen erfüllen lediglich eine exemplarische Funktion und sollen somit symbolisch für die Wandlung des *Frauenbilds* im Pop gesehen werden.

Wie bereits angedeutet, sind die ersten Popstars in ihrem musikalischen Ausdruck zumeist noch reine Interpreten *fremder Songs* und damit gewissermaßen Darstellerinnen männlicher Intentionen. Dies hat, wie zuvor erwähnt, sozial-historische Hintergründe und ist auf die allgemeine Rolle von Frauen in der damaligen Gesellschaft zurückzuführen. Ohne Zweifel mögen Künstlerinnen wie Billie Holiday oder Marlene Dietrich zwar durchaus selbstständige und unabhängige Frauen gewesen sein, im Sinne des Entstehungsprozess der von ihnen verkörperten Lieder und somit auch in ihrem über diese Lieder vermittelten Selbst sind sie jedoch von der Instanz des Songwriters (!) abhängig. Der Songwriter (in wenigen Fällen die Songwriterin) komponiert folglich die Musik und schreibt den Text von Stücken für ihm außenstehende Frauen und legt diesen im wahrsten Sinn die Wörter in den Mund, die er für richtig empfindet. Er *erfindet* sozusagen das Wesen, das *Ich* der Sängerin und schafft daher auch das Bild, das die Hörerschaft von der Interpretin in weiter Folge erstellt. Der weibliche Ausdruck ist in diesem Fall ein von Männern konstruierter und bedient somit unweigerlich auch eine männliche Vorstellung von Weiblichkeit, völlig unabhängig vom Setting des Songs.¹⁸

¹⁷ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.250

¹⁸ Vgl. dazu die Arbeitsteilung der Gruppe ABBA, siehe Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur*. 2011, S.153

„Anyone I've worked with has taken into consideration who I am. They have written songs they feel I can do, and still maintain who I am“¹⁹ (Dionne Warwick)

Dieses Produktionsschema hält sich im Prinzip von den Jazz-Sängerinnen über die *Female Groups* der *Motown*-Ära bis in die 1970er Jahre. Wie in der oben angeführten Chronologie beschrieben, setzt hier erstmals eine gröbere Veränderung des Pop-Betriebes ein, die eine nachhaltige Verschiebung der Instanzen zur Folge hat. So ist auch der aus den allgemeinen Bürgerrechtsbewegungen der 1960er hervorgegangene *Second-Wave-Feminism*²⁰ in der Popmusik spürbar. Die Wahrnehmung als Frau gewinnt an Gewicht, die Rolle als Begleitmusikerin oder als Interpretin männlicher Gedanken wird von der jungen, nachfolgenden Generation von Pop-Hörerinnen sowie -Ausübenden nicht mehr akzeptiert. Musikerinnen wie *Janis Joplin* behaupten sich in der vorwiegend als männlich konnotierten Rockmusik. Durch die Adaption des „männlichen“ Gestus erobern sie einen Raum, der bislang einer männlichen Klientel vorbehalten war. Die Ursachen des *virilen Charakters* von Rockmusik lassen sich mannigfaltig ableiten, von der Aura des Bösen und Gefährlichen bis hin zur angeblich nötigen Technik-Affinität²¹ des Rockspiels und schlussendlich mit der phallischen Kraft der E-Gitarre²² – dem essentiellen Instrument des Rocks. Frauen sind somit im Horizont des Rocks zu einer Passivität bestimmt, die sich allein schon durch die Rollengliederung von Frauen als sexuell handlungsunfähige Objekte und Männern als willensausübende Subjekte in Rocksong-Texten deutlich wird.²³ Der allgemeine Konsens lautet: in einer Rockband zu spielen ist jungen Männern vorbehalten, Mädchen ist das Zuhören überlassen.²⁴

Tatsächlich möchten sich die Musikerinnen der 1970er nicht länger in diese vorgegebenen Rollen drängen lassen und brechen aus ihrem von der Gesellschaft diktiertem *Gender* aus. Frauen wie *Janis Joplin* oder *Patti Smith*, um wieder zwei plakative Beispiele heranzuziehen, ziehen sich Lederjacken an (die Kleidung des frühzeitiglich-männlichen Jägers), trinken Bier, beanspruchen große Bühnen und eine männliche Begleitband für sich und winden sich in sexuell aufgeladener Extase vor riesigen Menschenmengen – sie verhalten sich somit gänzlich konträr zum gängigen Frauenbild der 1950er oder 60er Jahre.

¹⁹ Dionne Warwick nach O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.91

²⁰ Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur*. 2011. S.20

²¹ Bayton, Mavis: *Women And The Electric Guitar*. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove*. 1997, S.42

²² Ebda. S.43

²³ Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur*. 2011. S.142

²⁴ Vgl. ebda. S.144

Auch wenn Frauen beginnen die Rockwelt für sich zu vereinnahmen, es ist eine Eroberung des Männlichen durch das Männliche. Durch die Übernahme des maskulinen Habitus und ein betont viriles Auftreten geben die Künstlerinnen dafür ihre, in der historisch-traditionellen Auffassung, Weiblichkeit auf²⁵. Die als männlich wahrgenommen Codes in der Rockmusik halten sich teilweise bis heute, sei es in Auftreten, *maskuliner Energie*, Text und Inhalt oder Cover-Artworks. Norma Coates beschreibt Rock demnach sinngemäß als *Maschinerie des Männlichen*, die sich auch von der Inbesitznahme durch Frauen nicht auflösen lässt:

„Rock is indeed a technology of gender in that ‘masculinity’ is reinforced and multiplied in its many discursive spaces. (...) On a more mundane level, the increased visibility and importance of female rock performers should make the distinction questionable, but in reality, it has not.“²⁶

Neben dem Aufbrechen der *gender roles* in Bezug auf Gebaren und Lebensstil, wie etwa in der Rockmusik, halten auch feminine Themata und Inhalte Einzug in den Pop. So singt etwa Dolly Parton bereits 1968 in ihrem Song *Just Because I'm A Woman*²⁷ über die Unausgeglichenheit bei der Beurteilung sexueller Erfahrungen von Frauen gegenüber jener von Männern. Die weibliche Sexualität oder auch Frauen vorbehaltene Erfahrungen, wie Mutterschaft oder die Geburt eines Kindes,²⁸ werden in Songtexten thematisiert und sind somit Ausdruck einer konkreten Bestrebung einer bestimmten (Pop-)Gesellschaftsschicht. Die Auflösung der vorgegebenen Rollen und die Eroberung des maskulinen Raums auf der einen und die Wahrung und gleichzeitig ebenfalls (Selbst-)Eroberung des, historisch gesehen, *weiblich-zärtlichen* Ausdrucks auf der anderen Seite lässt die Pop-Künstlerinnen dieser Zeitspanne in eine Kluft der Ansprüche fallen. Besonders deutlich wird dies im Song *For Sharon*²⁹ der zuvor als Paradebeispiel der Singer-Songwriterin genannten Joni Mitchell, in welchem sie das Leben eines Rockstars jenem einer Bäuerin und Ehefrau gegenüberstellt und die jeweiligen Vor- und Nachteile gegeneinander aufwiegt.³⁰ Das Lied kann daher paradigmatisch für das Fordern einer weiblichen Selbstbestimmung und den damit (noch) verbundenen Schwierigkeiten von persönlicher Erfüllung bzw. Zufriedenheit in der Realität einer sich im Umbruch befindenden Gesellschaft der 1970er Jahre gesehen werden.

²⁵ Ebda. S.153

²⁶ Coates, Norma: (R)evolution Now. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. 1997, S.52/53

²⁷ Parton, Dolly: Just Because I'm A Woman. Auf: Just Because I'm A Women. Vinyl. RCA. 1968, Track 10

²⁸ Greig, Charlotte: Female Identity and the Woman Songwriter. 1997, S.175

²⁹ Mitchell, Joni: Song For Sharon. Auf: Hejira. Vinyl. Asylum. 1976, Track 6

³⁰ Greig, Charlotte: Female Identity and the Woman Songwriter. 1997. S.174

Greift man historisch einige Jahre vorweg, lässt sich dieser Interessenskonflikt mit Judith Butler beschreiben, die deutlich macht, wie ein Individuum, das sich nicht an die erst durch die Sprache konstruierten Geschlechter-Rollen hält und aus diesen ausbricht, unweigerlich in eine isolierte, alleinstehende Position gedrängt wird. Wie im *Song For Sharon* impliziert wird, haben die (Pop-)Frauen der 1970er daher die Wahl, entweder ein Familienleben zu führen und ihre Mutterrolle zu erfüllen *oder* ihre künstlerischen Ambitionen auszuleben und Rockstar zu werden, um somit als Außenseiterin an den Rand der Gesellschaft gestellt zu werden.

„Da aber die "Identität" durch die stabilisierenden Konzepte "Geschlecht"(sex), "Geschlechtsidentität" (gender), und "Sexualität" abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der "Person" selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur "inkohärent" oder "diskontinuierlich" geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen, die Personen zu sein scheinen, ohne den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechter-Normen (gender-norms) kultureller Intelligibilität zu entsprechen, durch die die Personen definiert sind.“³¹

Während im besagten *Second-Wave-Feminism* der 1970er noch das Ringen um Lebensrealitäten das primäre Ziel sind, verfolgt die nachziehende Generation der späten 1980er und früher 1990er Jahre philosophisch-sprachliche Ambitionen, der butler'sche *linguistic turn* soll nicht nur für die Aufhebung der diktierten Kategorien sorgen, sondern überhaupt zu deren Nicht-Existenz führen.³² Auslöser dafür ist unter anderem auch die Inszenierung von weiblicher Sexualität aus kommerziellen Ambitionen im Mainstream-Pop bzw. Rock ab spätestens 1980 und insbesondere die Darstellung dieser im aufblühenden Genre des Musikvideos³³. Demnach werden Künstlerinnen dieser Zeit oft in erotisch-aufreizender Pose bzw. Kleidung portraitiert, um zudem Aufmerksamkeit zu erregen und dementsprechend die Verkaufszahlen anzutreiben. Hierbei ist der schmale Grad zwischen persönlicher Entscheidung, (feministischer) Selbstbestimmung der eigenen Sexualität und die Kontrolle über diese auf der einen und das bloße Erfüllen und Bedienen von männlichen Fantasien auf der anderen Seite nicht nachweisbar zu bestimmen. Dies begründet sich in der Vielzahl an schwer nachvollziehbaren Einflussnahmen und Interessen unterschiedlicher im System Pop tätiger Instanzen und Personen. Diese Ambivalenz wird am Beispiel von Kate Bush deutlich, die für ihr erstes Pressefoto in lasziver Pose abgelichtet wurde, nur mit einem Kleid bedeckt, durch das die Umrisse ihrer Brustspitzen deutlich zu erkennen sind. Erklärt

³¹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1991, S.38

³² Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur*. 2011, S.66

³³ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.221ff.

Bush die Bilder noch in jungen Jahren als Ausdruck ihres eigenen Willens und der darin enthaltenen, (un-)bewussten und selbst kontrollierten Sexualität, räumt sie in späteren Jahren die Wirkung äußerer Einflüsse ein. So gesteht sie „*very naive and very young*“³⁴ gewesen zu sein und auf dem Gebiet der Selbstbestimmung erst im Laufe ihrer Karriere dazugelernt zu haben, wenn sie sagt, „*I learned so many lessons about how people wanted to manipulate me*“.³⁵ Wie oben angedeutet, ebenso schwierig wie die Intention einer Künstlerin vor der Erschaffung eines Werks oder Musikstücks zu bestimmen ist, ist die Frage nach dem Innehaben der Kontrolle bei der Darstellung von Sexualität im Pop zu fassen und zu beantworten, sofern nicht klar festgehalten und durch Aussagen der Ausübenden dokumentiert. In Bezug auf Frauen, die den *männlichen Ansprüchen*, in welcher Form und aus welchen Beweggründen auch immer, genügen, bringt O’Brian diesen doppelten Boden in der Inszenierung von weiblicher Sexualität, etwas scharf formuliert, auf den Punkt:

„*Labelled Gender Traitors, these blonde bimbos and ‘men’s women’ brought to surface female anxiety about power and exploitation, along with the question oh who owns the pop sex fantasy? And who ist he fantasy for? (...) Woman may describe it as control, but there is usually a degree of acquiescence to the sexual norm, if only because it’s good for business.*“³⁶

Der Protest der zuvor angesprochenen, bereits um die dialektische Auflösung dieser *Normen* bemühte Folgegeneration manifestiert sich spätestens in der Bewegung der *riot grrrls*, die aus der Tradition des Punks und dessen Ästhetik, Aggression und politischer Motivation hervorgeht. Die um 1991 entstehende Bewegung³⁷ kann als Antwort auf den *backlash* gesehen werden, die in der allgemeinen Gesellschaft in den 1980ern auftretenden Ablehnung gegenüber feministischen Bestrebungen³⁸. Der *backlash* wird dabei durchaus von Frauen getragen, die sich gegen die *Unannehmlichkeiten* eines unabhängigen, selbstbestimmten Lebens stellen und diesem die Einnahme der traditionellen, passiven Mutterrolle vorziehen. *Riot grrrls* stehen dieser wieder eingenommenen Passivität widerständig gegenüber und können somit als der Versuch gesehen werden „*to reclaim and politicise the word girl (with*

³⁴ Ebda. S.214

³⁵ Ebda.

³⁶ Ebda. S.236/237

³⁷ Shetty, Shell: Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution In: Baldauf, Anette (Hg.); Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien/Bozen. 1998, S.28

³⁸ Volkmann, Maren: Frauen und Popkultur. 2011, S.236

*its traditional connotations of passivity and immaturity) and to re-present it as a wholly positiv term, grrrl.*³⁹

Die Musik von *riot grrrls*, wie etwa der Gruppe *Bikini Kill* oder *Huggy Bear*⁴⁰, ist in ihrem Wesen laut, aggressiv und direkt und baut auf dem Fundament des Do-It-Yourself-Systems auf, was die absolute Eigenproduktion von Tonträgern, Fanzines, Konzertveranstaltungen, etc. bedeutet.⁴¹ Diese musikalisch-politische Form geht daher aus sich selbst hervor, wird abseits des von (männlichen) Mächten kontrollierten Mainstreams von einer kleinen Gruppe für deren spezielles Zielpublikum hergestellt und kann somit als (musikalisches) Gegenargument zur suggerierten, passiven Beobachterrolle gesehen werden kann.

„*This is fucking political*“⁴² (Skunk Anansie)

Riot grrl stellt die Spitze des politischen, feministischen Ausdrucks im Pop/Punk dar, paradigmatisch dafür können die Konzerte von *Bikini Kill* herangezogen werden, bei denen die Band Handouts verteilt, auf welchen Frauen dazu aufgerufen werden, sich den *gender rolls* eines Konzertbesuches zu widersetzen und sich nicht, wie sonst üblich, im Hintergrund zu halten, sondern sich in die erste Reihe zu stellen.⁴³ Auch im Inhalt der Songs spiegelt sich eine feminine Selbstbestimmung und nicht zuletzt eine sexuelle Autarkie von Frauen, darüber hinaus werden oftmals Themen wie Kindesmissbrauch oder Inzest angesprochen. Eine Gruppe, die als einer der Initiatoren der *riot grrrl*-Bewegung gesehen werden kann, *Courtney Love*⁴⁴ mit ihrer Band *Hole*, singt beispielsweise in ihrem Song *Babydoll*⁴⁵ über sexuelle Herabwürdigung und die Ambivalenz der Gefühlkomplexe von *begehren/begehrt werden*. Allein der Bandname *Hole* weist, neben der Reduzierung von Frauen auf ihre Geschlechtsteile, auch auf die Perspektivlosigkeit vieler junger Frauen dieser Zeit hin, ebenso doppeldeutig ist der Titel ihres Debut-Albums *Pretty On The Inside*⁴⁶ zu verstehen, das etwa auch Songs wie *Teenage Whore*⁴⁷ beinhaltet. *Hole* bemächtigt sich bereits in den späten 1980er Jahren eines musikalischen Genres, das, wie *Hardrock* oder *Heavy Metal*, als letzte

³⁹ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music. Sexuality, Identity And Subjectivity*. Routledge. London/New York. 2000, S.208

⁴⁰ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.160ff.

⁴¹ Kearny, Mary Celeste: *Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture*. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove*. 1997, S.215

⁴² Skunk Anansie nach Baldauf, Anette (Hg.); Weingartner, Katharina (Hg.): *Lips, Tits, Hits, Power?* 1998, S.18

⁴³ Leonard, Marion: „*Rebel Girl, You Are The Queen Of My World*“. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove*. 1997, S.234

⁴⁴ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.171

⁴⁵ *Hole*: *Babydoll*. Auf: *Pretty On The Inside*. CD. City Slang. 1991, Track 2

⁴⁶ *Hole*: *Pretty On The Inside*. CD. City Slang. 1991

⁴⁷ *Hole*: *Teenage Whore*. Auf: *Pretty On The Inside*. CD. City Slang. 1991, Track 1

Rückzugsorte der maskulinen Vormachtsstellung in der Rockmusik gelten, und scheint damit durchaus dem *Zeitgeist* zu entsprechen. So gilt *Hole* als jene Band, die den höchst dotierten Vertrag mit einem Major-Label, der je für eine Frauengruppe bezahlt wurde, unterzeichnete und das bei einer Art von Musik, die weit weg vom gängigen Mainstream angesiedelt ist und inhaltlich ebenso genug politische Sprengkraft in sich trägt.⁴⁸

Gewissermaßen als popkulturelle Gegenthese im Sinne des *backlash* kann der Begriff der *girl power* gesehen werden, der im Gegensatz zu *riot grrrl* oder Gruppen wie *Hole*, stark in den Mainstream-Medien verankert ist.⁴⁹ Frauengruppen der späten 1990er, wie die *Spice Girls* oder weiterführend auch *Britney Spears*, implizieren weibliche Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, während sie in Bezug auf das Produktionssystem ihrer Musik und der Positionierung ihrer selbst ganz in der Tradition von Frauenbands der 1960er Jahre, wie beispielsweise *The Supremes*, stehen. Im Kontext des *third-wave-feminism* bzw. des *Postfeminismus*⁵⁰ ist diese *konstruierte* Weiblichkeit in zwei gänzlich konträren Lesarten zu interpretieren und lässt sich in weiterer Folge, ähnlich wie die besprochene Inszenierung von weiblicher Sexualität, sogar als „Strategie der Beauty- und Kleidungsindustrie, um ihre Waren besser an junge Mädchen zu verkaufen“⁵¹ auslegen.

Grundsätzlich vermitteln auch Interpretinnen der *girl power* den Glauben an die eigene, weibliche Selbstständigkeit und deren Kraft, alles, auch das Erreichen des Zieles ein *Superstar* zu werden, aus eigenem Willen zu bewerkstelligen. Im Unterschied zu *riot grrrl* ist die Intention dahinter jedoch, wenn nicht gänzlich unpolitisch, so zumindest weniger politisch motiviert. Diese Bestrebung baut auf dem, mitunter von *riot grrrl* geschaffenem, durch die Popkultur (wieder-)entflammten Diskurs innerhalb der Gesellschaft auf und bemächtigt sich dessen marketing-technischen Potenzials.

„Diese Ideologie, die weibliche Solidarität und den Grundsatz, dass Mädchen alles erreichen können, was sie wollen, betont, muss stets als Marketinginstrument gelesen werden. Das Ziel der Band ist es sicherlich nicht in erster Linie, jungen Mädchen zu mehr Selbstbewusstsein zu verhelfen, sondern so viele Platten und Merchandise-Artikel wie möglich zu verkaufen. (...) In Bezug auf eine feministische Politik äußern sich die „Spice Girls“ sogar antifeministisch: Sie definieren *girl power* als ein Gegenkonzept zum Feminismus, das viel sexier und attraktiver ist als die Forderungen der *second wave*.“⁵²

⁴⁸ Leonard, Marion: „Rebel Girl, You Are The Queen Of My World“. S.230

⁴⁹ Volkmann, Maren: *Frauen und Popkultur*. 2011, S.245

⁵⁰ Zu den Begriffen vgl. ebda. S.244ff.

⁵¹ Ebda. S.287

⁵² Ebda. S.292

Gleichzeitig findet im Pop eine Beanspruchung des weiblichen Ausdrucks statt, die sich gegen die Zusammenfassung unter einem allgemeinen Begriff und damit gegen die explizite Hervorhebung des *Weiblichen* als Besonderheit stellt. Kann *Courtney Love* und *Hole* noch bzw. schon als aktive Teilnehmerinnen der *riot grrrls* betrachtet werden, entziehen sich Künstlerinnen wie *PJ Harvey*⁵³, die einen ähnlich expressiven musikalischen und gleichzeitig intimen, verstörend-sexuellen Ausdruck pflegen, dieser Zuordnung. *Harvey* bleibt in ihren Songs, im Gegensatz zu *Hole*, im ambiguitiven, erotischen Subjekt geschlechtlich neutral.⁵⁴ Auch wenn sie sich, wie etwa im Song *Dress*⁵⁵, mit den unterschiedlichen Ansprüchen von Geschlechterrollen auseinander setzt, bleibt sexuelle Unabhängigkeit für sie eine Problematik, die sich ebenso *unabhängig* des betreffenden Genders stellt. Für *Harvey* ist die Trennung und besondere politische Hervorhebung der Gender, wie sie etwa *riot grrl*-Gruppen betreiben, obsolet:

„Why are they trying to separate men and women so much? (...) We're pretty much the same really. I feel very similar to a lot of men – I don't feel particularly different to them.

What's the problem?“⁵⁶ (*PJ Harvey*)

Während *Harvey* eine harte, laute und *rockige*, und damit historisch gesehen, eine *männliche*, musikalische Expression wählt, greifen Künstlerinnen wie *Björk*⁵⁷ oder *Tori Amos*⁵⁸ auf eine sanfte, intime, ruhige und, im geschichtlichen Kontext betrachtet wohl, *weibliche* Ausdrucksweise zurück. *Amos'* Songs etwa behandeln Aspekte von Weiblichkeit, die in der Popmusik selten bis gar nicht direkt angesprochen werden, als Beispiele sind Lieder wie *Me And A Gun*⁵⁹, das ihre Erfahrung als Vergewaltigungsopfer vermittelt, oder *Icicle*⁶⁰, das weibliche Selbstbefriedigung innerhalb einer konservativen, christlich geprägten Gesellschaft thematisiert, zu nennen. Auch wenn sich *Amos* selbst gegen die Kategorisierung als Feministin⁶¹ und damit gegen die dezidierte Betonung von Weiblichkeit wehrt, so ist ihr musikalischer Zugang politisch bzw. feministisch geprägt. So veröffentlichte sie etwa 2001

⁵³ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.173

⁵⁴ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.210

⁵⁵ Harvey, PJ: *Dress*. Auf: *Dry*. CD. *Too Pure*. 1992, Track 3

⁵⁶ PJ Harvey nach O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.173

⁵⁷ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.207

⁵⁸ Ebda. S.205

⁵⁹ Amos, Tori: *Me And A Gun*. Auf: *Little Earthquakes*. East West. CD. 1992, Track 11

⁶⁰ Amos, Tori: *Icicle*. Auf: *Under The Pink*. East West. CD. 1994, Track 9

⁶¹ Tori Amos nach O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.205

das Album *Strange Little Girls*⁶², das von Männern geschriebene Klassiker der Popgeschichte beinhaltet, allerdings aus der Perspektive der in den Songs *behandelten* Frauen, darunter etwa *Bonnie & Clyde*⁶³ des Rappers *Eminem*, das ursprünglich die Schilderung von Misshandlung und Mord einer schwangeren Ehefrau erzählt. *Amos* gibt diesen, vom männlichen Standpunkt aus erschaffenen, Frauenfiguren somit in diesem Album ein *weibliches Gesicht* und verhilft ihnen zu einer Möglichkeit *ihre* Geschichte zu erzählen.⁶⁴ Folglich vertritt *Amos* eine Auffassung von Popmusik, die sich durchaus des Potenzials zur politischen Evaluierung der Gesellschaft in Popsongs bewusst ist, und versucht dieser entgegenzuwirken. Darüber hinaus wird beispielsweise ihr Klavierspiel an sich als *feminine sensuality* oder unverblümt als *sexual* bezeichnet.⁶⁵

„For me, music is something that is very sexual. It’s a turn-on. It’s not something to do with your head, it’s to do with your body, which is a very sexual instrument. To bring sexual elements into the lyrics to go with the music just makes perfect sense to me. It just happens.“⁶⁶ (PJ Harvey)

Kann *PJ Harveys* oder *Holes* in den Songs vermittelte Intimität aufgrund der musikalischen Form als aggressive, verstörende Rebellion⁶⁷ der weiblichen sexuellen Selbstbestimmung in der Tradition von politischen Bewegungen wie den *riot grrrls* beschrieben werden, so ließe sich die Herangehensweise von *Tori Amos* oder auch *Björk* eher als zurückgezogene, persönliche, sinnliche, aber nicht mehr oder weniger *authentische*, Intimität benennen. War die Übernahme der *männlichen* Genres wie Rock in den späten 1960er Jahren noch eine Methode um dadurch einen *weiblichen Raum* in der allgemeinen Lebensrealität zu erringen und waren die *riot grrrls* die Reaktion auf ein (wieder-)erstarrtes, passives, Frauenbild, so impliziert der, bei aller Wild- und Rohheit, intime Ausdruck von etwa *PJ Harvey* eine Selbstverständlichkeit im Zugang zu bis dato als maskulin konnotierten Formen, die zu thematisieren nicht mehr notwendig ist. Dies bedeutet folglich eine Minderung in der Relevanz der *Form*, bei zumindest gleichbleibender Brisanz des Inhalts von Popsongs. Das Schaffen von Künstlerinnen wie *Tori Amos* kann hierbei insofern beispielgebend

⁶² Amos, Tori: *Strange Little Girls*. CD. Atlantic. 2001

⁶³ Eminem: *Bonny & Clyde*. Auf: *The Slim Shady LP*. CD. Interscope. 1999, Track 7

⁶⁴ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.206/207

⁶⁵ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002, S.206

⁶⁶ Deevoy, Adrian: *Hips. Lips. Tits. Power*. PJ Harvey, Björk, Tori Amos. Interview. In: *Q* (UK Magazin). Mai. 1994, nach <http://www.yessaid.com/interviews/94-05Q.html>, 13.01.2013, 11:58

⁶⁷ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.209

herangezogen werden, da deren reduzierte musikalische Gebilde im Gegensatz zu den oft sehr bewegenden, sinnlich-emotional beanspruchenden Inhalten stark in den Hintergrund rücken. Vereinfacht gesprochen, im Laufe der Pop-Geschichte ist ein Wandel der *gender*-politischen Ausdrucksmittel zu beobachten: Musikalische Formen an sich sind nicht mehr einzelnen *gender*-Gruppen vorbehalten, allein die Beanspruchung dieser bestimmten Formen stellt kein politisches *statement* mehr da – vielmehr rückt dafür der vermittelte Inhalt in den Fokus einer möglichen gesellschaftlich zielgerichteten Motivation.

Abgesehen von den durch die bereits besprochene Instanzenverschiebung und Positionskonstruktion hervorgerufenen Schwierigkeiten einer präzisen Bestimmung von Wertigkeiten wie Authentizität, *persönlicher* Intimität oder *echter* Identität von Personen des öffentlichen Lebens (Popkünstlerinnen) und weiters von den durch diese Personen dargebrachten Popliedern, können die besagten Beispiele als paradigmatisch für die Entwicklung des (Selbst-)Bildes von Frauen in der Popgeschichte herangezogen werden. Wie eingangs erwähnt, kann allein die Tatsache, dass Songs oder Gedichte produziert werden, die etwa die weibliche Sexualität thematisieren, als Ausdruck eines allgemeinen Diskurses in der Gesellschaft zur Zeit der Entstehung des Werkes gesehen werden. In Bezug zur gegenständlichen Untersuchung fasst Sheila Whiteley zusammen:

*„In particular, I would suggest that the artists discussed provide specific insights into the relationship between subjective experience and the meaning of women's lived reality“*⁶⁸

Abschließend zur Geschichte der *Frauenrolle* in der Popmusik muss auch hier jedoch die nicht gänzlich zu erschließende Diversität und eventuelle Gleichzeitigkeit der genannten Formen und Ausprägungen erwähnt werden, wie auch die Unmöglichkeit eines Anspruchs auf Totalität. In weiterer Folge sollen nun die besagten *schwierigen* Begrifflichkeiten, wie Authentizität, Intimität, etwaige Plastizität und Subjektivität innerhalb eines Popsongs definiert und anhand der möglichen, diesen Kategorien innewohnenden Charakteristika untersucht werden, sofern dies durchführbar bzw. zielführend ist.

⁶⁸ Ebda. S.196

4 Subjektpositionen in Kunst und Musik

„In the end, music is ‘sexy’ not because it makes us move, but because (through that movement) it makes us feel; makes us feel (like sex itself) intensely present. Rhythm, in short, is ‘sexual’ in that it isn’t just about the experience of the body but also (...) about the experience of time.“⁶⁹

War speziell Popmusik im Blickpunkt der *klassischen* Musikwissenschaft lange Zeit aufgrund der mangelnden Ergiebigkeit von Untersuchungsaspekten wie Komposition, Tonalität oder Harmonik ein stiefmütterlich behandeltes Sorgenkind⁷⁰, entstand um 1990 ein lebhaft geführter Diskurs um eine dem Gebiet gerecht werdende Analysemethode sowie den sozial-ideologischen Gehalt von Popmusik. Die Debatte hält im Wesentlichen bis in die Gegenwart an und stellt grundsätzlich zwei verschiedene Herangehensweisen gegenüber, einerseits die direkte *Textanalyse*, im Sinne von musikalischem Text, und andererseits der ethnographisch geprägte Zugang der *Cultural Studies*.⁷¹ Auf die lange Zeit von der Musikwissenschaft als Argument des Qualitätsmangels verwendete relative Unergiebigkeit von Popmusik in Bezug einer *rein* musikalischen Untersuchung wird hier nicht näher eingegangen.

Um den Ansatz der Betrachtung von äußeren Einflüssen und Wirkungen wie Erfahrungen, Gefühlen und dem sozial-historischen Kontext von populärer Musik zu verdeutlichen, kann hier vorerst der Wandel des ideologischen Gehalts von Jazz oder Rockmusik als Beispiel herangezogen werden.

Galt so etwa Jazz in seinen Anfangsjahren als *primitive*, von der *afrikanischen Kultur* beeinflusste Musik⁷² und wurde in weiterer Folge als für die westliche *Hochkultur* zu *wild* und *gefährlich* betrachtet, veränderte sich diese Auffassung mit der zunehmenden Akzeptanz einer breiteren Öffentlichkeit und somit wird Jazz heute unter anderem auch als musikalisches Genre einer intellektuell-elitären Wohlstandsschicht wahrgenommen⁷³. Diese Musik der, überspitzt formuliert, *bösen Straße* und *finsteren, verruchten Bars* wurde im Laufe von wenigen Jahren zur Hochkultur selbst.⁷⁴ Die mit Musik verbundenen Werte und moralischen

⁶⁹ Frith, Simon: *Performing Rites. On The Value Of Popular Music*. Oxford University Press. Oxford. 1996, S.144

⁷⁰ Longhurst, Brian: *Popular Music And Society*. 1995, S.158

⁷¹ Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. *Popular Music Studies, Ethnography and Textual Analysis*. In: *Context: Journal of Music Research*. Nr. 26. 2003, S.5

⁷² Vgl. Frith, Simon: *Performing Rites*. 1996, S.125/126

⁷³ Für eine Analyse dieser *kulturellen Bedrohung* von Jazz siehe etwa Ogren, Kathy: *The Jazz Revolution. Twenties America & The Meaning Of Jazz*. Oxford University Press. Oxford/New York. 1989, S.153ff.

⁷⁴ Vgl. etwa Frith, Simon: *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*. Ashgate. Farnham. 2007, S.128ff.

Vorstellungen, in weiterer Folge die *Bedeutung von Musik*, ist somit also abhängig von zeitlich-sozial geprägten, unkonstanten und veränderbaren Ideologien. Als weiteres Beispiel kann etwa die Veränderung der Konnotation mit Rock'n'Roll-Musik genannt werden, die bereits in ihren frühesten Stunden gesellschaftlich-ideologischen Kräften ausgesetzt war. Frühe schwarze Rock'n'Roll-Sänger wie *Chuck Berry* oder *Little Richard* änderten so ihre Bühnenpräsenz und ihren Gesangsstil von einer eher ruhigen, zurückhaltenden, als *weiß* geltenden zu einer primitiv-ungestümen, hektisch-überreizten, *schwarzen* Ausdrucksart, als sich ihr Publikum zunehmend auf eine größere, weiße Hörerschaft zu erweitern begann.⁷⁵ Sie erfüllten somit die Erwartungen der weißen Hörer und sangen *schwärzer* als sie waren, im Sinne eines in den 1950ern gängigen stereotypen, klischeebeladenen Bildes von Afro-Amerikanern. Überhaupt lässt sich auch bei Rock'n'Roll eine ähnliche Mutation der Position innerhalb der westlichen Kultur beobachten wie bei Jazz. Stellte diese Musik in den 1950er Jahren eine *Gefahr der Verdummung* und *geistigen Verwahrlosung*⁷⁶ der bürgerlichen Jugend dar und war sie ab den 1960ern Ausdruck des politischen und gesellschaftlichen Protests, so ist sie spätestens seit der *Machtübernahme* dieser gefährdeten Generation als Kulturform ohne Bedenken akzeptiert. Im Gegenteil, versuchten die Eltern der 1950er und 1960er ihren Kindern den Umgang mit Rock-Bands zu untersagen, kleiden die damaligen Kinder heute als Eltern ihre Kinder wiederum in Merchandise-Artikel dieser Rock-Bands um selbst (die Elternpersonen) als *involviert*, *gefährlich* und somit als *cool* zu gelten⁷⁷. Auch Rock wandelte sich, ähnlich wie Jazz, von einem unerwünschten, als unästhetisch empfundenen Phänomen zu einem völlig eingenommenen und anerkannten Kulturgut. Simon Friths Schluss in Bezug auf die Konnotation von Rhythmus lässt sich somit auch im weiteren Zusammenhang der Kontextabhängigkeit von musikalischer Bedeutung sehen:

„The sensual meaning of music, in other words, may be coded ‘in the rhythm’, but how those codes are constructed, how rhythms are read, is a matter of cultural, not musical politics. (...) So-called ‘hot’ rhythms, that is to say, don’t actually mean bodily abandon but signify it, signify it in a particular ideological context.“⁷⁸

⁷⁵ Bernard Gendron nach Frith, Simon: *Performing Rites*. 1996, S.131

⁷⁶ Vgl. etwa Friedlander, Paul: *Rock And Roll. A Social History*. Westview Press. Boulder. 1996, S.27

⁷⁷ Coursat, Antoine: *Forever Young. Rock Attitude*. Dokumentarfilm. Arte France. 2012

⁷⁸ Frith, Simon: *Performing Rites*. 1996, S.144

4.1 Diskurs: Textanalyse vs. Cultural Studies

Die beschriebenen Beispiele machen deutlich, wie die Interpretation und weiters auch die Analyse der *Bedeutung* von Popmusik von sozial-historischen Faktoren abhängig ist und somit an den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext gebunden ist. Weiters stellt sich somit die Frage nach der *ausübenden Gewalt* bei der Produktion von in (Pop-)Musik eingebundener Bedeutung – ob der Gesellschaft, der Gruppe, letztendlich dem Publikum dabei eine ähnlich tragende Rolle zuteil wird, wie sie der Position der Urheberin bzw. des Urhebers zugeschrieben wird.⁷⁹ In seinem Essay *The Death Of The Author*⁸⁰ schreibt Roland Barthes in diesem Zusammenhang überhaupt von der Auflösung der Autorenschaft, die sich durch die Vielschichtigkeit der Assoziations- und Bezugsmöglichkeiten innerhalb eines Textes bedingt. Diese multiplen Bedeutungsebenen werden demnach nicht von der Autorin oder dem Autor in den Text eingefügt, sondern sind bereits im Augenblick von dessen Entstehung aufgrund kultureller und sozialer Prägungen in diesen eingebettet, Barthes schreibt dazu: „*The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture*“.⁸¹

Diesem Ansatz folgend ist eine mögliche Dechiffrierung der *wahren Bedeutung* eines Textes in Bezug zur Autorenperson obsolet: „*Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.*“⁸² Somit laufen alle Verknüpfungs- und Assoziationsmomente in der Rezeptionsposition zusammen – vereinfacht gesprochen, nicht die Autorin oder der Autor konstruiert die Bedeutung eines Textes (oder Popsongs), sondern die Leser- bzw. Hörerschaft lässt diese entstehen, indem sie einen bereits eingebetteten, weiteren Sinngehalt oder eine *tiefer* Essenz erkennt, versteht oder interpretiert.

„(...) a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination.“⁸³

⁷⁹ Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. 2003, S.11

⁸⁰ Barthes, Roland: *The Death Of The Author*. In: Barthes, Roland: *Image, Music, Text. Essays Selected And Translated By Stephen Heath*. Fontana/Collins. Glasgow. 1979, S.142-148

⁸¹ Ebda. S.146

⁸² Ebda. S.147

⁸³ Ebda. S.148

In Hinblick auf die Popmusikforschung entspricht diese These einem rein ethnographischen Zugang, der demzufolge ausschließlich die Rolle und konstruktive Macht der Hörer behandelt, wie es auch von manchen Musiksoziologen gefordert wird ⁸⁴.

Die Schwierigkeit einer ausschließlich ethnographischen Untersuchung von Popmusik liegt folglich in der unpräzisen Definition von *Objektivität*. Somit ist es schwer bis kaum festhaltbar inwieweit der oder die Forschende nicht selbst in den sozialen Kontext des Untersuchungsobjekts eingebunden ist, was wiederum eine entsprechende Färbung des Forschungsberichts mit sich bringt und weiters die ausschließlich *beobachtende* Tätigkeit der Forscherposition unmöglich macht.⁸⁵ Ebenso wie das Publikum Teil des Prozesses von Bedeutungsbildung ist, tragen die persönlichen Erfahrungen der untersuchenden Instanz somit zur Beschreibung von eigentlich *unabhängigen* Erlebnissen bei. Andererseits bietet auch ein gänzlich außenstehender Blickpunkt Fläche für Kritik, wie eine exponierte, nicht involvierte, möglicherweise akademisch-bornierte Sichtweise.

„Even academics who claim to speak as fans cannot be trusted: they are always class-privileged used to switching between ‘cultural codes’ (between the language of ‘the street’ and the language of the lecture theatre) in a way the ‘core audiences’ of popular culture are not.“ ⁸⁶

Wie im erwähnten Diskurs angedeutet, steht diesem Ansatz die klare *Textanalyse* gegenüber. Möglicher Kritikpunkte dabei sind wiederum die, ebenfalls subjektive, Konstruktion von Meinung bzw. Bedeutung bei gleichzeitiger Unterbindung weiterer, unterschiedlicher Sicht- und Leseweisen.⁸⁷ Während dem ethnographischen Zugang einerseits vorgeworfen wird, zu sehr *insider* zu sein, wird die Textanalyse kritisiert, zu sehr *outsider* zu sein⁸⁸ und etwaige Bedeutungsschichten ohne Kenntnisse der weiteren Umstände aufzuschlüsseln. Wie eben angedeutet, ist beiden Methoden eine Aufarbeitung dieser Bedeutungsschichten und der ideologischen Variablen gemein, die auf der linguistischen Auseinandersetzung der Semiotik bzw. des Strukturalismus aufbauen.⁸⁹

Brian Longhurst führt etwa, in Bezug auf ein Bild, als Beispiel der *Decodierung* dieser Bedeutungsebenen eine Fotografie von *Courtney Love* und der irischen Sängerin *Sinead O'Connor* an, auf der *Love* ihrer Kollegin ein Babyfläschchen mit Milch anbietet.⁹⁰ Erst die

⁸⁴ Vgl. etwa DeNora, Tia: *Music In Everyday Life*. Cambridge University Press. Cambridge. 2000

⁸⁵ Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. 2003, S.13-14

⁸⁶ John Frow nach Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. 2003, S.13-14

⁸⁷ Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. 2003, S.14

⁸⁸ Ebda.

⁸⁹ Ebda. S.7

⁹⁰ Longhurst, Brian: *Popular Music And Society*. 1995, S.162

Bildunterschrift der Musikzeitschrift, in der das Bild veröffentlicht wurde, eröffnet eine gänzlich andere Sichtweise auf die an sich harmlose dargestellte Szene. Die *O'Connor* in den Mund gelegten Worte, „*It was formula milk, wasn't it, Courtney*“⁹¹, spielen auf die Drogenabhängigkeit der jungen Mutter und gleichzeitig die eigene Angst *O'Connors* vor Gesundheitsschädigung an. Diese Anspielung erschließt sich jedoch erst durch die Hinzunahme des dafür nötigen Hintergrundwissens, weitergedacht regt die Fotografie auch den bereits zuvor bei *Joni Mitchell* angeklungenen Diskurs über Mutterschaft und Popstartum an. Longhurst listet die Aufschlüsselung dieser *Konnotationen* eines Textes oder Bildes wie folgt:

- „1 *That any image or text can be said to contain different layers or levels of meaning. In particular there is a distinction between **denotative** and **connotative** levels.*
- 2 *That the nature of such meanings will depend on the context in which they are contained, or the surrounding circumstances. Meaning is **relational**.*
- 3 *That some of the levels of meaning or **codes** are relatively neutral, or objective, whereas others will be saturated with social meanings or discourses.*
- 4 *That the recognition and elucidation of these different meanings involves analysis or **decoding** which often depends on the nature of knowledge and experience brought to the analyses.“*⁹²

Diese *Codes* und *Mythen*, auf der die Assoziationsebenen aufbauen, setzen somit ein genaues Wissen von sozialen, historischen, ökonomischen und politischen Hintergründen des zu untersuchenden Gebiets voraus. Diese nötige Einsicht von Zusammenhängen wirft jedoch wiederum die oben genannte Frage der Objektivität auf und ließe sich kritisch als zu starke, persönliche Einbindung in den zu untersuchenden Kontext deuten. Als Möglichkeit dieses Argumentationsmanko einer zu objektiven/subjektiven Perspektive, das beiden kurz vorgestellten Ansätzen gemein ist, zu überwinden, soll infolgedessen die Fusion beider Herangehensweisen vorgestellt werden.

⁹¹ Vgl. ebda. S.163

⁹² Ebda. S.162ff.

4.1.1 (Feld-)Forschungsansätze und das Adjektiv als Untersuchungsobjekt

Wird sowohl beim ethnographischen Ansatz als auch bei der Textanalyse die Problematik der Objektivität als Schwachstelle ausgemacht, plädieren Wissenschaftler wie Adrian Renzo oder Lawrence Kramer für eine Zusammenführung beider Zugänge und weiters für eine Sichtweise dieser Subjektivität als gewinnbringendes Forschungsmerkmal.⁹³ Subjektivität wird hierbei nicht als Manko, sondern vielmehr als den Diskurs konstruierendes Attribut verstanden. Kramer etwa sieht nicht mehr das Musikstück als primäres Forschungsobjekt, vielmehr rückt *dessen* Beschreibung in den Fokus.

„In other words, our response (to music) is deeply subjective. (...) (Cultural musicology) answers the charge of the interpreter's subjectivity by taking that very subjectivity as the object of inquiry, understanding it as a socially constructed position made available by the music and occupied to a greater or lesser degree by the listener.“⁹⁴

In weiterer Folge bedeutet diese Hinwendung zur Subjektivität auch eine Rehabilitation der, epistemisch gesehen, irrelevanten Kategorie des *Adjektivs*, als tatsächlicher Ausdruck der subjektiven Beschreibung eines persönlichen Erlebnis. Sind sozial-komplexe Faktoren wie Konzertsituation, familiärer Hintergrund oder momentane Verfassung der Hörerinnen oder Hörer bzw. *Befangenheit* der Forscherposition ausschlaggebend für die Rezeption und weiters Konstruktion der Bedeutung von Popmusik, so lassen eben diese deskriptiven Äußerungen, die Adjektive, eine mögliche wissenschaftliche Auseinandersetzung über diese Bedeutung und *Wirkung* von Popmusik zu.

Barthes zufolge ist das Adjektiv „*die Äußerung der Begierde*“⁹⁵ und bedeutet somit „(...) *meine Beziehung zum Objekt in dem wahnwitzigen Abenteuer meines eigenen Untergangs aufzunehmen*“.⁹⁶ Bezeichnet Barthes durch das Adjektiv in gewissem Sinne die *Menschwerdung* eines Kunstwerks, geht Kramer in Bezug zur Musik noch einen Schritt weiter und schreibt dem Adjektiv die Fähigkeit zu, das Untersuchungsobjekt, ein Musikstück, erst durch seine beschreibende Autorität zu konstruieren:

⁹³ Lawrence, Kramer: Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, And History. In: Clayton, Martin (Hg.): The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction. Routledge. London. 2003, S. 126 bzw. Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. 2003, S.16

⁹⁴ Lawrence, Kramer: Subjectivity Rampant!. 2003, S.125

⁹⁵ Barthes, Roland: Die Körnung der Stimme. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2002, S.192/194

⁹⁶ Ebda.

„Verbal attributions of meaning to music have the force of constructive descriptions: they do not decode the music or reproduce a meaning already in it but attach themselves to the music as an independent form or layer of appearance, ‘its own seeming’. (...) The description is what constitutes music as a particular kind of object, and allows that object to be experienced as meaningful in concrete ways.“⁹⁷

Somit wird bei der Betrachtung von kulturellen Phänomenen wie Popmusik nicht nur dem zu analysierenden Objekt an sich und all seinen weiterführenden Facetten der Konnotationsmöglichkeiten, sondern auch dessen (subjektiver) Rezeption besondere Aufmerksamkeit zuteil. Mit Fortschreiten des wissenschaftlichen Diskurses wurde diese Herangehensweise ab den 2000er Jahren von Wissenschaftlern unterschiedlicher Fächer begrüßt, da sich die besagten (pop-)kulturellen Erscheinungen in allen Ausprägungen nicht mehr fachspezifisch getrennt, sondern nur noch spartenübergreifend untersuchen lassen. So schreibt etwa Ruth Finnegan von der Notwendigkeit das Potenzial der *Musikerfahrung* mit allen einzuschließenden Faktoren – *„images of places, artifacts (instruments, dress, programs), visual associations, tactile impressions, bodily rhythms, somatic remembrances, intertextualities across a range of sense“*⁹⁸ – zu untersuchen und weiters dass *„we should welcome this multiplicity of musical experiences, interfused overlappings with thought, embodied affect, and personal creativity.“*⁹⁹

Der Zugang auf Popmusik, alle möglichen Produktionsträger der Bedeutungsschichten wie etwa Urheberposition, Publikum, sozial-politisches Verhältnis des Werkes und darüber hinaus die Inkludierung der persönlichen, subjektiven Empfindungen bei der Rezeption sind besonders in Hinblick auf die weiteren Untersuchungsaspekte der vorliegenden Arbeit als sinnvoll zu betrachten, wie im folgenden Kapitel 4.2 näher erläutert wird. Abschließend kann wieder Adrian Renzo herangezogen werden, der seinen Diskursüberblick zur Popmusikforschung mit einer Möglichkeit der Vereinigung beider genannten Methoden wie folgt beendet:

*„If research is carried out by people who have at some stage been passionate fans (or detractors) of the music in question, then I would argue that the textual analysis that they provide might be a very useful complement to ethnographic studies in the same area.“*¹⁰⁰

⁹⁷ Lawrence, Kramer: *Subjectivity Rampant!*. 2003, S.128/133

⁹⁸ Finnegan, Ruth: *Music, Experience, And The Anthropology of Emotion*. In: Clayton, Martin (Hg.): *The Cultural Study Of Music*. 2003, S.191

⁹⁹ Ebda.

¹⁰⁰ Renzo, Adrian: *„Nice Tune, But What Does It Mean?“*. 2003, S.16

4.2 *The Listener Is The Composer* – Autoren- und Rezipientenposition im Popsong

„*The listener, and only the listener, is the composer of the music.*“¹⁰¹

Die zuvor erwähnte *Miturheberschaft* der Hörschaft eines Musikstücks begründet sich demzufolge aus, im Werk selbst nicht enthaltenen, Konnexen und Assoziationen, die erst vom Publikum während oder nach dem Hören hinzugefügt und auf das Werk projiziert werden. Hierbei kommt wiederum die Verbindung von *natural environment* und *cultural environment* zum Tragen, so wird beispielsweise der Klang einer Trommel, physikalisch gesprochen, der Klang, der entsteht, wenn ein Holzstab auf ein über einen Hohlkörper gespanntes Leder schlägt, etwa mit dem Ritus einer Militärbeerdigung assoziiert.¹⁰² Ebenso werden Parameter wie Timbre, Klangfarbe oder Lautstärke mit bestimmten (Gefühls-) Situationen verbunden. Diese *invariants* werden von den Rezipienten jeweils individuell erlernt und sind von der jeweiligen sozialen, musikalischen oder etwa auch politischen Prägung abhängig, und sind daher stets subjektive Empfindungen, die nicht allgemein ableitbar sind.¹⁰³

Eine Möglichkeit die zuvor erwähnten Methoden der Textanalyse und des ethnografischen Zugangs der *Cultural Studies* miteinander unter diesem Aspekt, wie es etwa von Renzo gefordert wird, zu verbinden, stellt die Betrachtungsweise der *subject positions* dar. Laut Eric F. Clark stehen diese Analysepositionen für den Versuch beide Ansätze zu vereinen, nämlich „*the idea that every perceiver constructs his or her own utterly individual and unpredictable meaning out of contact with an aesthetic object*“¹⁰⁴ mit der „*idea that meaning is entirely contained within the objective structures of the work itself*“¹⁰⁵ in Conclusio zu bringen. Während Clark eingangs, wie besprochen, noch auf die Individualität der erlernten Konnekte und somit auf die Unaustauschbarkeit der Bedeutungen von Musik verweist, benützt er selbst bei seiner folgenden Auseinandersetzung eines Stücks von *Frank Zappa*, sowie von *PJ Harvey* höchst persönliche, subjektive Beschreibungen um die Wirkung der in den Songs (und deren *Sounds*) gebetteten *subject positions* zu verdeutlichen. Die ausgedrückten Empfindungen beruhen daher auf einem, vermutlich *westlichen*, europäischen sozialen Kontext, und so ist es etwa in Frage zu stellen, ob ein beispielsweise in der afrikanischen

¹⁰¹ Ola Stockfelt nach Finnegan, Ruth: *Music, Experience, And The Anthropology of Emotion*. 2003, S.184

¹⁰² Clarke, Eric F.: *Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey*. In: *Music Analysis*. Vol.18(3). 1999, S.349/350

¹⁰³ Ebda. S.351

¹⁰⁴ Ebda. S.352

¹⁰⁵ Ebda.

Musikkultur sozialisierter Mensch oder jemand, dem die Rockmusik der 1970er gänzlich unbekannt ist, den Gitarrensound von Harveys Song *Taut*¹⁰⁶ ebenfalls mit einer *nihilistischen, düsteren Urbanität*¹⁰⁷ im Stile der in der Musik der Gruppe *The Velvet Underground* vermittelten Stimmung, in Verbindung setzen würde.

Könnte man Clark die Inkludierung seiner persönlichen Erfahrungen in der Analyse der Stücke zum Vorwurf machen, so gewinnt gerade dieser subjektive Ausdruck, im Sinne von Kramer oder Renzo, an kultur-wissenschaftlicher Relevanz. Denn auch wenn Clarke möglicherweise mit seiner Hör- und Sichtweise aufgrund seines individuellen Hintergrundes völlig allein ist und kein anderer Mensch die betreffenden Lieder in dieser Art hört und versteht, so ist seine Interpretation nicht *falscher* oder *unrichtiger*, als andere. Für Clarke eröffnen sich beim Hören der Songs bestimmte, eventuell nur ihm bekannte Konnotationen und verbundene Emotionen, die einerseits, wie der spezifische *Velvet-Underground-Sound*, an den bloßen Klang oder Parametern wie Klangfarbe gebunden sind und andererseits mit dem Verhältnis zwischen *Inhalt-Text-Musik* verknüpft sind. Somit treten signifikante Reizpunkte aus dem (gehörten) Kunstwerks hervor und fügen diesem eine gänzlich andere, persönliche Wirkung, Bedeutung, oder im englischen Diskurs gesprochen, *meaning* zu. Sich auf die Fotografie beziehend beschreibt Barthes dazu:

„Jedoch habe ich festgestellt, daß mich manche Fotografien durch ein Detail, das mich auf recht rätselhafte Weise ergreift, fesselt, anstößt und überrascht, stärker als durch ihr allgemeines Interesse berührten.“¹⁰⁸

Die Frage, die sich nun zwangsläufig eröffnet, ist, ob diese bewegenden *Details* nun ausschließlich vom Rezipienten *mitgebracht*, also aus seinem Erfahrungsschatz aufgerufen werden, oder ob ein Musikstück das Potenzial in sich trägt, *meaning* erst während dem Hören entstehen zu lassen, völlig unabhängig von der Intention der Urheberin oder des Urhebers. Nicola Dibben geht in ihrem Aufsatz zur Konstruktion von Emotionen im Popsong davon aus, dass Musik nicht nur ein *Behälter* von erlebten Gefühlen ist, sondern eben in ihrem

¹⁰⁶ Parish, John; Harvey, PJ: *Taut*. Auf: *Dance Hall at Louse Point*. CD. Island. 1996, Track 7

¹⁰⁷ Clarke, Eric F.: *Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey*. 1999, S.369

¹⁰⁸ Barthes, Roland: *Die Körnung der Stimme*. 2002, S.380

Wesen zur Erschaffung dieser Gefühle beiträgt, „{Music} *contributes to the construction of the very idea of what emotion is and of how it is experienced.*“¹⁰⁹

Dibben argumentiert an Song-Beispielen von *Björk*, dass bestimmte Bedeutungen im Text-Musik-Konglomerat eines Popsongs nicht nur wiedererkannt und im Zuge der eigenen Erfahrungen rezipiert werden, sondern auch gänzlich neue, *unverbrauchte* Hör- und Deutungspositionen geschaffen werden. Dies geht einher mit der Vereinnahmung und Umstrukturierung der im Song transportierten *subject positions*, der behandelte Inhalt wird aufgegriffen, eventuell dekontextualisiert oder gänzlich anderes ausgelegt. In welcher Art auch immer, das Publikum identifiziert sich mit der *virtuellen Subjektivität* des Songs:¹¹⁰

*„For this suggests that music is not simply a means by which cultural narratives are represented, but is instead a means by which they are experienced and internalised. In analytical terms this necessitates a move away from speaking about the ‘representation’ of cultural narratives to a direct identification with their embodiment in musical experience.“*¹¹¹

In gewissem Sinne ist dieser Ansatz somit auch als *kritisches Hören*, als das Hinterfragen der Autorität der Autorschaft zu sehen. Dies setzt wiederum eine Beschäftigung mit der Intention, die bei der Erschaffung des Kunstwerks tragend war, voraus, unabhängig davon ob diese nun, wie eben besprochen, akzeptiert oder negiert wird. Gerade durch Kommunikationsmöglichkeiten wie das Internet oder Foren werden Diskussionen über die *ursprüngliche* Bedeutung von Popsongs oder die Autorenintention regelrecht beflügelt und werden sowohl von Fans wie auch von Rezensenten und Rezensentinnen oder durch den wissenschaftlichen Diskurs getragen.¹¹² Hier wird besonders deutlich, wie das Publikum, indem es den gehörten Song thematisiert, diesen möglicherweise in Verbindung mit dem eigenen Kontext setzt und sich gegenseitig darüber austauscht, aus der gänzlich passiven Hörerrolle heraustritt und damit aktiv an der Entstehung von *meaning* beteiligt ist.

Wie erwähnt, bedingt dies zuvor eine Auseinandersetzung mit der Urheberinstanz, in jeglicher Form, demnach liegt der Auslöser, der emotionale, persönliche Konnotationen in Gang setzt, bereits im Kunstwerk und wird von der Autorenposition geliefert, auch wenn diese unter Umständen gänzliche konträre Vorstellungen und Intentionen dazu hat. Dieser,

¹⁰⁹ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. In: Music Analysis. Vol.25(1/2). 2006, S.171

¹¹⁰ Ebda. S.184

¹¹¹ Ebda.

¹¹² Negus, Keith: Authorship And The Popular Song. In: Music & Letters. Vol. 92(4). 2011, S.608

mitunter auch nicht wissenschaftliche, Zugang greift wiederum auf die Methode der Textanalyse zurück, um die seit seiner Entstehung im Werk liegenden Werte und Bedeutungsebenen aufzuarbeiten. Auch wenn diese Aufschlüsselung der Bedeutungen, wie am Beispiel von Clark dargelegt wird, in der Regel von subjektiven Erfahrungen geprägt sind und eine möglichst allumfassende Untersuchung der Materie die Berücksichtigung beider genannten Methoden voraussetzt, ist es schlussendlich das Geistesprodukt eines Einzelnen, einer Einzelnen oder, *einer* Autorengruppe, das den Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung über *meaning* eines Liedes markiert. Kunstwerke, wie auch Popsongs, werden demnach von einer Instanz geschaffen, obliegen in ihrem Ursprung somit auch der Intention dieser Instanz und können weiters von einer allgemeinen Öffentlichkeit, dem Publikum, nicht *erschaffen*, im Sinne von hergestellt, werden. Die Hörschaft ist allerdings sehr wohl in der Lage Bedeutungen, Emotionen und weitere Konnekte zu konstruieren, die dann, für die jeweilige Hörweise, im betreffenden Werk enthalten sind und deren Existenz auch nicht abgesprochen werden kann. Somit kommt sowohl der Autoreninstanz als auch dem Publikum eine *produktive Kraft* zuteil, die bei der wissenschaftlichen Behandlung in beiden Ausprägungen, wie bereits mehrfach erwähnt, berücksichtigt werden sollte.

In diesem Sinne kritisiert Keith Negus die, im soziologisch-ethnografisch Ansatz gesehene, barthes'sche *Auflösung der Autorenschaft*, die besonders im Kontext von Popmusik, die Startum und Verherrlichung des *Genies* und somit des Einzelnen propagiert, absurd wirkt und fordert gleichzeitig die Berücksichtigung der Hörschaft, wenn er sagt:

*„If the meaning of any text is not fixed but forever open to various interpretations, then it is no longer the originator who should be held up as the authority on this matter. The interpretations of the viewer, reader, and listener should be integral to how art works are understood.“*¹¹³

Besonders die Untersuchung von Begrifflichkeiten wie Authentizität oder Intimität, die von einer höchst subjektiven Wahrnehmung geprägt sind und sich auch kaum allgemein gültig fassen lassen, verlangt eine Herangehensweise, die es ermöglicht, sowohl die Intention und Empfindung der Künstlerinstanz (eines Einzelnen/einer Einzelnen) wie auch die *konstruktive Rezeption* einer breiteren Hörschaft zu berücksichtigen. Dies führt weiters unweigerlich zu einem Diskurs über die Trennung zwischen persönlichem Leben der Künstler und Künstlerinnen und deren im Werk vermittelten Persönlichkeit.

¹¹³ Ebda.

In ihrer Analyse von *Björk*-Songs und deren Hörwirkung etwa spricht Dibben den Liedern durchaus zu, *extreme emotionale Erfahrungen*¹¹⁴ zu transportieren, schlussendlich sei die Auslegung und Interpretation derartiger, privater Erfahrungen jedoch stets dem Individuum überlassen, so Dibben.¹¹⁵ Werden in einem Song persönliche, intime Inhalte vermittelt, die unter anderen Umständen eventuell eine enges Naheverhältnis zur Hörerin oder zum Hörer voraussetzen, so sind diese überbrachten Inhalte nicht unbedingt mit der Persönlichkeit der Vermittler-Instanz, in diesem Kontext also der Sängerin, gleichzusetzen. Abgesehen von bereits gebrachten Beispielen einer *fremdgesteuerten* Interpretinnenidentität, ist auch bei *authentischen Songwriterinnen* eine Verknüpfung zwischen transportiertem Song-Inhalt und Privatleben der Ausführenden, selbst bei sehr intimen Themata wie etwa Sexualität, nicht unbedingt zu gewährleisten.

„(...)the intimate does not necessarily entail the private, (...)“¹¹⁶

Negus verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterscheidung des Literaturwissenschaftlers Wayne C. Booth zwischen „*real author*“ und „*implied author*“.¹¹⁷ Die *echte* Autorin¹¹⁸ steht demnach für die reale Person, während die *implizierte* Autorin die im Text gebundenen Positionen der Erzählerin, Protagonistin oder Nebenfigur darstellt. Gerade bei Personen des *öffentlichen Lebens*, wie eben Popstars, deren Privatleben oftmals tatsächlich einer breiten Öffentlichkeit bekannt ist, ist diese Trennung mitunter schwer durchführbar. Die über Massenmedien vermittelten *echten* Hintergründe der Interpretinnen können somit zum Paratext eines Liedes werden, der bei der Rezeption mitgelesen/mitgehört wird und dem Song einen zusätzlichen, *persönlichen* Gehalt verleiht. Dabei muss allerdings berücksichtigt werden, dass auch das *reale Leben* der Ausübenden nicht mit Sicherheit verifiziert werden kann, da besonders dieses Spiel mit *echten* und *fiktiven* Identitäten und deren Verfremdung ein wesentlicher Bestandteil des Pop-Mechanismus ist.

¹¹⁴ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.192

¹¹⁵ Ebda.

¹¹⁶ Ebda.

¹¹⁷ Vgl. Negus, Keith: Authorship And The Popular Song. 2011, S.617

¹¹⁸ Im Kontext der vorliegenden Arbeit werden die folgenden Positionen ausschließlich in der weiblichen Form angeführt.

*„There are many other songwriters (...) acutely aware of the slippages that can occur, and the spaces that can open up, between the real author, implied author, narrator, character, and star persona. They may attempt to use contextual or ‘paratextual’ information to influence the way their songs are interpreted in these terms. This may entail speaking in interviews, writing liner notes, addressing an audience at a concert in a manner that attempts to clarify the meaning of a song.“*¹¹⁹

Mitunter werden auf diese Weise, der Verflechtung von realer und fiktiver Erzählposition, (Nähe-)Gefühle wie eben Intimität oder Authentizität erzeugt und, wie dargelegt, vom Publikum neben der Verbindung mit der erzählenden Person auch mit den eigenen Erfahrungswerten in Kontext gesetzt. So ergibt sich, semiotisch gesprochen, ein dichtes Netz aus korrelierenden persönlichen (in beiderlei Hinsicht) Bedeutungs- bzw. Deutungsebenen, die *meaning* und Wirkung eines Songs bestimmen. Dibben beschreibt diese Konstellation der bereits besprochenen *Zusammenarbeit* von Musikstück, Autorin und Publikum als zu untersuchender Prozess *„by which subject positions arise as a result of the interactive bond formed between individual listeners and musical materials.“*¹²⁰

Um das besprochene Spiel mit Identitäten und die Verzerrung der Erzähl- bzw. auch Hörinstanzen zu verdeutlichen und weiters auf die Diversität der Empfindungsbezüge zu verweisen, kann ein Zitat *PJ Harveys* abschließend herangezogen werden, die, angesprochen auf die *Persönlichkeit* ihrer Song-Inhalte, antwortet:

*„I’m not interested in telling people my autobiography.....something I’ve always done, (...) is adopt the techniques a writer would adopt, which is to assume different narratives – third person, first person, dramatic monologue, casting myself as a man or as a woman – as a way of exploring ideas and characters. In that way, I’m no different from any novelist or any poet, or any other songwriter.“*¹²¹

¹¹⁹ Negus, Keith: *Authorship And The Popular Song*. 2011, S.627

¹²⁰ Dibben, Nicola: *Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk*. 2006, S.193

¹²¹ PJ Harvey nach Negus, Keith: *Authorship And The Popular Song*. 2011, S.627

4.3 Die Suche nach dem *Ich* im Popsong

Neben der Vermengung der Autoren-Publikum-Positionen bei der Bildung von Bedeutung kommt im Popsong eine weitere Frage zum Tragen: *wie und wo bin ich in diesem Song?* Anders formuliert, wie und wann kann sich die Hörerin oder der Hörer im Popsong selbst entdecken bzw. welche Charakteristika ermöglichen eine Identifikation mit den transportierten Inhalten?

Wie zuvor besprochen, sammelt die Autorin in ihrem Kunstwerk Emotionen und Erfahrungen, unabhängig von der *Echtheit* deren Ursprungs, und stellt sie der Hörschaft gewissermaßen zu Verfügung, die diese dann verarbeitet und gegebenenfalls de- oder rekontextualisiert. Unter Berücksichtigung der hinzukommenden Dimension des Musikvideos beschreibt Dibben das Rezeptionspotenzial der transportierten Intimität *Björks*:

*„This virtual subject is a bounded entity constituted by an inner world of unique feelings and emotions, which can variously be experienced as the listener’s own world, the world of a virtual other, or that of Björk herself.“*¹²²

Das Publikum kann sich folgend, abhängig von bestimmten Parametern, gegebenenfalls mit der im Song erzählten Stimmung oder Emotion identifizieren. Einerseits werden diese Parameter von situationsbedingten Umständen wie der momentanen Gefühlslage der Hörerin oder des Hörers zum Zeitpunkt der Rezeption (banal gesprochen, ob diese emotional belastet sind, also zuvor etwa im Streit, traurig oder glücklich waren) und andererseits von der *Glaubwürdigkeit* der Darbietung des Liedes spezifiziert. Diese Glaubwürdigkeit ist wiederum nicht an die zuvor besprochene Echtheit des Autorenlebens gebunden, vielmehr gewinnt ein Lied an emotionaler Aussagekraft, wenn es in seiner Darbietung, in der Art und Weise wie es gesungen wird, authentisch *wirkt*.

*„It’s not just what they sing, but the way they sing it that determines what a singer means to us and how we are placed, as an audience, in relationship to them“*¹²³, beschreibt Frith die Relevanz der Performance im Popsong für die weiterführende Vereinnahmung von Inhalten seitens des Publikums. Frith geht davon aus, dass die Stimme als zwischenmenschliches Maß

¹²² Dibben, Nicola: *Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk*. 2006, S.191

¹²³ Frith, Simon: *Taking Popular Music Seriously*. 2007, S.97

für Authentizität und *thruthfulness*¹²⁴ herangezogen werden kann, da die Stimme als Sprachorgan gewissermaßen als Chronist der Geschichte eines Körpers fungiert:

„(...) *as listeners we assume that we can hear somenone's life in their voice – a life that's there despite and not because of the singer's craft, a voice that says who they really are, an art that can only exist because of what they've sufferd.*“¹²⁵

Dieses vermittelte *Leben* wird in weiterer Folge, wie hinlänglich behandelt, dem eigenen gegenübergestellt und möglicherweise nachempfunden oder auch abgelehnt. Ebenso wie die Identifikation mit der Thematik eines Songs ist auch die Einnahme von textlichen Subjekt- oder Objektpositionen, im Popsong allgemein als *I* bzw. *You* dargestellt¹²⁶, von äußeren Umständen der Hörsituation abhängig und nicht weiterführend ableitbar.

Um so größere Bedeutung kommt dabei der Vorstellung bzw. Performance zu, aufgrund der Unbelegbarkeit von tatsächlich Erlebtem, kann auch von der *Inszenierung* von Gefühlswerten gesprochen werden. Werden Songinhalte wie etwa Liebeskummer, Trauer oder Vergnügen in ihrer musikalischen, eigentlich *vokalen* Darbietung entsprechend inszeniert, erlangen sie in den Augen/Ohren des Publikums ein zusätzliches Maß an Authentizität. Sie wirken realistisch, *aus dem Leben gegriffen* und können somit angenommen, aufgegriffen und eventuell als eigene Erfahrungen decodiert werden. Hierbei eröffnen aufnahme-technische Möglichkeiten wie etwa *close-miking* weitere Szenarien um das Naheverhältnis zwischen Interpretin und Hörerschaft zu stärken, überhaupt ist das Mikrofon in seiner Transmitterfunktion im Ausübenden-Publikum-Verhältnis als wesentliches Insignium der Popmusik zu sehen. Es steht als Bindeglied zwischen den Instanzen und trägt in der Stimme, die in ihrem Kern das *ehrlichste* Attribut des Menschen ist, und deren Timbre, Schattierungen und Nuancen mögliche Interpretationsabsichten oder Deutungsvorschläge der Sängerin bzw. der Autorin.

„*The microphone allowed us to hear people in ways that normally implied intimacy – the whisper, the caress, the murmur.*(...) *to hear or read a ‘voice‘ in a text is to assign intention to what we hear or read.*“¹²⁷

¹²⁴ Frith, Simon: Performing Rites. 1996, S.197

¹²⁵ Ebda. S.186

¹²⁶ Vgl. Negus, Keith: Authorship And The Popular Song. 2011, S.617

¹²⁷ Frith, Simon: Performing Rites. 1996, S.187 bzw. 191

Es ist jedoch auch zu bemerken, dass gerade die interpretativen *Vorschläge* ein Stück zu verstehen, andere Lesarten möglicherweise unterbinden, ein Kritikpunkt der bereits bei der Textanalyse und der Intention der Urheberinstanz vorstellig wurde, sich jedoch auf den Aspekt der Darbietung umlegen lässt. So lehnt Dibben eine *einseitige*, dogmatische Betrachtung von *Björks* Songs als Einblick in ausschließlich *Björks* innerstes Gefühlsleben ab und beschreibt diese als „*statement {that} not only reflects a prevailing reception ideology for her music, but arguably entreats listeners to disregard any alternative standpoint.*“¹²⁸

Der aus der Filmtheorie entlehnte und auf die Popmusik gerichtete Begriff des *auteurs*¹²⁹ als allumfassendes Kontrollorgan bei der Produktion eines Kunstwerks stellt in diesem Sinne auch ein Hindernis bei der Rezeption von Liedern und deren denkbaren individuellen Vereinnahmung dar.¹³⁰ Frith schreibt der textlichen Ebene von Songs, die musikalischen Assoziations- und Identifikationsmomente lässt er in diesem Zusammenhang außen vor, demnach ein größtmögliches Identifikationspotenzial zu, wenn diese nicht Teil eines gedanklichen Gesamtkomplexes der Urheber-Interpreten-Position sind, also „*when they are not part of an auteur-ial unity, when they are still open to interpretation.*“¹³¹

Folglich, klingt eine Stimme in Kombination mit der behandelten Thematik authentisch, ehrlich oder echt, fällt es dem Publikum, salopp gesagt, leichter diese Thematik anzunehmen und sich selbst darin zu positionieren und in eine entsprechende Rolle innerhalb der gesungenen Worte zu schlüpfen. Eine gemäßige, anregende Darbietung ermöglicht somit ein Spiel mit den in einem Song enthaltenen Identitäten, von dem die Hörerin oder der Hörer unter Voraussetzung bestimmter Rahmenbedingungen Gebrauch macht.

„*The voice, in short, may or not may be a key to someone's identity, but it is certainly a key to the way in which we change identities, pretend to be something we're not, deceive people, lie.*“¹³²

Die Frage nach den exakten Subjekt-Objekt-Positionen eines Popsongs, ob sich ein Publikum eher mit dem *I* oder dem *You* identifiziert, kann aufgrund der individuellen und nicht reproduzierbaren Hörkonstellation nicht hinlänglich beantwortet werden und ist im weiteren Zusammenhang auch nicht relevant. Von Bedeutung sind vielmehr die Voraussetzungen, die

¹²⁸ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.183

¹²⁹ Negus, Keith: Authorship And The Popular Song. 2011, S.611

¹³⁰ Vgl. dazu den Begriff des *auteurs* bei *Björk*, Kapitel 7.2.2

¹³¹ Frith, Simon: Taking Popular Music Seriously. 2007, S.97

¹³² Frith, Simon: Performing Rites. 1996, S.187 bzw. 197

gegeben sein müssen, damit sich ein Publikum überhaupt in einer transportierten Stimmung erkennt, diese nachvollziehen kann und sich dann, in welcher Weise auch immer, selbst darin sieht. Diese liegen, wie dargebracht, mitunter in der Authentizität der stimmlichen Darbietung und somit in der (konstruierten) Echtheit der Emotionen. In weiterer Folge sollen neben Aspekten, Ursachen und Wirkung von Authentizität und deren Produktion im Popsong auch eine mögliche Korrelation zum authentischen Gefühlsausdruck in der (musikalischen) Komposition untersucht werden.

5 Authentizität im Popsong

„In its most general sense authenticity is a concept which conveys assumptions about objects, people and places. If something is authentic it is assumed that it is believable and reliable, that it is genuine and thus acceptable.“¹³³

Die mögliche Identifikation des Publikums mit den vermittelten Emotionen im Song fußt, wie dargelegt, mitunter auf der Glaubwürdigkeit der Darbietung dieser. Diese Annahme setzt eine Herangehensweise des Publikums zum Musikstück über dessen bereits gesungene und festgehaltene Ausführung, die *Aufnahme* eines Songs, voraus. Da die Aufnahme und, wie erwähnt, auch das Mikrofon ein wesentliches Charakteristikum von Popmusik ist, die in der Regel im Gegensatz zu *ernster Musik* hauptsächlich selten bis gar nicht über den transkribierten Notentext¹³⁴, sondern eben über *recordings* rezipiert wird, kann hier im weiteren Zusammenhang auch von einem Zugang zur Thematik anhand bereits dargestellter, interpretierter (Song-)Inhalte ausgegangen werden. Weiters muss festgehalten werden, dass für die Empfindung von Authentizität auch die Trennung von Urheber- und Ausführenden-Position obsolet ist, für die Bewertung eines Stücks als authentisch ist die Reflektion der tatsächlichen Autorin oder des Autors nicht unbedingt erforderlich. Einfach gesprochen und auf den Kontext der vorliegenden Untersuchung umgelegt bedeutet dies, die Sängerin eines Songs muss nicht zwangsläufig dessen Urheberin sein, damit das Publikum die im Lied behandelten Inhalte nachvollziehen und als authentisch wahrnehmen kann.

5.1 Konstruktion von *authentischen* Werten

Die Kategorie der Authentizität liegt demnach auch weniger im vorliegenden musikalisch-textlichen Material, sondern obliegt der subjektiven Wahrnehmung und Interpretation des Einzelnen oder der Einzelnen und wird dem Song von außen *zugeschrieben* und ist nicht in diesem *ingeschrieben*¹³⁵, wie Allan Moore festhält. Authentizität kann folglich als Exempel

¹³³ Mayhew, Emma: Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity. In: Journal Of Interdisciplinary Gender Studies. Vol.4. No.1. 1999, S.64

¹³⁴ Vgl. dazu Longhurst, Brian: Popular Music And Society. 1995, S.159

¹³⁵ Moore, Allan: Authenticity as authentication. In: Popular Music. Vol.21(2). 2002, S.210

eines Merkmals oder Attributs gesehen werden, das zwar von der Urheberinstanz intendiert wird, seine vollkommene Existenz jedoch erst in der Rezeption der Hörschaft bestätigen kann. Auch Moore geht in seiner Abhandlung über die Konstruktion von Authentizität von der Interpretation, oder präziser von der *Zurschaustellung*, von Werten und Emotionen aus und beschreibt authentische Darbietungen als direkten und unvermittelten, musikalisch-lyrisch umgesetzten Gefühlsausdruck – „*because the distance between its (mental) origin and its (physical) manifestation is wilfully compressed to nil by those with a motive for so perceiving it.*“¹³⁶ Hierbei bezieht sich Moore auf das Publikum, das sich zu guter Letzt für die Beurteilung einer Darbietung in *authentisch* oder *nicht-authentisch* verantwortlich zeigt.

Weiters unterteilt Moore in drei Klassen von Authentizität: der Typus der *first person authenticity*¹³⁷, gibt seine erlebten, persönlichen Gefühlserfahrungen unmittelbar und unverfälscht aus erster Hand wieder. Die verbundene Einheit von *real person* und *implied author* lässt sich demnach darin finden, ist jedoch, wie gesagt, keine Voraussetzung, auch ein Hineinversetzen in und die Erzählung eines fiktiven emotionalen Zustands wird bei entsprechender Ausführung als echt oder zumindest *genuin* wahrgenommen. Diesem Typus entspräche zum Beispiel *Kate Bush*, die selbst über ihren kreativen Schaffensprozess sagt: „*It's not that I'm running away into my work, it's more that my work moves headlong into my life.*“¹³⁸

Die *third person authenticity*¹³⁹ beschreibt die *originale* Darbietung eines bestimmten sozial-historischen Kontexts unter Berücksichtigung zeitgenössischer Umstände. Moore führt hier als Beispiel englische, urbane Jugendliche, wie etwa *Eric Clapton* an, die in den 1960er Jahren, Musik im *authentischen* Stil des ländlichen, amerikanischen Blues-Rocks der 1940er zelebrierten.¹⁴⁰ Diese Authentizitätsgattung bezieht sich demnach auf spezifische Ausführungsmerkmale, etwa eines expliziten Stils wie Blues-Rock, die in Performance, Habitus oder auch in der äußerlichen Erscheinung zum Tragen kommen.

Das besprochene Wiedererkennen und die Identifikation eines Publikums in einem Musikstück beschreibt Moore als *second person authenticity*¹⁴¹. Hierbei müssen bestimmte, möglicherweise nur einer kleinen Gruppe bekannte, Codes und Parameter in Auftritt,

¹³⁶ Ebda. S.213

¹³⁷ Ebda. S.211ff.

¹³⁸ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002. S.192

¹³⁹ Moore, Allan: *Authenticity as authentication*. 2002, S.214ff.

¹⁴⁰ Ebda. S.215

¹⁴¹ Ebda. S.218

Ausführung und musikalischem Material gegeben sein, um ein Gefühl von *Zugehörigkeit* und in weiterer Folge Sicherheit zu ermöglichen. Diese „*authenticity of experience, (...) occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated, that the music is 'telling it like it is' for them.*“¹⁴²

Diese drei Kategorien, *first-, second-, und third person authenticity* überlagern sich, laut Moore, in der Regel und korrelieren miteinander, oftmals auch innerhalb des Schaffens einer einzelnen Künstlerin.¹⁴³ Wie besprochen, folgt auch Moore der Auffassung von Authentizität als vom Publikum erkanntes bzw. konstruiertes (Qualitäts-)Merkmal eines Songs. Allerdings geht auch er davon aus, dass Werte wie Authentizität zwar erst in der Rezeption ihre *Erfüllung* finden, bestimmte Vorkehrungen oder Intentionen seitens der Urheberinstanz jedoch gegeben sein müssen. Somit lässt sich auch die mögliche authentische, glaubwürdige Wirkung eines Popsongs unter das zuvor behandelte, zweigeteilte Produktionsschema der Autoren-Publikum-Konstellation einordnen.

„*Siting authenticity within the ascription carries the corollary that every music, and every example, can conceivably be found authentic by a particular group of perceivers and that it is the success with which a particular performance conveys its impression that counts, a success which depends in some part on the explicitly musical decisions performers make.*“¹⁴⁴

Emma Mayhew hingegen betrachtet Authentizität als Attribut einer romantisch-historischen Künstler-Position, die sich als *einzigartig, natürlich, genial* manifestiert, und vertritt den Standpunkt, dass „*truth and individualised authorship are still influential in constructing a musical authentic status to popular performers. That is, the musician/performer is positioned as the creative artist, with the music representing a 'truthful' reflection of the artist's talents and personal expression.*“¹⁴⁵ Weiters führt sie, sich auf Kritiken von Presse und Fans beziehend, die Notwendigkeit einer Einheit von Autorin und Interpretin als *eine*, verbundene Instanz an um als *echt* empfunden zu werden, was sich besonders in einem feministischen Blickpunkt, der eine von männlichen Songwritern fremdgesteuerte Identität ablehnt, spürbar macht.¹⁴⁶

¹⁴² Ebda. S.220

¹⁴³ Ebda.

¹⁴⁴ Ebda.

¹⁴⁵ Mayhew, Emma: Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity. 1999, S.65

¹⁴⁶ Ebda. S.70

Ähnlich wie Moore schreibt jedoch auch Mayhew von der Einhaltung bestimmter, variabler Codes in Material und Performance als Voraussetzung für ein potenzielles Zugehörigkeitsgefühl, und um in weiterer Folge für die Hörschaft, welche speziellen Parameter diese nun auch bevorzugen möge, authentisch zu wirken.¹⁴⁷ Darüber hinaus teilt Mayhew auch Friths Ansicht, die Stimme als essentielles *Werkzeug* bei der Erzeugung von Authentizität zu sehen, da diese biologisch-körperlich an die jeweilige ausführende Person gebunden ist und somit Rückschlüsse auf deren *wahre* Persönlichkeit ermöglicht:

*„Like other expressions of bodily practices, the voice is a place where identity can be projected.“*¹⁴⁸

Sowohl Moore, wie auch Mayhew und in weiterem Sinne auch Frith sehen Authentizität im Popsong als ein wechselseitig konstruiertes Attribut, das gewissermaßen in *Zusammenarbeit* zwischen Urheberinstanz und Publikumsposition erstellt wird. Wie bereits bei der Erzeugung von *meaning* deutlich wurde, kann die Urheberinstanz zwar gewisse Intentionen verfolgen, schlussendlich muss das Werk allerdings bestimmte Parameter bzw. *Vorstellungen* des Publikums bedienen. Dem Publikum obliegt es in weiterer Folge einem Song ein authentisches Attest zu erstellen. Moores sich gegenseitig überschneidende Authentizitätspositionen beschreiben demnach die *Ausrichtung* des Echtheitsanspruchs, also *was* oder auch *wer* in seinen Vorstellungen bedient wird, die Ausführenden als Träger eines konkreten Stils, das Publikum in *Erwartung* dieser bestimmten Form oder die Interpreten-Autoren-Instanz in ihrem *echten, direktem* Ausdruck. Diese *echte* Emotionswiedergabe muss nicht gezwungenermaßen *real* sein, auch die Vermittlung fiktiver Zustände kann als glaubwürdig wahrgenommen werden, Voraussetzung hierfür ist eben ein authentischer, stimmlicher Ausdruck. Die Stimme wird somit, wie hinlänglich besprochen, als Messgrad von *Originalität* empfunden und dient als Medium und Möglichkeit der Identitätenverschiebung, sowohl seitens der Ausführenden als auch der Hörschaft.

¹⁴⁷ Ebda. S. 68ff.

¹⁴⁸ Ebda. S. 72

5.2 Vermittlung von *persönlichen* Empfindungen und Emotionen

„*Emotional landscapes,
They puzzle me – confuse,
Then the riddle gets solved,
And you push me up to this.*“¹⁴⁹

Björks Zitat aus dem Song *Jóga* kann insofern als symptomatisch für das folgende Kapitel herangezogen werden, da es, in einem anderen Kontext, die Rezeptionssituation von transportierten Emotionszuständen in einem Kunstwerk beschreibt. So gesehen singt Björk über von der Urheberinstanz geschaffene *Gefühlslandschaften*, die die Hörerin oder den Hörer, wie besprochen, dazu einladen sich als Person darin niederzulassen, diese gleichzeitig verunsichern, auf eine bestimmte Weise bewegen und ob ihres zweifelhaften Ursprungs, ob sie nun von der Autorin oder erst von der Hörerschaft erzeugt sind, ein Rätsel aufgeben. Mit der Konstruktion von Authentizität geht die Vermittlung von Empfindungen einher, die, wie bereits ausgeführt, nicht unbedingt an die reale Persönlichkeit der Ausführenden gebunden sein müssen. Vielmehr muss die Vermittlung selbst, die Darbietung, authentisch und den transportierten Inhalten angemessen sein, um von der Hörerschaft als *echt* angesehen/gehört zu werden. „(...) *the ability to adress an audience on a one-to-one basis, is particularly important when songs express the personal experience of the artist*“¹⁵⁰ nennt Whiteley diese Fähigkeit, im Singen eines Popsongs dem Publikum gegenüber glaubwürdig zu erscheinen, in ihrer Ausführung über Frauen im Pop, die auch als Beispiel für die Erzeugung bzw. das Erkennen von Authentizität betrachtet werden kann.

Whiteley verfolgt bei ihrer Auseinandersetzung mit authentischen Songwriterinnen einen subjektiven, von der besprochenen konstruktiven Kraft der Rezeption geprägten Ansatz und geht bei der Analyse des musikalischen Materials von der Verknüpfung zwischen Text (*lyrics*) und tatsächlichem Leben der Interpretin/Autorin aus. So erkennt sie etwa im von *Tori Amos* gewählten kompositorischen Modus beim, ihre Vergewaltigung behandelnden,¹⁵¹ Song *Me And A Gun* eine „*association with death*“¹⁵² oder beschreibt die gesangliche Inszenierung

¹⁴⁹ Björk: *Jóga*. Auf: Homogenic. CD. One Little Indian. 1997, Track 2

¹⁵⁰ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.197

¹⁵¹ Siehe Kapitel 3.2, S.14

¹⁵² Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.197

als „*hesitant, punctuated by irregular pauses as if to underline the trauma of remembering*“¹⁵³. Schlussendlich bescheinigt sie dem Song grundlegende *Ehrlichkeit*, wenn sie sagt: „(...) *the strenght of ‘Me and a Gun’ lies in ist ‘truthfulness’ to personal experience (...)*.“¹⁵⁴

Whiteleys Hörkontext ist von ihrem Hintergrundwissen geformt, sie kennt die Geschichte *Amos*’ und baut die (ihre eigene) Wirkung der musikalische Darbietung dem ihr bekannten Bild entsprechend auf. Die von *Amos* arrangierten Parameter in Komposition (*äolischer* „*Todes*“-*Modus*), Performance und Instrumentierung (intim-flüsternd, a cappella) und textlicher Inhalt (Angst, Bedrohung, Verdrängung, Gebete) bedienen somit Whiteleys Vorstellungen von Vergewaltigungsszenen im Allgemeinen und einem etwaigen persönlichen Umgang damit, wie auch ihre Projektion von *Amos*’ eigener, tatsächlicher Vergewaltigung. Folglich wirkt/ist *Amos* für Whiteley und Menschen mit ähnlichem (Wissens-)Kontext absolut authentisch und ehrlich. Im Sinne Moores ließe sich hier aus der Perspektive von *Amos* von einer *first person authenticity*, von der unverfälschten, direkten Wiedergabe von Erlebtem, sprechen, während sich Whiteleys Erwartungshaltung und deren Erfüllung im Gehörten in der *second person authenticity* fände (siehe Kapitel 5.1).

Whiteleys Hör- und Sichtweise ist demnach im Aspekt der *subject positions* weder falscher noch richtiger als eine möglicherweise kritischere oder an der *Realität* des Songs zweifelnde Betrachtung des Songs. Wie gesagt, für Whiteley ist *Me And A Gun* in allen Facetten, in Inhalt und Umsetzung, durchwegs *plausibel* und nachvollziehbar und stellt somit für sie einen direkten Einblick in das innerste Gefühlsleben von *Amos* dar, der Song ist demnach im Fokus von Whiteley als eine Art Fenster zu *Amos*’ im Lied gebundenen und offenbaren emotionalen, geistigen Zustand zu sehen.

Whiteleys Begriff von *Amos*’ Authentizität bezieht sich, wie gesagt, auf die Verknüpfung zur *echten* Person und ist im Allgemeinen auf ein Geflecht von *realen* Tatsachen, *konstruierten* Tatsachen und Fiktionen bzw. Mythen zurückzuführen, das einen wesentlichen Bestandteil des Popsystems darstellt. Frith nennt diese Undurchschaubarkeit der Realitäten und den authentizitätsbedingten Gehalt eines Musikstücks oder Kunstwerks „*believability (and ist complex relations with both realism and fantasy*“¹⁵⁵. Weiters schreibt er dem Werk eine *Nützlichkeit* für die Hörerin oder den Hörer zu, einerseits auf einer materiellen Ebene wie

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ Ebda. S.198

¹⁵⁵ Frith, Simon: *Performing Rites*. 1996, S.19

Größe, Farbe oder Lautstärke, andererseits auf eine metaphysische Weise¹⁵⁶, „ (...) *at the most spiritual* {level} (*does this experience uplift me, make me a better person?*)“¹⁵⁷ Wie bereits bei der Subjektivierung von *meaning* im Popsong deutlich wurde, wird das Publikum durch bestimmte Details oder Invarianten *berührt* und somit für den durch Text und Musik transportierten Inhalt empfänglich. Auch Whiteley, um bei ihrem Beispiel (einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung) zu bleiben, wird durch den Song in Verbindung mit der ihr bekannten Leidensgeschichte von *Amos* auf eine Art berührt, die es ihr ermöglicht sich mit dem *Ich* des Liedes zu empathisieren, als Leidensgenossin, als mitfühlende Person, als Frau oder eventuell auch als Täter.

Als weiteres Exempel einer Projektion des persönlichen, *echten* Interpretinnenlebens auf das musikalische Material kann ebenfalls anhand Whiteleys Ausführungen zu *Joni Mitchells* Lied *Carey*¹⁵⁸ über das hippieesque *Vagabundendasein* einer jungen Amerikanerin in Europa gegeben werden. „*The guitar accompaniment is again pivotal in authenticating the ‘truthfulness’ of the autobiographic (...)*“,¹⁵⁹ illustriert Whiteley *Mitchells* Arrangement und sieht weiters in den „*I-V-I harmonies (...) a traditional feeling of warmth and stability*“, das die Ich-Erzählerin jedoch niemals erreichen wird, da diese „*realisation of ‘coming home’*“ durch den Einsatz von „*II7 harmonies*“ verhindert wird, was schlussendlich textlich-inhaltlich wie auch musikalisch bedeutet: „*She is not going home (...)*“¹⁶⁰. Es wird hierbei anschaulich, wie Whiteley ihr biographisches Wissen über *Mitchell* in Korrelation mit musikalisch-poetischen Faktoren setzt.

„*By claiming that the listener is somehow inside Björk’s head, (...) her music is perceived as granting access to her psyche – an inner, private realm. (...) closer consideration reveals the degree of misrepresentation this actually entails. Indeed, the autobiographical character of ‘Unison’ turns out to be rather mundane, and much more restrictive than its broader themes of transcendence, love, self-knowledge and unity might otherwise allow.*“¹⁶¹

Auch wenn Dibbens angeführter Schluss bei der Untersuchung der Deutung von *Björks* Songs nicht mit absoluter Sicherheit belegbar ist, da sie als Begründung auf (im Pop-Konstrukt zu hinterfragende) Aussagen der Künstlerin selbst verweist, so ist ihr Résumé im obigen

¹⁵⁶ Vgl. ebda.

¹⁵⁷ Ebda.

¹⁵⁸ Mitchell, Joni: Carey. Auf: Blue. Vinyl. Reprise. 1971, Track 4

¹⁵⁹ Whiteley, Sheila: Women And Popular Music. 2000, S.88

¹⁶⁰ alle ebda. S.89

¹⁶¹ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.183

Zusammenhang dennoch aussagekräftig. Sie spricht die bereits besprochene diffizile Trennung von Autorinnen- und Interpretinnenpersönlichkeiten an, wenngleich sie die Unmöglichkeit einer *richtigen* Lesart hervorhebt: (...) *my point is not that such informing perspectives prove the 'correctness' of any particular interpretation of Björk's music. Rather, by contributing to the general discursive field that surrounds her work, they inevitably exert a tangible influence on the nature of its reception.*¹⁶² Dibben hebt zwar die Komplexität der Interpretationsmodalitäten von *Björk* hervor, und versucht weiters die Frage, *wessen* Innerstes nun in den Songs dargestellt wird, zu umgehen, sie hinterfragt jedoch keineswegs die Integrität bzw. Authentizität des dargebotenen Gefühlsausdrucks. Darüber hinaus bestätigt sie mit Erläuterungen des *close-mikings* und der *persönlichen* Darbietung, wie etwa *„the lyrics – confessional and private in character – are delivered in a manner closer to speech than to song. The delays added to the vocal element suggests that the listener is close to Björk (...)“*¹⁶³ die Konstruktionsfaktoren einer intimen, authentischen Stimmung in den Songs. Auch Negus verweist neben der Relevanz von *„production practices and aesthetic choices“*¹⁶⁴ auf die dadurch hervorgerufene Auflösung der strikten Differenzierung von Fiktion und Realität bei der Bildung von *authentischer Intimitäten*, er spricht vom *„collapsing of such categories: to hear the real person exposed, revealed in the narrator of the song, seemingly with no critical distance between the real author, implied author, and persona.“*¹⁶⁵

Demzufolge bewertet auch Whiteley die Authentizität anderer Künstlerinnen, unter Berücksichtigung der politischen oder persönlichen Hintergründe und Biografien, anhand der Koinzidenz von Inhalt und musikalischer Performance. Von Ästhetik, Habitus und Programm der *riot grrrls*- bzw. postfeministischen Bewegung ausgehend beschreibt sie die Musik von *Hole* etwa als *„angry confessional“*, *„excessive onstage sexuality“*, *„aggressiv stance“* oder *„sense of frustration“*¹⁶⁶, folglich verwendet sie allesamt Attribute, die, wie gesagt, im Sinne der *riot grrrls* durchaus authentische Werte vermitteln. Weiters verweist sie, wie auch Dibben, auf den *„ideosyncratic speech-based singing style“*¹⁶⁷ von *PJ Harvey* als Charakteristikum von *Ehrlichkeit* und sieht in der musikalischen Ausführung der Thematik von sexueller, sado-masoistischer Ambivalenz zwischen Genuss/Gefahr/Verlangen/Gewalt

¹⁶² Ebda. S.182

¹⁶³ Ebda. S.177

¹⁶⁴ Negus, Keith: *Authorship And The Popular Song*. 2011, S.623

¹⁶⁵ Ebda.

¹⁶⁶ alle Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.208

¹⁶⁷ Ebda. S.210

den „horror (...) in refusal to negotiate“¹⁶⁸. Da sie ferner als Hörerin eines durchgängigen „interval of a minor seventh“ schlussendlich auf „resolution“¹⁶⁹, also Erlösung, hofft, kann davon gesprochen werden, dass Whiteley sich durchaus, unter Achtung der besprochenen Faktoren, mit der Subjekt-Position des Songs identifizieren kann.

Weitere Beispiele einer subjektiven Interpretation zugunsten von Authentizität lassen sich in diesem Zusammenhang zahlreich auflisten, durchaus auch im wissenschaftlichen Diskurs. So wäre etwa noch Dibbens Schilderung von *Dress*, einem Song *PJ Harveys* über die patriarchale Erwartung von weiblichen *Dresscodes*, in der sie die *Wackeligkeit* von Schuhen mit hohem Absatz mit der „metric instability“¹⁷⁰ des Liedes gleichsetzt, oder Clarkes Analyse von *Frank Zappas* einen Missbrauchsfall beschreibenden Song, dessen Coda per se Clarke als „sexually abusive“¹⁷¹ sieht, herauszuheben.

Dass die Integration von persönlichen Identifikationsmomenten durchaus zu einer möglichen Überinterpretation führen kann, wird wieder am Beispiel Whiteleys deutlich, die in ihren Ausführungen über die authentische Wiedergabe von Weiblichkeit *Björks* Lied *Big Time Sensuality* fälschlicherweise als „*Big Time Sexuality*“¹⁷² anführt und in diesem Blickwinkel von der orgastischen, vokalen „delivery on ‘I can feel it’“¹⁷³ spricht. Tatsächlich handelt der Song der Autorin zufolge, was, wie besprochen, trotz allem kein Garant für *Richtigkeit* ist, „(...) about my friends, not my lovers. It's not erotic or sensual even if it may sound like that.“¹⁷⁴

Auch unter dem Aspekt der dargelegten Unmöglichkeit einer *einzig wahren* Deutung und Auslegung von Popsongs, lässt sich nichtsdestotrotz anhand der genannten Beispiele die entsprechende Verbindung, oder poetischer, die *geglückte Symbiose* von miteinbezogenem historisch-sozialen, persönlichen Kontext und musikalisch-interpretatorischer Umsetzung, folglich die Erfüllung von durch den Kontext erzeugten Hörerwartungen, als wesentlicher Messwert und Kontrollfunktion von Authentizität ausmachen.

¹⁶⁸ Ebda.

¹⁶⁹ beide ebda.

¹⁷⁰ Dibben, Nicola: Representations Of Femininity In Popular Music. In: Popular Music. Vol.18(3). 1999, S.338

¹⁷¹ Clarke, Eric F.: Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey. 1999, S.355

¹⁷² Whiteley, Sheila: Women And Popular Music. 2000, S.211

¹⁷³ Ebda.

¹⁷⁴ Björk im Interview mit David Hemingway, nach <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-08/index.htm>, 21.11.2012, 15:30

5.3 Intimität gegenüber Öffentlichkeit im Popsong

„I think my music has always been for headphones and people listen to it in private.“¹⁷⁵ (Björk)

Auch an dieser Stelle können *Björks* Worte herangezogen werden, um eine sich in dieser Konstellation aufdrängende Frage, das Paradoxon einer der breiten Öffentlichkeit zugänglichen Intimität, zu verdeutlichen. Besonders das Medium Popsong steht in seinem Wesen für eine möglichst große Rezeption und versucht traditionell eine große Masse an Hörerinnen bzw. Hörern anzusprechen, die der ausführenden Instanz in der Regel unbekannt und fremd sind. Dem gegenüber konträr steht der Begriff der Intimität, der ein enges Naheverhältnis zumindest zweier Individuen impliziert und in weiterer Folge den barrierefreien, *hemmungslosen* Zugang einer kleinen, eingeweihten Gruppe auf den emotionalen Zustand eines Einzelnen oder einer Einzelnen voraussetzt bzw. auch erschafft.

Diese Ambivalenz der *Rechweite* findet sich auch in der allgemeinen Definition des Begriffs, so beschreibt etwa Metzlers Lexikon der Ästhetik Intimität als „etwas Nahes, Vertrautes bzw. der Privatsphäre Angehörendes, womit die Schwierigkeiten mit diesem unscharfen, ‘warmen‘ und vielfältig konnotierten Begriff beginnen. Denn ‘privat‘ und ‘öffentlich‘ sind gegenwärtig nur noch schwer dichotomisch denkbar.“¹⁷⁶ Für den weiteren Zusammenhang ist besonders die *menschliche* Kategorie von Intimität, die „innerliche (oder seelische) und (...) an den menschlichen Körper, insbesondere die Sexualität, gebundene Größe.“¹⁷⁷ hervorzuheben. Kurz gesagt, stehen die *privaten* Wissens- und Erfahrungswerte eines Individuums in ihrem Wesen in gewissem Gegensatz zu einer allgemein zugänglichen Darbietung dieser.

„The essential tension established between the desire to create an intimate experience for listeners and the realities of public performance highlights the constructed nature of music as a vehicle for emotional experience. The discourse surrounding music presents song as if it gives the listener privileged access to the singer’s psyche and emotional life, yet the communal display of this emotional life seems squarely at odds with the construction of emotion as something uniquely private and self-contained.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ vgl. Fern, Rob: Björk, Don’t Run. In: Mixmag. Nr.9. 1997, nach

<http://www.ebweb.at/ortner/tia/97/mixmag9709/mixmag9709.html>, 20.11.2012, 16:45

¹⁷⁶ Streisand, Marianne: Intimität. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2006, S.186

¹⁷⁷ Ebda.

¹⁷⁸ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.192

Wieder kann Dibben zitiert werden, die bemüht ist, die Kritik der Unvereinbarkeit von *Björks* öffentlichen Aufführungen und ihrer darin zurschaugestellten *privaten* Gefühlswelt zu entkräften. Hierbei verweist sie auf das, bereits bei den *subject positions* und der Entstehung von *meaning* angeklungenen, konstruktive, wechselseitige Kräfteverhältnis der Instanzen und die nicht absolut bestimmbare Rolle des *real autors* innerhalb dieser Intimität.¹⁷⁹ Durch die besprochene Miturheberschaft des Publikums sind die dargebrachten intimen Gefühlsäußerungen demnach beides, sowohl *persönlich* wie auch *öffentlich*, also Ausdruck eines individuellen Subjekts und einer kollektiven Identität der Hörerschaft. In diesem Sinne darf noch einmal in Erinnerung gerufen werden: „(...) *the intimate does not necessarily entail the private, (...)*“.¹⁸⁰

„*And when it comes to what I do, it's got so little to do with myself. I'm writing songs about other people, my favorite things, whatever, and it's the most unselfish thing you can imagine.*“¹⁸¹ (Björk)

Liegen die Ursachen bei der Bewertung von Authentizität durchaus in der Möglichkeit des Publikums sich selbst im Gehörten wiederzufinden, sich mit einem spezifischen Aspekt darin zu identifizieren, ist auch die im Song überbrachte *Identität* nicht gebunden, sondern, wie Frith es nennt, *mobil*.¹⁸² Auch wenn Frith bei seinen Ausführungen von einer in musikalischen Parametern transportierten Form von Identität ausgeht, lassen sich seine Prämissen auf textlich-inhaltliche Identifikationswerte umlegen und umfassen ebenso die Ambiguität der real-fiktiven Persönlichkeitsvermittlung.

Somit konstruiert Musik, Frith zufolge, „*our sense of identity through the direct experience it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives*“¹⁸³. Weiters ist musikalische Identität demnach „*always fantastic, idealizing not just oneself but also the social world one inhabits, it is, always also real, enacted in musical activities*“.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Ebda.

¹⁸⁰ Ebda.

¹⁸¹ Deevey, Adrian: Hips. Lips. Tits. Power. PJ Harvey, Björk, Tori Amos. 1994

¹⁸² Frith, Simon: Taking Popular Music Seriously. 2007, S.294

¹⁸³ Ebda. S.309

¹⁸⁴ Ebda. S.308

Dieses Potenzial des Hineinversetzens, des Wiedererkennens von Erfahrungen im Song, das zuvor als Faktor der Authentizitätsbeurteilung deutlich wurde, ist folglich auch als flexible Größe bei der Rezeption von Intimität zu sehen. Auch wenn gegebenenfalls von der konkreten *Wahrheit* seitens der Interpretin einer im Lied vermittelten, intimen Äußerung ausgegangen werden kann, verliert diese Äußerung im Falle einer öffentlichen Vorführung zwar nicht diese *persönliche Note*, dennoch kann sie mitunter eine weitere, vom Publikum aufgeladene, *subjektiv-kollektive* Konnotation erlangen. Zusammenfassend kann wieder auf Frith zurückgegriffen werden:

*„The issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience – a musical experience, an aesthetic experience – that we can only make sense of by taking on both a subjective and a collective identity. The aesthetic, to put this another way, describes the quality of an experience (not the quality of an object); it means experiencing ourselves (not just the world) in a different way.“*¹⁸⁵

¹⁸⁵ Ebda. S.294

6 Plastizität, Entität, Konzept – Der *vollkommene* Song

Aufbauend auf den Kategorien von Subjektivität und Authentizität, eröffnet sich in der Rezeption bzw. Aufnahme eines Liedes seitens des Publikums eine weitere zu beachtende Facette, welche die *Wirkung*, *Tragweite* oder *Effekt* eines Songs umschließt. Ist ein Song in der *Kombination* seiner Komponenten, also in der Verbindung von textlichem Inhalt, musikalischer Umsetzung, Vereinbarkeit der Interpreten-Autoren-Person, etc. nachvollziehbar und in sich *stimmig* und sind diese Komponenten im Kontext des Inhalts und der weiteren sozial-historischen Hintergründe schlüssig und als *Ganzes* im Ausdruck einer bestimmten Modalität wahrnehmbar. So kann im Hinblick dieses Phänomens einer *greifbaren Songeinheit* mitunter von den Begrifflichkeiten der Plastizität, Entität oder weiterführend von einem gesamt künstlerischen Konzept gesprochen werden.

Da diese Termini per se bereits eher undifferenziert und allgemein schwer fassbar sind und die Beurteilung eines Kunstwerks oder Popsongs unter diesen Kriterien nicht nur höchst subjektiv, sondern in der Regel auch wissenschaftlich kaum nachvollziehbar ist, soll vorerst eine möglichst universelle, historische Abhandlung der jeweiligen Begriffsdefinitionen gegeben werden.

6.1 Kurze Begriffsdefinition von Plastizität und Entität

Der Begriff der *Plastizität* oder konkreter des *Plastischen* ist insofern problematisch, da er in der im Folgenden verwendeten Bedeutung nur im Deutschen in dieser Weise existent ist. Im Gegensatz zur vorrangig durch deutsche Philosophen und Ästhetiker geprägten Konnotation wird der Terminus im angelsächsischen oder romanischen Sprachraum nicht in einem ästhetisch-künstlerischen, sondern ausschließlich in einem naturwissenschaftlich-technischen bzw. sozio-psychologischen Zusammenhang verwendet.¹⁸⁶

Ethymologisch vom griechischen *plassein*¹⁸⁷ ({aus weicher Masse} bilden, formen) kommend bezeichnet die *Plastik* traditionell zunächst eine Technik bzw. Methodik der Bildhauerei, bei

¹⁸⁶ Dongowski, Christine: Plastisch. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd.4. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2010. S.814

¹⁸⁷ Ebda. S.815

der durch das schichtweise Hinzufügen von Material, von innen nach außen, der darzustellenden Gegenstand geschaffen wird.¹⁸⁸ Dem gegenüber steht so die *Skulptur*, die durch das Abtragen von Material, also von außen nach innen, entsteht. Der im Weiteren gebrauchte Sinnzusammenhang des Plastischen bezieht sich vorderhand auf eine erstmals von Johann Gottfried Herder durchgeführte Adaption des Begriffs als kunst-ästhetische Kategorie¹⁸⁹ und baut auf den Vorstellungen einer idealistisch-romantischen Ästhetik auf. Demzufolge bedeutet *plastisch*, neben der Zugehörigkeit zum entsprechenden Herstellungsverfahren, im frühen 19. Jahrhundert:

„(...) 2. die Fähigkeit und/oder der Trieb, aus amorphen Material schöne, d.h. ideale Formen, v.a. Körper zu bilden; 3. der Stil der griechischen Kunst als der Verwirklichung des Konzepts von Kunst als Ideal; 4. normative Stilforderung innerhalb einer klassizistischen Kunstauffassung; 5. Forderung nach wirklich scheinenden Figuren und Handlung, Körperlichkeit und Räumlichkeit.“¹⁹⁰

Besonders die Qualitätsbescheinigung aus einem *amorphen Material wirklich scheinende Figuren, Handlungen und Körperlichkeiten* erschaffen zu können, ist im weiteren Hinblick auf die Möglichkeiten eines *plastischen* Songwritings zu beachten und hervorzuheben. Weiterführend wird in der klassischen bzw. romantischen, auf den griechischen Idealen fußenden Kunstanschauung dem Plastischen „eine dinglich reale, sehr direkt erfahrbare Anschaulichkeit zugeschrieben.“¹⁹¹ Diese Anschaulichkeit ist somit, ein wenig drastisch formuliert, mit „der Überwindung des Stoffes durch die Form, der Beseelung des Materiellen“¹⁹² gleichzusetzen und bedeutet weitergedacht im kunstgeschichtlichen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts das *Besondere*, Hervorgehobene, Aus-Sich-Heraustretende.

Wie erwähnt, ist der Begriff nicht konkret zu fassen, allein die Differenzierung des deutschen Sprachgebrauchs trägt zu einer Verklärung des Terminus bei, die durch den Diskurs, von im Laufe der Kunstgeschichte hinzukommenden ästhetisch-philosophischen Strömungen angeregt und bewegt, in einer regelrechten *Begriffsinflation* endete, die bis heute nicht wieder hergestellt bzw. saniert wurde.¹⁹³ Für den weiteren, popkulturellen Zusammenhang ist jedoch,

¹⁸⁸ Ebda.

¹⁸⁹ Ebda. S.819

¹⁹⁰ Ebda. S.826

¹⁹¹ Lachmann, Renate: Plastik/Plastisch. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. 2006, S.294

¹⁹² Lotter, Konrad: Das Plastische. In: Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hg.): Lexikon der Ästhetik. C.H. Beck. München. 1992, S.194

¹⁹³ Dongowski, Christine: Plastisch. 2010. S.832

wie bereits mehrfach angesprochen, Plastizität als ästhetische Kategorie einer *deutlichen, realen, beseelten* (im Sinne von lebendigen) und *greifbaren* Kunstform von Relevanz.

Der Begriff der *Entität* hingegen lässt sich zwar bestimmter fassen, ist jedoch ob seiner Bindung als existenz-philosophische Größe möglicherweise ähnlich inflationär. Wörtlich ist Entität als Terminus für das *Wesentliche*, als Kern oder Grundsatz eines Dings oder einer Lebensform aufzufassen, „*wodurch von einem Wesen ausgesagt werden soll, daß (sic!) es da sei, existiere.*“¹⁹⁴ Ethymologisch leitet sich der Begriff von lateinischen *Ens* (das Sein, das Seiende)¹⁹⁵ ab und kann somit auch als Kategorie des *Wesens* an sich oder weiterführend als *Geist*, gegebenenfalls als *Seele* verstanden werden, in weiterer Hinsicht auch als Hyperrealismus, als „*ens realissimum, das 'wirklichste Wesen', die Gottheit.*“¹⁹⁶ Die scholastische Philosophie unterscheidet zwischen dem *real Seienden (ens reale)* und dem *Gedankending (ens rationis)*, wobei das *ens reale* im Gegensatz zum *Gedankending* fähig ist, allein durch sich selbst zu bestehen.¹⁹⁷ Das Konversationslexikon *Das kluge Alphabet*¹⁹⁸ von 1935 verweist im Eintrag von Entität direkt auf das *Wesen* und bringt an dieser Stelle eine für den weiteren Konnex interessante Definition, der ein Zitat Kants hinzugefügt wird:

„*1. lebendes Seiendes (Geschöpf). – 2. die Summe der Merkmale, die für ein Vorhandenes (Ding, Begriff, usw.) kennzeichnend sind und seine Wesenheit (Entität) ausmachen, ohne die es also etwas anderes wäre; das 'erste innere Prinzip alles dessen, was zur Möglichkeit eines Dinges gehört' (Kant).*“¹⁹⁹

Dies ist, im Hintergrund des Popsongs, durchaus als Qualitätsattribut zu verstehen. Die Ansammlung von sinnstiftenden, in gewisser Hinsicht sich selbst bestätigenden, Merkmalen und Kennzeichen verleiht dem *Vorhandenen*, dem Song, eine *Einzigartigkeit*, ohne die es nicht das wäre, was es ist. Diese Originalität baut auf Kriterien wie Authentizität, der inhaltlichen wie performativen Erfüllung von Erwartungshaltungen oder dem Identifikationspotenzial auf und lässt den Song somit, sind diese Kriterien gegeben, greifbar, zur *wirklichen Wirklichkeit* werden.

¹⁹⁴ Siehe unter Entität. In: Meyers Lexikon. 7. Aufl. Bd.4. Bibliographisches Institut. Leipzig. 1926, Sp.29

¹⁹⁵ Vgl. Stowasser, Josef: Der kleine Stowasser. Holder-Pichler-Tempsky. Wien. 1980, S.179

¹⁹⁶ Siehe unter Ens. In: Meyers Lexikon. 7. Aufl. Bd.4. Bibliographisches Institut. Leipzig. 1926, Sp.15

¹⁹⁷ Vgl. unter Ens. In: Brockhaus. Die Enzyklopädie. 20. Aufl. Bd.6. F.A.Brockhaus. Leipzig/Mannheim. 1996, S.411

¹⁹⁸ Das kluge Alphabet. Konversationslexikon in zehn Bänden. Bd.10. Propyläen Verlag. Berlin. 1935,

¹⁹⁹ Siehe unter Wesen. In: Das kluge Alphabet. Konversationslexikon in zehn Bänden. Bd.10. Propyläen Verlag. Berlin. 1935, S.277

Diese konkrete Fassbarkeit, oder *Wesenheit*, ist in Kombination mit den besprochenen plastischen Kategorien einer *wirklichen Anschaulichkeit* auf das Genre von Popmusik umgelegt als zu beurteilende Faktor eines (apodiktischen) Kunstanspruchs zu sehen. Die mögliche Kunstwerdung bzw. das *Heraustreten* eines Popsongs durch den Einsatz von plastischen, oder *entischen* Konzepten soll nun Gegenstand der folgenden Betrachtung sein.

6.2 Der Popsong als Kunst – Form, Anspruch, Ganzheit

„*I'm not after money or power, but the creative power. I'm fascinated by the whole creative process. – I think you could possibly say I was obsessed by it.*“²⁰⁰

Kate Bush spricht vom kreativen Entstehungsprozess als obsessiven, möglicherweise manischen, entrückten Zustand, in dem sich die Künstlerin gänzlich, mit all ihren emotionalen, geistigen und physischen Ressourcen dem zu erschaffenden Werk verschreibt. Weitergedacht lässt sich ihre Aussage im Hinblick auf die *Ganzheit* eines kreativen Geistesprodukts als absolute Vereinnahmung, als vollkommene Hinwendung zu einer bestimmten Thematik oder einem Sujet, bei gleichzeitiger Möglichkeit diese Thematik in allen potenziellen künstlerischen Ausdrucksformen wiederzugeben, deuten.

Um den besprochenen Maximen von Plastizität und Entität zu genügen muss diese Wiedergabe weiters in sich geschlossen und in jeglicher Ausprägung einheitlich sein. Idealerweise tritt somit eine *Kooperation* der einzelnen Formen in Kraft, die sich gegenseitig ergänzen bzw. erfüllen. Im Falle eines Popsongs kann daher von *Ganzheit* gesprochen werden, wenn sich alle oder zumindest möglichst viele Teile des kompositorischen Gefüges unter einen bestimmten Kontext ordnen lassen, beispielsweise wenn sich textliche Motive oder Erzählstränge auch in der musikalischen Konzeption finden lassen.²⁰¹

Darüber hinaus kommt auch hier der Aspekt der Authentizität zum Tragen, erst durch die vermittelte *Echtheit*, im Sinne von Glaubwürdigkeit, erlangt ein Song bzw. dessen Interpretation an *plastischen* Wert. Authentizität stellt hierbei eine nicht zu unterschätzende Größe dar, die Darbietung von *eigenen*, selbst erschaffenen, künstlerischen

²⁰⁰ O'Brian, Lucy: *She Bop It 2*. 2002. S.192

²⁰¹ Vgl. als Beispiel dazu etwa *Wuthering Heights*, Kapitel 7.1.1

Gefühlsausdrücken, also die Vermengung von *real* und *implied author*, genießt, Negus zufolge, seit jeher eine höhere Anerkennung als die bloße *Nacherzählung* von vorgegebenen Inhalten: „(...) *there has been a valuing of the performer who creates his or her own material, (...) authenticated as a form of direct expression, rather than the performer who provides an interpretation or rendition of a song.*“²⁰²

Im Sinne des (österreichischen) Urheberrechts wird diese *personalisierte Eigenheit* eines Werks als „*eigentümliche geistige Schöpfung*“²⁰³, wie es im Gesetzestext heißt, beschrieben. Diese *Eigentümlichkeit* ist ferner definiert als „*ein Erzeugnis des menschlichen Geistes, (...) das seine Eigenheit, die es von anderen Werken unterscheidet, aus der Persönlichkeit seines Schöpfers empfangen hat; diese Persönlichkeit muß in ihm so zum Ausdruck kommen, daß sie dem Werk den Stempel der Einmaligkeit und der Zugehörigkeit zu seinem Schöpfer aufprägt, also eine aus dem innersten Wesen des geistigen Schaffens fließende Formung vorliegt.*“²⁰⁴ Selbst die juristische Definition einer *geistigen Schöpfung* basiert folglich auf der Kategorie von Authentizität und legt ein Kunstwerk erst überhaupt als ein solches und weiters rechtlich zu schützendes Geistesprodukt aus, wenn es als *echter Ausdruck des innersten Wesens*, als *persönliche Offenbarung* zu werten ist.

Weiterführend, sind alle angeklungenen Voraussetzungen wie Identifikation, Nachempfindungsvermögen oder Authentizität gegeben, steigt die Wahrscheinlichkeit, dass ein Song, in Zusammenhang mit dessen transportierter Thematik, als vollkommenes, für sich stehendes Kunstwerk aufgenommen wird. Motti Regev attestiert Popsongs folglich einen eventuellen Status als komplexes (Gesamt-)Kunstwerk, stellt allerdings Bedingungen, die erfüllt werden müssen, damit eine *cultural form* als Kunst bewertet werden kann:

- „1. *It is demonstrated that specific works belonging to that form contain in some way (a) formal-aesthetic sophistication or genuineness, and (b) philosophical, social, psychological or emotional meanings;*
2. *It is possible to point to a creative entity – usually an individual – whose spirit and "inner truth" is the source of the form and meaning of the work;*
3. *It can be argued that the creative entity has produced the work by way of (at least) some commitment of that 'inner truth', beyond considerations of practicality and usefulness – the ideological theme of 'art for art's sake'.*“²⁰⁵

²⁰² Negus, Keith: *Authorship And The Popular Song*. 2011, S.610

²⁰³ §1(1) des österreichischen Urheberrechts, nach Dittrich, Robert (Hg.): *Österreichisches und internationales Urheberrecht*. Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung. Wien, 1998, S.39

²⁰⁴ Ebda. S.46

²⁰⁵ Regev, Motti: *Producing Artistic Value: The Case Of Rock Music*. In: *The Sociological Quarterly*. Vol. 35 (No.1). 1994, S.86

Besonders die geforderte *Originalität* bzw. Echtheit des künstlerischen Ausdrucks ist im Anwendungsgebiet des Popsongs nicht einfach zu fassen, da die Urheber-Interpreten-Positionen, wie besprochen, in diesem Medium verschwimmen und auch weitere Varianten des *auteurs*²⁰⁶ als *gemeinschaftlicher* Arbeitszugang möglich sind. Regev weist weiters auf den Stellenwert der (Ton-)Aufnahme und der damit verbundenen „(...) *fixation of sound and the eternalization of musical performance* (...)“²⁰⁷ hin und erinnert gleichzeitig an die Relevanz dieser *verewigten* Darbietung als Maßstab von authentischer *Einzigartigkeit*: „*From an abstract entity which might have countless performances but no ‘original’, musical works could become artifacts in which the work and its performance are united in to one cultural unit* (...)“²⁰⁸

Diese kulturelle Einheit repräsentiert somit im Hinblick auf obige Definition die *inner truth* der ausführenden Person. Der Begriff der *inner truth* selbst bleibt bei Regev vage, er kann folglich mit der Intention, der *echten* Persönlichkeit oder etwa dem künstlerischen Aufwand und Herzblut der Künstlerin gleichgesetzt werden. Im Kontext der *Vollkommenheit* eines Popsongs böte sich daher die Lesart von *inner truth* als einheitlicher, alle Aspekte miteinbeziehender, plastischer Zugang einer Künstlerperson zu einem übergeordneten Leitgedanken an, der dem Werk an sich eine *Wahrheit* verleiht, die als abgeschlossene „(...) *creative entity, and the commitment of this entity to the truth of the work (and not solely to its profitability)*“²⁰⁹ empfunden werden kann.

Nichtsdestotrotz werde bei der Kunstwerdung von Popsongs als universelle, geistige Konstrukte, so Regev, auf eine *traditionelle Ideologie einer selbstständigen Kunst*²¹⁰ als Bewertungsmerkmal zurückgegriffen, auch wenn dabei weiterhin die produktive Kraft kontext-bedingter Einflüsse nicht zu unterschätzen sein, im Sinne einer „(...) *constitution of new aesthetic criteria, some of them eclectic, and for the recognition of cultural forms as ‘art’*“²¹¹ Auch Peter Wicke kommt in diesem Zusammenhang auf die Unmöglichkeit einer ästhetisch-qualitativen Gegenüberstellung von beispielsweise Kompositionen Beethovens und Rock’n’Roll-Musikern der 1950er zurück, denn: „*Artistic means of expression can never be considered separatly from their cultural and functional context.*“²¹²

²⁰⁶ Siehe Kapitel 7.2.2 bzw. 4.3

²⁰⁷ Regev, Motti: Producing Artistic Value. 1994, S.89

²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Ebda. S.87

²¹⁰ Ebda. S.98

²¹¹ Ebda.

²¹² Wicke, Peter: Rock Music. Culture, Aesthetic And Sociology. Cambridge University Press. Cambridge/New York/Melbourne. 1993, S.2

Es kann folglich davon ausgegangen werden, dass Popsongs, sofern alle Faktoren eines *einheitlichen*, homogenen Bildes gegeben sind, wenn nicht als *Kunstwerk*, so zumindest als in sich geschlossene kulturelle Erscheinung wahrgenommen werden. Diese *Erscheinungen* tragen demnach, unter Berücksichtigung des jeweiligen Kontexts von Songinhalt, Interpretenpersönlichkeit, Hörumfeld, usw., eine übergordnete Größe oder, in Bezug auf *inner truth*, eine *echte Wahrheit* in sich. Diese Wahrheit konstruiert sich, wie besprochen, aus der Kollaboration der einzelnen Strukturformen und kann somit als Gegenthese zu Wickes Charakterisierung von Popmusik gesehen werden: „*Ihre wohl auffälligste Eigenart (...) besteht darin, daß die eigentlich sinnstiftenden Zusammenhänge nicht in sie eingeschrieben sind, sich nicht in Klangstrukturen abbilden und sich selten nur in den Texten ausdrücken.*“²¹³

Abermals darf abschließend auf die Interaktion und erfolgreiche Wechselbeziehung der einzelnen Songelemente wie etwa Text und Musik, mitunter auch deren Inszenierung im Musikvideo, als paradigmatisches Differenzierungsmerkmal zwischen Kunstanspruch und einer Sichtweise von Popliedern angeführt werden, wie sie etwa in Wickes obigen Zitat erkenntlich wurde. Als Beispiel einer Auffassung von (pop-)kulturellen Formen als allumfassende Möglichkeit das Publikum nicht nur im Aspekt eines spezifischen Mediums, sondern in einem Gesamtkonstrukt unterschiedlicher Ausdrucksarten anzusprechen und zu bewegen, kann ein Gespräch zwischen dem Literaten *William S. Burroughs* und dem Sänger *David Bowie* aus dem Jahr 1974 dargestellt werden. „*Writing is seeing how close you can come to make it happen, that's the object of all art*“,²¹⁴ umreißt *Burroughs* hierbei seine Sichtweise der Omnipotenz von Kunst, Menschen in ihrem Alltag beeinflussen zu können. *Bowie* hingegen geht konkret auf seine Herangehensweise des Songwritings ein:

„*I'm just not content writing songs, I want to make it three-dimensional. (...)*

A song has to take on character, shape, body and influence people to an extent that they use it for their own devices. It must affect them not just as a song, but as a lifestyle. (...)

It's there, a whole wonder-house of strange shapes and colours, tastes, feelings.“²¹⁵

Bowies Ausspruch offenbart eine über die bloße unterhaltungsfördernde Funktion hinausgehende Anschauung von (Pop-)Musik. Seine *drei-dimensionale Wundertüte an Emotionen, Charakteren und Körpern* im Song kann sinnbildlich für die besprochenen

²¹³ Wicke, Peter: Vom Umgang mit Popmusik. 1993, S.77

²¹⁴ Copetas, Craig: Beat Godfather Meets Glitter Mainman. In: Rolling Stone. 28. Februar. 1974, nach <http://www.teenagewildlife.com/Appearances/Press/1974/0228/rsinterview/>, 01.12.2012, 14:29

²¹⁵ Ebda.

Begrifflichkeiten von Plastizität und Entität eines Kunstwerks herangezogen werden. Weiterführend eröffnet dies den Raum für eine mögliche *Konzeptualität* von Songs, dem bewussten Aufbau eines Gesamtbildes mitsamt einer bestimmten, intentierten Wirkung oder gewünschten, dadurch ausgelösten Haltung. Bildlich gesprochen, hat ein Song *Hand und Fuß*, ergibt er in seiner universalen Konstruktion von Musik, Text, Bild, oder auch im Hinblick auf das sonstige *Image* der Ausführenden, *Sinn*, kann dies durchwegs als durchdachtes (oder auch zufällig entstandenes) Konzept seitens der Künstler oder Künstlerinnen gedeutet werden. Dieses geplante, konzipierte *Medienpaket* eines Songs hat folglich unter Umständen ungleich höhere Chancen das Publikum anzusprechen und auf einer Meta-Ebene zu berühren, als Lieder deren Kollaborationen zwischen den einzelnen Komponenten nicht gegeben bzw. willkürlich gewählt sind.

Greifbare, drei-dimensionale Songkonstrukte, die die erwähnten Parameter von Subjektivität, Authentizität bzw. Plastizität erfüllen, können somit als stringente, *wirkliche* Gebilde menschlichen Ausdrucks wahrgenommen werden und erlangen einen relativ *hohen* Nachempfindungswert der eingebetteten *Realitäten* – überdies obliegt ihnen die Fähigkeit diese Realitäten (zumindest in den Köpfen der Hörerschaft) entstehen zu lassen. *Art can make it happen, it must affect them not just as a song, but as a lifestyle*, um abschließend abermals *Burroughs* bzw. *Bowie* zu paraphrasieren

6.2.1 Beispiel Musikvideo

Um die durch Korrelation einzelner Elemente hervorgerufene *Greifbarkeit* eines Songs zu verdeutlichen, sollen im Weiteren einzelne Beispiele einer erfolgten Überschneidung innerhalb der Bestandteile eines Gesamtkonstrukts gegeben werden. Dies soll im Wesentlichen anhand gegebener wechselseitig-flexibler Verhältnis-Konstellationen von Inhalt-Text-Musik-Video erfolgen.²¹⁶

*„Hence, the subject of the song is a virtual subject produced by music and video articulating together in relation to the listener-viewer. This virtual subject is a bounded entity constituted by an inner world of unique feelings and emotions (...).“*²¹⁷

Dieses an anderer Stelle bereits gebrachte Zitat Dibbens beschreibt das *Zusammenspiel* einzelner Strukturteile, in diesem Falle Musik und Video von *Björks Jóga*²¹⁸, also von akustischer und visueller Form. Laut Dibben geht die visuelle Adaption des Videos direkt auf den musikalisch wie textlich übermittelten Songinhalt ein und setzt diesen entsprechend um. So sprechen die *lyrics* von „*emotional landscapes*“ *while the video cuts between a variety of glacial and mountainous geographical landscapes*“²¹⁹. Diese *Landschaften* beziehen sich, wie besprochen, nicht nur auf das Innerstes des Subjekts, in welcher Weise dieses nun auch verstanden wird, sondern können auch als Bezug zu *Björks* Herkunftsland Island gesehen werden, das in seinen geografisch-vulkanischen Voraussetzungen eine Ambivalenz zwischen *Feuer* und *Eis*, gewissermaßen eine Zerrüttung zwischen zwei Extremen, birgt. Diese Ambivalenz kann folglich wiederum auch als emotionaler Zustand gewertet und im Kontext mit Island als „*visual metaphor for her {Björks} sense of selfhood*“²²⁰ verstanden werden. Diese Metapher der Identifikation des Subjekts mit den geografischen Begebenheiten einer Landschaft findet seinen Höhepunkt in der Schlussequenz des Videos, wenn per Zoom in das Innerste der Protagonistin deren schlagendes Herz offenbart wird und dieses Umriß und Form einer Insel aufweist.²²¹

²¹⁶ Für eine kritische Aufarbeitung des Mediums *Musik-Video* siehe Longhurst, Brian: *Popular Music And Society*. 1995, S.174ff.

²¹⁷ Dibben, Nicola: *Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk*. 2006, S.191

²¹⁸ Vgl. Gondry, Michel: *Jóga*. Musikvideo. 1997, nach <http://www.youtube.com/watch?v=BBju9Sdh94k>, 03.12.2012, 15:14

²¹⁹ Dibben, Nicola: *Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk*. 2006, S.185

²²⁰ Ebda.

²²¹ Vgl. dazu auch Webb, Peter ; Lynch, John: *Utopian Punk: The Concept Of The Utopian In The Creative Practice Of Björk*. In: *Utopian Studies. Journal Of The Society For Utopian Studies*. Vol.21(2). 2010, S.323

„(...) similarly the emotional 'state of emergency' declared in the lead vocal coincides with the volcanic rifts of the splitting earth in the video; and finally, as the clearest index of the subject as an entity marked by its interior life, the video literally comes full circle at the point where the camera's gaze enters Björk's chest only to find yet another geographical form – this time an island where her heart would be – and hence a clear visual analogue for the interior 'emotional landscape' of which she sings“ ²²²

Neben der rein bildlichen Assoziationskette, wird, wie allgemein im Musikvideo üblich, auch filmtechnisch auf die Struktur des Songs, also in Schnitt und Kameraführung, eingegangen, die Kamerabewegungen gehen etwa mit der Phrasierung der Cello-Linie einher oder Bildwechsel erfolgen synchron mit dem Rhythmus des Songs.²²³ So bewegt bzw. dreht sich der vorwiegend nah über Landschafts-Close-Ups streichende Zuseherblickpunkt in Abstimmung zur Strophe zunächst unregelmäßig, ruckelnd und „*is made to feel slightly uncomfortable*“ ²²⁴, während er bei Einsatz des Refrains in die Vogelperspektive wechselt und der Intensität der langen, getragenen Tonfolgen entsprechend zügig, ungehalten, beinahe euphorisch über das selbe Gelände hinweg fliegt. Dibben spricht dabei von der visuellen Umsetzung der Strophe als unangenehmes Gefühl einer Ich-Perspektive beim Gehen über unwegsames Gelände²²⁵, was als bildliche Interpretation der Unausgewogenheit und kritischen Selbstreflexion, die sich im Strophen text lesen lässt, gesehen werden kann. Demzufolge schreibt sie den fliegenden Kamerafahrten des Refrains einen mehr *fluiden* Charakter zu,²²⁶ was wiederum dem Pathos und dem Überschwang dieses Abschnitts entspräche, wenn Björk singt „*state of emergency, how beautiful to be, is where I want to be*“ ²²⁷ und somit regelrecht ausgelassen auf die gefundene Lösung zu den „*puzzles*“ reagiert, die sie in der Strophe noch zu entschlüsseln hat.

Dementsprechend ergeben sich erst im medialen Wechselspiel zwischen *Sound*, Text und Bild emotionale Reaktionen und Effekte, die eine Komponente für sich allein stehend nicht im Stande wäre zu erzeugen. Allein die Konnotation der textlich gegebenen *emotional landscapes* mit aufbrechenden, vulkanischen Terrains und somit im Weiteren mit Island als ambivalentes Sprachbild und Metapher für sowohl innere und auch äußere Zerrissenheit, die sich ebenso im aktuellen ökonomischen Zustand des Staates lesen ließe, wäre ohne entsprechende *Andeutung* des Bildmaterials nicht gegeben. Auch ist dies kein *Ausschluss*

²²² Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.185

²²³ Ebda. S.190

²²⁴ Ebda. S.186

²²⁵ Ebda. S.190

²²⁶ Ebda. S.191

²²⁷ Björk: Jóna. 1997

anderer Deutungsmöglichkeiten, Island wird im Video nie direkt als dieses angeführt, die Verknüpfung entsteht erst in Verbindung mit dem Wissen über *Björks* Herkunftsland und dessen Topografie. Die durch die Landschaftsbilder freigesetzte Assoziation löst somit eine Art *Aha-Erlebnis* der Rezipientinnen und Rezipienten aus, die weitergedacht nun von sich selbst und ihrem Wissenskontext ausgehend wiederum auf *Björks* eigenes Selbst als zentraler Angelpunkt der transportierten Vertraulichkeiten und daher im Rahmen ihrer *Heimat* als *Ich* des Songs schließen können.

Bemerkenswert hierbei ist die zuvor besprochene Konstruktion von *fremder* Subjektivität im Lied, die im Videokonzept von *Michel Gondry* übernommen wurde. Ist zu Beginn und am Ende des Videos *Björk* selbst (oder zumindest ihr animiertes Ebenbild) zu sehen, wird beim Einsatz des Gesangs deutlich, es ist nicht sie selbst, die singt. Möglicherweise wird *über* sie oder jemand anderen gesungen, aber nicht *von* ihr, als Ausführende. Kurz gefasst, *Björk*, oder konkreter *Björks* Innerstes ist nicht die Quelle der offenbarten Intimitäten. Dibben beschreibt dies folgendermaßen:

*„In addition, the realisation that the subject of the song is not the Björk who is featured at the start of the video lying on a beach of black sand, and at the end standing on a mountain ridge, is rendered equivocal since the voice does not emanate from that body (there is no lip-synching), and because her image in these moments is made the object of the camera's – and therefore the viewer's – gaze Hence, the subject of the song is a virtual subject produced by music and video articulating together in relation to the listener-viewer.“*²²⁸

Im Beispiel von Dibbens Analyse (und Interpretation) des Musikvideos wird deutlich wie durch die Hinzunahme einer weiteren medialen Ebene zusätzliches *meaning* entstehen kann und dies weiters dem Song in seiner Gesamterscheinung eine konkret fassbare, plastische Stringenz verschafft. Dibben beschreibt dieses Zusammenwirken der Medienelemente als *trinäre Kooperation*, die, wie angedeutet, nur in ihrer *Gemeinsamkeit* bestehen kann:

*„Significantly, the overall ternary structure is produced by the synthetic audio-visual text rather than by either of its visual or aural aspects functioning independently.“*²²⁹

Wie eingangs erwähnt, kann diese von Dibben anschaulich dargelegte Verflechtung der einzelnen Elemente exemplarisch für die Konstruktion des Kriteriums von Plastizität einer kulturellen Erscheinung, in diesem Fall einer multimedialen, geltend gemacht werden.

²²⁸ Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. 2006, S.191

²²⁹ Ebda.

6.2.2 Beispiel Text-Musik-Verhältnis

„The best pop songs, in short, are those that can be heard as a struggle between verbal and musical rhetoric, between the singer and the song.“²³⁰

Was Simon Frith hier relativ komplex ausdrückt, ist im Hinblick der besprochenen Multi-Dimensionalität, dem *Aus-Sich-Heraustreten* von Popliedern recht einfach erklärt: Die besten Popsongs, so Frith, sind jene, die Text und Musik in ein Verhältnis, eine Abhängigkeit zueinander oder wörtlich, in einen Kampf, ein Ringen gegeneinander treten lassen. Frith führt weiter aus, dass Songtexte nicht für sich selbst stehen und daher nicht als eigenständige, *musiklose* Gedichte gesehen werden können²³¹, da bei der Rezeption von Popsong-*lyrics* stets mehrere Faktoren parallel eintreten:

„**words**, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; **rhetoric**, words being used in a special, musical way, a way which draws attention to features and problems of speech; and **voices**, words being spoken or sung in human tones which are themselves ‘meaningful’, signs of persons and personalities.“²³²

Die Stimme als personifizierendes Organ und Instanz bei der Erzeugung von Plausibilität und Authentizität wurde bereits hinlänglich besprochen (siehe Kapitel 4.3ff.). Im Kontext eines möglichen Universalkonzepts erlangen die von Frith genannten Faktoren *words*, die der Musik eines Songs zusätzliche Brisanz, oder simpler, Bedeutung, verleihen und deren *rhetoric*, die Art und Weise, wie diese in Verbindung zum Inhalt dargebracht werden, besondere Relevanz. Gehen Text und Musik, wie behandelt, eine *Symbiose* ein und wird diese auch konform, das heißt analog zur behandelten Thematik, vermittelt, so ist es durchaus zulässig, von einer den plastischen Idealen entsprechenden Sinneinheit oder eben Entität im *meaning* zu sprechen. Dies setzt eine wechselseitige Flexibilität aller drei Faktoren (Wörter, Darbietung, Stimme) sowie den bewussten Einsatz dieser aktiv-dynamischen Relation voraus, sowohl seitens der Autoren- wie auch der Interpreten-Position.

Als Exempel kann hier etwa abermals eine Besprechung Whiteleys wiedergegeben werden, die die Kongruenz zwischen musikalischer, textlicher und performativer Struktur in *Tori Amos* Song *Icicle* hervorhebt. Wie bereits erwähnt, behandelt *Icicle* die Thematik von

²³⁰ Frith, Simon: *Performing Rites*. 1996, S.182

²³¹ Ebda. S.181

²³² Ebda. S.159

(unerwünschter) weiblicher Masturbation im Kontext einer methodistisch-christlichen Gesellschaft. Dies birgt eine Spannung und ideologische Kontroverse, die sich nicht nur textlich, sondern auch, Whiteley zufolge, in der musikalischen Komponente wiederfindet:

„As the volume increases, the chords become harsh and dissonant, a persuasive metaphor for inner conflict ‘getting off, getting off while they’re downstairs singing prayers’.“²³³

Whiteley setzt demzufolge den gesellschaftsbezogenen, zwischenmenschlichen Konflikt, der sich aus dem Aufeinanderprallen von religions-ideologischen Erwartungshaltungen und persönlichen, privaten Bedürfnissen und Freiheiten ergibt, mit der tonalen Reibung und eventuellen harmonischen Diskrepanz eines dissonanten Akkordds gleich. Darüberhinaus schreibt Whiteley der musikalischen Umsetzung eine spürbare, sexuelle Aufladung zu, die sich vollends mit dem Erreichen des Höhepunkts, der Oktave, erfüllt:

„The repetitive drive of masturbation is reflected in the ostinato figure played by the right hand which gradually builds throughout the verse, finally resolving into full chords as Amos sings ‘Getting off...’. The vocal line also imitates the gathering momentum of orgasm, the pitch rising, the dynamic level increasing so that each individual phrase becomes an ecstatic rush until the moment of release when the voice soars climactically to the octave.“²³⁴

Im Sinne der, mehrfach besprochenen, bedeutungskonstruierenden Immanenz der *subject positions* führt Whiteley die weitere Assoziationskette fort und schreibt, offensichtlich vom Hören und Lesen des Songs dazu angeregt, über die nach wie vor bestehende Problematik von weiblicher (Auto-)Sexualität und moralisch-religiösen Idealen, die „(...) *continues to be regarded as sinful* (...)“.²³⁵ Für Whiteley ergibt das Konstrukt aus textlichem und musikalischem Inhalt, stimmlicher Performance und weiterführendem Kontext folglich Sinn. Der Song bewegt sie und ist für sie somit nachvollziehbar, sie kann sich damit in einer bestimmten Art und Weise identifizieren, das Verhältnis von textlicher und musikalischer Narration ist für Whiteley demnach stringent und *greifbar*. In Verbindung mit der entsprechenden Darbietung, ist das Lied, ihren Ausführungen zufolge, in sich *stimmig*, oder eben plastisch, und erlangt für sie in seiner Gesamterscheinung demnach an künstlerischem Wert.

²³³ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.203

²³⁴ Ebda.

²³⁵ Ebda. S.204

Als ähnliches Beispiel, wenn nicht sogar als Präzedenzfall, der Verschmelzung von Friths genannten Faktoren *words*, *rhetoric* und *voice* in Verbindung einer übereinstimmenden kompositorischen Komponente, kann auch *Kate Bushs* Werk *Wuthering Heights* herangezogen werden, eine genauere Betrachtung dessen findet sich in Kapitel 7.1.1. Zusammenfassend kann davon ausgegangen werden, dass die gebrachten Exempel von Text-Musik-Bild-Verhältnissen die Vorstellung eines plastisch-entischen Konzepts im Popsongwriting verdeutlicht haben und unter Berücksichtigung der historischen Definitionen der Begriffe von Plazität und Entität eine zeitgemäße, angewandte Verwendung dieser in einem popkulturellen Blickpunkt gegeben wurde.

6.3 Aufnahme in den Kanon

„(...) *like other art forms, rock music has gone through a canonization process. In this process performers and musical material have tended to be positioned, respectively, as creative artists and as art.*“²³⁶

Mit der *Kunstwerdung* von Popsongs einher geht deren Aufnahme in einen allgemeinen Kanon von *Klassikern* der Pop-Geschichte. Erlangt ein Song aufgrund der Erfüllung der oben genannten Faktoren einen Status als eigenständiges, *originales* Kunstwerk, wird er unter Umständen in eine gesellschaftlich-kollektive (Pop-)Liedersammlung von *höherem* künstlerischen oder allgemeinen Wert integriert. Diese Kollektion an typischen, perfekten oder eben *klassischen* Popsongs ist, ähnlich dem Literaturkanon, nicht von einer übergeordneten Obrigkeit fixiert, sondern wird als gesellschaftliches Allgemeingut, in gewissem Sinne also *gemeinschaftlich* konstruiert: „*Als ‘Kanon’ wird im allgemeinen {sic!} ein Corpus von Texten bezeichnet, das eine Gesellschaft oder Gruppe für wertvoll hält und an dessen Überlieferung sie interessiert ist.*“²³⁷

Der erstellte Kanon ist daher ein Konglomerat aus dem Urteil und der *Wertung* verschiedener Instanzen – der Hörschaft, der Ausführenden selbst, der Musikindustrie und nicht zuletzt des Diskurses, der durch die (Musik-)Presse und eben auch durch die wissenschaftliche

²³⁶ Mayhew, Emma: *Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity*. 1999, S.63/64

²³⁷ Winko, Simone: *Literarische Wertung und Kanonbildung*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Arnold, Heinz Ludwig; Deternig, Heinrich (Hg.). Dt. Taschenbuch Verlag. 7.Aufl. München. 2005, S.585

Auseinandersetzung bedingt wird. Dementsprechend existiert auch nicht nur *ein* Kanon, sondern mehrere, parallele Sammlungen von *wertvollen* (Musik-)Texten, abhängig von den Wertvorstellungen der jeweiligen Gruppe. Die literaturwissenschaftliche Definition dazu lautet:

*„Kanonisiert werden Texte, die prägnante Formen von Wissen, ästhetischen Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensregeln kodieren, nach denen sich die Mitglieder einer Gruppe oder Gesellschaft richten können. (...) Verschiedene Trägergruppen haben abweichende Selbstdarstellungs- und Legitimationsbedürfnisse und kanonisieren daher unterschiedliche Texte.“*²³⁸

In Bezug zur musikalischen Kanonisierung ließen sich etwa noch Parameter wie harmonisch-kompositorische Ideale, emotional-inhaltliches Identifikationspotenzial oder ebenso die Kategorie von Authentizität ergänzen, die wiederum gleichermaßen von sozial-kulturellen Kontexten geprägt und geformt sind, siehe dazu das folgende Kapitel 6.3.1.

Schmutz und Faupel gehen in ihrer Untersuchung von „*consecration*“, wörtlich als *Heiligsprechung* oder *Weihung*²³⁹ zu übersetzen, von Popsongs diesen konstruierenden Kräften nach und beleuchten den Kanon im Hinblick einer möglichen *gender*-bedingten Vor- bzw. Benachteiligung.²⁴⁰ Der Begriff *Consecration* geht auf Bourdieu²⁴¹ zurück und beschreibt die Anerkennung und Akzeptanz bestimmter Kulturgüter als *hervorgehobene, höherwertige Arbeiten* im Vergleich zu anderen Werken. Schmutz und Faupel versuchen dabei nicht nur die Ursachen, sondern auch die erwähnten Faktoren einer möglichen Kanonisierung hervorzuheben: „*Moreover, in addition to highlighting why some cultural works are set apart from others, we also consider how the inclusion of those works is justified.*“²⁴² Dabei legen sie folgende Kriterien, die zur *kulturellen Legitimation* und *consecration* von Kunstwerken beitragen, offen²⁴³:

²³⁸ Ebda. S.597

²³⁹ Vgl. Langenscheidts Handwörterbuch Englisch. Langenscheidt. Berlin/München. 2001, S.136

²⁴⁰ Schmutz, Vaughn; Faupel, Alison: Gender And Cultural Consecration. In Popular Music. In: Social Forces. Vol.89(2). 2010, S.685

²⁴¹ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2003, S.405ff.

²⁴² Schmutz, Vaughn; Faupel, Alison: Gender And Cultural Consecration. In Popular Music. In: Social Forces. Vol.89(2). 2010, S.687

²⁴³ Vgl. für alle folgenden Begriffe und Definitionen ebda. S.688-692

- *Historizität*: die geschichtliche Relevanz und das Bestehen eines Werkes in einer breiteren, gesellschaftlichen Wahrnehmung über einen längeren Zeitraum hinweg wird als Qualitätsmerkmal gesehen – *wahre Kunst ist zeitlos*.
- *Intellektualisierung und Hochkultur*: Bordieu gemäß erfolgt die Differenzierung zwischen Hoch- und *niederer* Populärkultur anhand von cerebraler, intellektualisierter ästhetischer Begriffsauffassungen. Der bloßen Unterhaltungs- und Zerstreuungskultur steht demzufolge ästhetisch Hochwertiges gegenüber, das sich vorrangig durch Attribute wie Originalität, Innovation und Nonkonformabilität charakterisiert – *große Kunst bedingt komplexe, kritische Geisteskonstrukte*.
- *Autonomität*: Wie bereits bei Regev deutlich wurde, werden kulturelle Erscheinungen als Kunst bewertet, wenn deren Herstellungsprozesse als der *Ideologie der selbstständige Kunstschaffenden* entsprechend vermittelt werden. Dies ist somit mit der Authentizität und Eigenständigkeit der Autorenschaft und der eingebetten *inner truth* im Werk verknüpft – *art for art's sake*.
- *Authentizität*: Neben der Glaubwürdigkeit im Herstellungsprozess müssen auch die transportierten, emotionalen Inhalte einer plausiblen, *intimen* Quelle entspringen. Im popmusikalischen Fokus ist hier besonders die *Unverfälschtheit* und *Unkünstlichkeit* des Gefühlsausdrucks als Kriterium des Kunstanspruchs zu nennen – *große (Pop-) Kunst ist ehrlich*.
- *Soziale Netzwerke und Selbstbestätigung*: je stärker ein Künstler oder eine Künstlerin in ein soziales Gefüge mit anderen bereits *konsegierten* Kunstschaffenden gebunden ist, desto wahrscheinlicher ist es, dass er oder sie selbst in den Kanon aufgenommen wird – *Kunst „verselbstbestätigt“ sich im Kontext von bestehender legitimerter Kunst*.

Die dargelegten Indizien der Wertschätzung von Popmusik als eigenständige Kunstwerke gehen mit den zuvor besprochenen Faktoren eines *plastisch-anspruchsvollen* Songwritings einher. Dies wird bei Eigenschaften wie Eigenständigkeit, Authentizität, Plausibilität, Komplexität und nicht zuletzt homogener Stringenz besonders deutlich und versinnbildlicht die Grundlagen eines *kompletten Ausdrucks* im Song, was wiederum mit der Beurteilung als *Kunst* gewürdigt wird.

6.3.1 Kanonisierung von *gender*

„From the 1950s to the 1990s, female solo artists made up ten per cent of the total albums listed as ‘the best ever’.“²⁴⁴

Im Aspekt der vorliegenden Arbeit sollen an dieser Stelle die möglichen *gender*-bedingten Differenzierungen bei der Kanonisierung von Popmusik gebracht werden. Wie Mayhews obiges Zitat zeigt, wiederfährt Pop- oder Rockkünstlerinnen in der Rezeption bzw. meinungsbildenden Rezension der Musikpresse im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen eine weitaus geringere Bewertung oder Betrachtung als Urheberinnen von *Klassikern*. Mayhews Aussage bezieht sich auf eine Listung der *besten Alben aller Zeiten*, die vom Musikmagazin *Rolling Stone* 1997 erstellt wurde und den Zeitraum zwischen 1950 und den 1990er Jahren behandelt²⁴⁵ und somit mehr oder weniger den Anspruch stellt, die bis dato vorhandene Existenzspanne von Popmusik vollends abzudecken. Auch Schmutz und Faupel beziehen sich auf eine ähnliche, aktuellere Aufstellung des *Rolling Stones*, da sie das Magazin als „consecrating institution“²⁴⁶ sehen. Dies begründen sie mit der (Auto-)Legitimation der Zeitschrift, die sich mit der Berufung auf *Insider-Expertisen* selbst zur Autorität erhebt und in weiterer Folge dazu befähigt Faktoren wie Historizität und den weiteren Einfluss auf die Popgeschichte eines bestimmten Albums zu bewerten.²⁴⁷ Wird der *Rolling Stone* als in diesem Hinblick aussagekräftiges Medium betrachtet, sind die inkludierten Experten und Kritiker demzufolge die maßgebenden Instanzen einer Kanonisierung. In diesem Sinne beobachten Schmutz und Faupel bei der getroffenen Auswahl und Beurteilung dieser Instanzen, eine offensichtliche Benachteiligung von Künstlerinnen gegenüber Künstlern. Wie vermutet werden kann, basiert diese Benachteiligung bereits auf sozio-historischen Kontexten, wie etwa dem besprochenen *Patriarchat* in der Rockmusik, die Autoren sprechen hierbei von „cultural frameworks“²⁴⁸, die die Bewertungskriterien von *Kunst* oder *Klassiker* bestimmen. Die „legitimizing strategies“²⁴⁹ der zuständigen Bewertungsinstanzen bewegen sich somit innerhalb dieser *frameworks* und sind bereits an sich, der Untersuchung Schmutz’ und Faupels zufolge, *gender*-beeinflusst:

²⁴⁴ Mayhew, Emma: *Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity*. 1999, S.63

²⁴⁵ Vgl. ebda.

²⁴⁶ Schmutz, Vaughn; Faupel, Alison: *Gender And Cultural Consecration*. 2010, S. 692

²⁴⁷ Ebda.

²⁴⁸ Ebda. S.703

²⁴⁹ Ebda.

*„Specifically, critics more often draw on notions of historical importance, artistic autonomy and high art criteria for male performers, while female performers are more often legitimated through their personal and professional ties and their perceived emotional authenticity.“*²⁵⁰

Dies beinhaltet demnach eine Bewertung von männlichen Künstlern anhand ihrer *„autonomy in the creative process, and the originality and complexity of their music“*²⁵¹, während weiblichen Künstlerinnen im Allgemeinen die Souveränitäten ihres künstlerischen Ausdrucks abgesprochen und sie auf Abhängigkeiten anderer, männlicher Künstler reduziert werden.²⁵²

Die Bewertungsprozesse beziehen sich demnach auf *„traditional notions of femininity and masculinity“*²⁵³ und implizieren somit ein *aktives* Männer- bei einem gleichzeitig *passiven* Frauenbild.²⁵⁴ Darüberhinaus wird Künstlerinnen, nach Schmutz und Faupel, gleich zweifach die möglicherweise zustehende künstlerische Anerkennung verwehrt, einerseits während ihrer aktiven, im Sinne von momentaner, Karriere, wie auch in ihrer *„long-term-reputation“*²⁵⁵.

Die Autoren begründen dies wiederum mit den traditionellen kulturellen *frameworks*, die besonders bei der *post-aktiven*, also rückblickenden, Bewertung von Popmusik zum Tragen kommt: *„Because reputational careers lay the foundation for canon formation and preservation, they are more institutionalized than contemporaneous careers, and thus more stable and difficult to change.“*²⁵⁶

Abschließend kann wieder Mayhew zitiert werden, die die Tatsache der *gender based consecration*, wenn auch einige Jahre vor Schmutz' und Faupels Analyse, treffend zusammenfasst:

*„This content analysis shows the quantifiable inequalities of women's place in rock music both in terms of access and in the construction of musical artistic values. It also confirms the continuing need for feminist research into areas of popular culture which marginalise female participation and the value of female performances.“*²⁵⁷

²⁵⁰ Ebda.

²⁵¹ Ebda.

²⁵² Ebda. S.704

²⁵³ Ebda.

²⁵⁴ Ebda.

²⁵⁵ Ebda.

²⁵⁶ Ebda.

²⁵⁷ Mayhew, Emma: Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity. 1999, S.63

7 Angewandte Beispiele

Im Folgenden sollen angewandete Beispiele anhand der bisher genannten Paradigmen von Popsongwriting näher gebracht werden. Diese Song-Exempel sollen somit im Hinblick auf eingenommene bzw. *einzunehmende* Subjektpositionen, vermittelter Authentizität und Initimität und gegebenenfalls im Aspekt der betreffenden Künstlerinnenbiografie beleuchtet und weiterführend auf ihre Eignung als *plastische Songeinheit* geprüft werden. Im Fokus der vorliegenden Arbeit wurden ausschließlich weibliche Künstler ausgewählt, auf biografische Angaben und für den Kontext nicht zwangsläufig relevante Einführungen zur jeweiligen Ausführenden soll jedoch verzichtet werden. Zunächst dient hierfür der bereits erwähnte Song *Wuthering Heights* der englischen Sängerin und Autorin *Kate Bush*, der als erstes Untersuchungsobjekt und aufgrund seiner exemplarischen Aussagekraft bezüglich der besprochenen Parameter möglichst detailliert und umfassend behandelt werden soll. Auf die weiteren Beispiele wird im Folgenden nicht im selben Maß eingegangen, sie sollen vielmehr im notwendigen Rahmen des jeweils ergiebigen Attributs aufgeschlüsselt werden.

7.1 *Kate Bush*

*Wuthering Heights*²⁵⁸ wurde am 6. Jänner 1978 veröffentlicht und stellte die erste Single-Auskopplung von *Kate Bushs* Debut-Album *The Kick Inside*²⁵⁹ dar. Der Song wurde mit zahlreichen Top-10-Platzierungen in den europäischen Charts zu einem umschlagenden Erfolg und ist nach wie vor *Bushs* meist verkaufte Single. Darüber hinaus war Bush die erste weibliche Interpretin und Urheberin eines Liedes auf Platz 1 der UK Charts²⁶⁰, ein Faktor, dem im Kontext dieser Untersuchung besonderes Interesse zuteil wird. Inhaltlich stellt das Lied eine Adaption des des 1847 erschienenen Romans *Wuthering Heights* von Emily Brontë²⁶¹ dar. Um ein weiteres Verständnis des Songkonstrukts zu gewährleisten, sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zum Plot und behandelten Stoff des Liedes wiedergegeben.

²⁵⁸ Bush, Kate: *Wuthering Heights*. Single. Vinyl. EMI. 1978

²⁵⁹ Bush, Kate: *The Kick Inside*. Vinyl. EMI. 1978

²⁶⁰ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Kate_Bush, 18.08.2012, 12:34

²⁶¹ Brontë, Emily: *Wuthering Heights*. Hg. Linda Peterson. Bedford Books of St. Martin's Press. Boston, Mass. 1992

7.1.1 *Wuthering Heights*: Exkurs Emily Brontë / Textanalyse

Der Roman ist um die Bewohner des Landguts *Wuthering Heights* und deren zwischenmenschlichen Konflikte angesiedelt. Der Familienvater *Mr. Earnshaw* bringt von einer seiner Geschäftsreisen den Straßenjungen *Heathcliff* mit sich und adoptiert diesen, was die Eifersucht seines leiblichen Sohnes *Hindley* auf sich zieht. *Heathcliff* entwickelt dagegen eine wechselseitige Bindung und Zuneigung zu seiner Adoptivschwester *Catherine*, gemeinsam verbringen sie ihre Tage auf den Mooren spielend. Nach dem Tod des Familienvaters übernimmt *Hindley* den Hof und *Catherine* heiratet, aus standesbedingten Zwängen, den Sohn eines benachbarten Guts. *Heathcliff* wandert, darüber verbittert, ins Exil. Er kehrt als wohlhabender Mann zurück und kauft das Anwesen von *Hindley*, der sich in der Zwischenzeit verschuldete hatte. *Heathcliff* heiratet, mehr aus Rache, die nunmehrige Schwägerin *Catherines*. Diese erkrankt daraufhin schwer und stirbt, wenige Stunden nach einem geheimen Besuch *Heathcliffs*, in Gram bei der Geburt ihrer Tochter. *Heathcliff* übernimmt in späteren Jahren auch das benachbarte Gut durch eine eingefädelte Hochzeit seines eigenen Sohnes mit *Catherines* Tochter und sieht sich als Mentor eben dieser beiden, sowie *Hindleys* Sohn *Hareton*, den er als Knecht auf dem Hof arbeiten lässt. Schließlich stirbt *Heathcliff*, nachdem er einige Tage von Visionen *Catherines* heimgesucht wurde.

Die Erzählung selbst wird einem außenstehenden Beobachter geschildert und setzt ein, als dieser den Hof besucht. Er schläft in der ehemaligen Kammer *Catherines* und erwacht erschrocken, da er glaubt, im nächtlichen Moor vor dem Fenster eine nach *Heathcliff* rufende, geisterhafte Frauengestalt zu sehen. *Heathcliff*, dem der Besucher von dieser Erscheinung berichtet, hegt an der Wahrhaftigkeit selbiger keine Zweifel.

Exakt in dieser Szene, also am eigentlichen Beginn des Romans, der jedoch in seinem Gestus die folgende Handlung vorweg nimmt bzw. symptomatisch für diese ist, setzt *Bushs* Bearbeitung des Stoffs ein. Bei der geisterhaften Erscheinung einhakend, schreibt sie aus der Perspektive des Geistes, sie spricht/singt folgerichtig mit der Stimme *Cathys*, das heißt, sie ruft nach ihrer unerfüllten Liebe, nach ihrem *Heathcliff*.

Verse:	<i>Out on the wiley, windy moors</i>	<i>Oh it gets dark, it gets lonely</i>
	<i>We'd roll and fall in green</i>	<i>On the other side from you</i>
	<i>You had a temper, like my jealousy</i>	<i>I pine a lot, I find the lot</i>
	<i>Too hot, too greedy</i>	<i>Falls through without you</i>
	<i>How could you leave me? When I needed to</i>	<i>I'm coming back love, cruel Heathcliff</i>
	<i>possess you, I hated you,</i>	<i>My one dream,</i>
	<i>I loved you too</i>	<i>my only master</i>
Bridge:	<i>Bad dreams in the night</i>	<i>Too long I roam in the night</i>
	<i>They told me I was going to lose the fight</i>	<i>I'm coming back to his side to put it right</i>
	<i>Leave behind my wuthering, wuthering</i>	<i>I'm coming home to wuthering, wuthering</i>
	<i>Wuthering Heights.</i>	<i>Wuthering Heights</i>
Chorus:	<i>Heathcliff, it's me, I'm Cathy,</i>	Interlude: <i>Oh let me have it,</i>
	<i>I've come home and I'm so cold</i>	<i>Let me grab your soul away</i>
	<i>Let me in your window</i>	<i>You know it's me, Cathy</i>

Abb.2: Lyrics zu Wuthering Heights

In den Anfangsversen erzählt *Catherine* von der gemeinsamen Kindheit mit *Heathcliff* auf den *windigen Mooren*²⁶², sie lässt das kindliche, unschuldige Toben in den Wiesen Revue passieren, *Cathy's* Geist ruft die gemeinsamen Jahre, beinahe mahnend, in Erinnerung. Wehmütig spricht *Cathy* also gegenwärtig von vergangenem, naiven Kinderspiel, gleichzeitig tadelt sie ihren damaligen Gefährten für sein *gieriges Gemüt*, das, ähnlich ihrer *Eifersucht*, die ersten Zeichen des kommenden Bruchs ankündigt. Aus dem Kinderspiel wurde ein unglücklicher Liebeskampf zwischen Mann und Frau, er entzog sich, als sie ihn *besitzen musste*, schlussendlich gipfelt die Strophe in einem äquivalenten Geständnis ihrer (Hass-)Liebe. Freilich ist es ein Geständnis, das damals, in der von ihr *erzählten* Gegenwart, niemals ausgesprochen werden konnte und das sie nur *jetzt*, in der momentanen Gegenwart, rückblickend, geben kann. Eine ähnliche Szenerie, was Erzählposition und Ausrichtung angeht, findet sich in der Bridge 1 wieder. *Cathy* erinnert sich an Träume, die ihr gewahr werden ließen, dass sie ihr Zuhause, *Wuthering Heights*, aufgeben musste.

²⁶² Die folgenden kursiv gesetzten Begriffe beziehen sich auf den wörtlichen, englischen Songtext

Der Chorus wiederum lässt eine weitere, zeitlich anders angesiedelte, Perspektive *Cathys* zu. Sprach sie in Strophe 1 und Bridge 1 noch aus der Gegenwart *von* Vergangenen, so richtet sich der Chorus aus der Gegenwart *in* die Gegenwart. *Cathy* ruft ihren Liebhaber persönlich und direkt an und gibt sich ihm mit der Nennung ihres eigenen Namens zu erkennen. Sie ist wiedergekehrt, fühlt sich verlassen und *kalt* und sie bittet ihn um Einlass in sein nunmehriges und ihr ehemaliges Zuhause.

Die folgende Strophe und Bridge knüpfen am narrativen Blickwinkel des Chorus an, *Cathy* spricht von ihrer gegenwärtigen Situation, ihrem Zustand in einer anderen Sphäre des menschlichen Seins, es ist *dunkel*, sie ist *einsam*, auf der *anderen Seite*. Sie *sehnt* sich nach ihrem *Heathcliff*, ohne den sie nicht *sein kann*. Gleichzeitig legt sie in ihrem Flehen das ambivalente Verhältnis der Beiden offen, *Heathcliff* ist zwar ihr *Traum*, ihre Liebe, gleichzeitig jedoch auch ihr *grausamer Herr* und *Meister*, von dem sich zu lösen sie weder im Diesseits noch im Jenseits fähig war.

Nun ist sie zurückgekehrt, viel *zu lange* ist sie in der *Dunkelheit umhergeirrt*, nun möchte sie es *richtig stellen* und vollenden, was sie als Lebende nicht vollbringen konnte. Der folgende Chorus erhält durch diese vorangestellte Ankündigung eine weitere semantische Aufladung. War *Cathys* erste Anrufung ihres Geliebten noch mehr ein Bitten und Ansuchen um Unterschlupf, so erscheinen die selben Worte, *ich bin es, lass mich zu dir herein*, nunmehr beinahe als Drohung.

Einerseits sehnt sich noch immer danach endlich mit ihrem Geliebten zusammen zu kommen, andererseits möchte sie sich auch an ihm rächen und ihn bestrafen. Spätestens im Zwischenteil wird diese zuvor angesprochene Ambivalenz offensichtlich, sie möchte seine *Seele haben*, sie ihm *entreißen* – sie will seine Seele besitzen, ihn also von sich (und ihrer Liebe) abhängig machen. Sie beansprucht seine Seele jedoch nicht nur für sich, sie möchte ihm darüber hinaus diese Seele gänzlich nehmen, ihn zu einem seelenlosen Wesen machen und ihn somit auf ihre metaphysische *kalte, andere Seite* ziehen und als auf ewig ruhelos umherirrenden Geist wissen.

„*She is a victim of love, a wild child torn by pain and desire, consumed with wuthering (literally, wrongful) heights of passion. (...) Its imagery {des Romans} resonates with the sensual longing expressed in the chorus to the song, the vocal line rising and falling like the wind, with subtle shifts in the metre. For Bush, Cathy's need to possess, the sense of being torn between love and hate for her 'one dream',*

*her 'only master', is characterised by a mood of dramatic longing. The eerily-pitched vocal which, like the piano accompaniment, constantly turns in on itself to mirror the obsessive eroticism of desire, is both wispy, wraithlike in its high register, and pleading, childlike in its cry to be recognised. “*²⁶³

Whiteley beschreibt, die *Zerrissenheit* und Ambivalenz, die als wesentliche Kennzeichen des Songs ausgemacht werden können – eine Ambivalenz in mehrfacher Beziehung, sei es zwischen Hass und Liebe, Verlangen und Abstoßen oder zwischen der Geisterwelt und jener der Lebenden, wie in Kapitel 7.1.4 deutlich gemacht werden soll.

7.1.3 Harmonische Analyse

Eine Analyse der harmonischen Struktur von *Wuthering Heights*, die einem absoluten Richtigkeitsanspruch gerecht wird, ist de facto nicht möglich, da offiziell von *Kate Bush* bestätigte bzw. von ihrem Label EMI lizenzierte Songsheets oder Partituren schwierig bis gar nicht zugänglich sind. Demzufolge bewegen sich alle vorangegangenen, ernstzunehmenden Aufschlüsselungen des harmonischen Skeletts dieses Songs stets im vagen Raum von persönlicher Einschätzung und Gehör, Vermutung und Interpretation. Nichtsdestotrotz soll hier im Folgenden der Versuch unternommen werden, mögliche Bauarten eben dieses musikalischen Gerüsts wiederzugeben.

Bei der Durchsicht bestehender Analysen finden sich in Bezug auf den Aufbau der Strophen und der Bridge bzw. des Zwischenteils beinahe keine Abweichungen, sie sind größtenteils ident, im Gegensatz dazu der Chorus, wie vorweg genommen werden darf. Den Untersuchungen David Nicholls²⁶⁴ als auch Nicky Losseffs²⁶⁵ nach ergeben sich somit folgenden mögliche Harmoniestrukturen, die in der angeführten Abbildung inklusive der stufentheoretischen Zuordnung verdeutlicht werden:

²⁶³ Whiteley, Sheila: *Too Much Too Young*. Popular Music, Age and Gender. Routledge – Taylor & Francis. London/New York. 2005, S.71

²⁶⁴ Nicholls, David: *Narrative Theory As An Analytical Tool In The Study Of Popular Music Texts*. In: *Music And Letters*. Vol.88(2). 2007, S.302

²⁶⁵ Losseff, Nicky: *Cathy's Homecoming And The Other World: Kate Bush's 'Wuthering Heights'*. In: *Popular Music*. Vol.18(2). Cambridge University Press. 1999, S.231

Strophe:	A	F	E	C _♯	/ A _b	Bridge:	E _b m ⁷	G _b	F ^{sus4}		
A:	I	sub V ^(E)	V	III		B _b m:	iv	VI	V		
D _b :	I / V					alternativ:					
A _b :	IV / I					D _b :	ii	IV	III		
Chorus:	G _b	E _b m ⁷	A _b	D _b	G _b	Zwischenteil:	B _b m	A _b	G _b	E _b m	D _b
D _b :	IV	ii	V	I	IV	D _b :	vi	V	IV	ii	I
alternativ:											
G _b :	I	vi	II	V	I						

Abb.3: harmonische Struktur von Wuthering Heights nach Losseff bzw. Nicholls

Wie ersichtlich, hat C[♯] dabei eine durchaus tragende Rolle inne, da es durch die enharmonische Verwechslung als D^b gehört werden kann, das wiederum als Subdominante von – und gleichzeitig als Tonika der Dominante – A^b dient und dieses somit vorbereitet und bekräftigt. Darüber hinaus kommt D^b, wie später dargelegt, im Chorus eine zentrale Funktion zu. Eine genauere inhaltliche Untersuchungen erfolgt somit im nächsten Kapitel, es sei jedoch vorweg genommen, dass Losseff seine Wahl auf D^b auch mit textlich-lyrischen Argumenten begründet:

*„Furthermore, as if we needed confirmation that we are indeed 'home' in D^b, it is at the point of statement of the first D^b harmony that Cathy utters the word 'home'.“*²⁶⁶

²⁶⁶ Losseff, Nicky: Cathy's Homecoming And The Other World. 1999, S.233

7.1.4 Harmonisch-inhaltliche Analyse / Darbietung und Interpretation

Im Aspekt einer *plastischen Symbiose*, gehen bei *Kate Bushs* Songs oftmals Text und Musik bzw. Lyrik und Harmonik Hand in Hand. So fällt etwa das angesprochene *home* sinnbildlich just auf den ersten D^b Akkord im Chorus, einerseits um möglicherweise das *tonale Zuhause* zu versinnbildlichen, andererseits lässt sich das Konzept *Zuhause* in Kombination mit D^b auch inhaltlich herleiten. Wie in der Textanalyse besprochen, wandert *Cathys* Geist ruhelos über die Moore und sehnt sich danach, Frieden mit *Heathcliff* zu finden und mit ihm in einer gemeinsamen Sphäre, einem *Zuhause*, zu leben. Die Erfüllung ihres Wunsches bleibt ihr jedoch verwehrt, ihr ist es bestimmt, als geisterhaftes Wesen zwischen zwei Welten umher zu irren. So kann *Cathy* auch nicht lange auf ihrem Zuhause *home/D^b* verweilen, so bald sie D^b erreicht verlässt sie dieses wieder und springt zum nächsten Akkord, sie darf nicht *nach Hause*, auch im musikalischen Sinne bleibt ihr die Heimkehr verwehrt. Ein weiteres Mal fällt D^b im Chorus und zwar gerade auf das Wort *window*, jenem Fenster, das ihr Einlass in das Zuhause wäre und sinnbildlich für jenes steht. Aber auch hier kann sie nur eine Silbe, einen Atemzug lang rasten, ehe sie wieder in die IV Stufe, die Zwischenwelt springen muss.²⁶⁷

„*In trying to get home, through the window, Cathy has been wrong-footed by the curious placement of the D^b tonic within the bar, and denied the comfort of rest within the 'home' key. The real world is closed to her forever.*“²⁶⁸

Überhaupt lässt sich die auf den ersten Blick unstete Akkordfolge des Songs, insbesondere der Strophe, mit *Cathys* friedlosen, umherwandernden Geist in Korrelation setzen²⁶⁹, viel konkreter ist jedoch die Auseinandersetzung der *Welten* und der Kategorie des *Anders-Seins* innerhalb der harmonischen Struktur.

Wie in der Textanalyse angeführt, beschreibt *Cathy* in der Strophe ihre Sicht und Situation aus/in ihrer Geistersphäre. Im Roman lässt Brontë *Cathys* Schilderung der Geschichte, wie überhaupt größtenteils den Plot, von einer dritten, erzählenden Person (*Lockwood*) vortragen, interessanter Weise sprechen hierbei auch Literaturwissenschaftler von einer *polyphonic narration*²⁷⁰, bei Bushs Adaption hingegen spricht *Cathy* direkt in der ersten Person. Während

²⁶⁷ Vgl.: Ebda. S.235

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Nicholls, David: Narrative Theory As An Analytical Tool In The Study Of Popular Music Texts. 2007, S.303

²⁷⁰ Raymond, Claire: The posthumous voice in women's writings from Mary Shelley to Sylvia Plath. Ashgate. Aldershot. 2006, S.98

Cathy also in und über ihren Status im Jenseits lamentiert, spricht/singt sie in A-Dur. Der Chorus jedoch, in dem sie die *reale* Welt von *Heathcliff* anredet, ist in D^b gehalten, und entspricht einem (metaphysischen und harmonischen) Zustand, den sie, wie besprochen, nicht erreichen kann. In der zweiten Strophe wird deutlich, dass *Cathy* ihren Begriff von *Zuhause*, wenn nicht mit (dem Begriff) *Heathcliff* gleichsetzt, so zumindest das Zusammen sein mit ihm. Es ist *dunkel und kalt auf ihrer Seite*, sie möchte auf die seine, *um es richtig zu stellen*, sie möchte von der Geisterwelt in die Welt der Lebenden, vereinfacht gesprochen von A-Dur nach D^b-Dur. Der Übergang der beiden Welten wird verdeutlicht durch den, enharmonisch gesehen, einzigen Akkord, der beiden Tonarten gemein ist, nämlich D^b/C[#].

Nachdem sie dieses gemeinsame Tor der Welten in der Strophe durchschreitet, kommt *Cathy* ins Stolpern, die Wandlung ist ihr noch nicht gänzlich gelungen. In diesem Moment steht sie mehr denn je zwischen den Welten, weder ist sie in A-Dur noch in D^b, sondern in A^b. Darüber hinaus ist es ihr genau an diesem Punkt möglich die Ambivalenz ihrer Beziehung zu gestehen, während des Durchschreitens, auf D^b/C[#] fallen ihre Worte *I hated you* bzw. *My one dream*, danach, auf A^b, seufzt sie *I loved you too* und *My only Master*. Auch musikalisch gerät der Song hier ins Wanken, die Wendung auf A^b vermittelt das Gefühl des Innehaltens, es steht auf Messers Schneide, „*and we feel the music has sighed to its very depths.*“²⁷¹

Nach ihrem Geständnis kippt *Cathy* in die Bridge, die als musikalische Darstellung ihrer turbulenten, wirbelnden Wandlung zwischen den Sphären gesehen werden kann. Zwar kann die Akkordfolge auch in B^b gedeutet werden, die Auflösung in selbiges erfolgt jedoch nicht, einem bösen Omen gleich schwebt ihre Angst im Raum *den Kampf zu verlieren*. Erst im Zwischenteil, wenn sie seine *Seele* auf die andere Seite *entreißen* möchte, kommt B^b endlich zur Geltung, allerdings steht es nicht als eigene, selbstständige Tonart im Raum, sondern in der Progression vi – V – IV – ii – I von D^b, der *home*-Tonart.

„*If she grabs his soul away, then it will result in the promise of having reached home.*“²⁷²

Wie behandelt, ist sich *Cathy* mit ihren Absichten nicht im Klaren, sie beansprucht seine Seele für sich, möchte sich rächen und gleichzeitig zu ihm nach Hause kommen. Die Entscheidung bleibt im Song aus, er endet in einer Endlosschleife des Refrains, in ihrer unendlichen Spirale des Gefangenseins zwischen den Welten. Zwar wird B^b als Klang der

²⁷¹ Losseff, Nicky: *Cathy's Homecoming And The Other World*.1999, S.236

²⁷² Ebda.

Andere-Seite nur angedeutet, trotzdem ist er sinnbildlich für die unweigerliche Verknüpfung dieser beiden Welten zu verstehen. Als Mollparallele steht B^b als *verwandte*, aber *andere* Möglichkeit von D^b, als andere Seite, auf die ihn zu ziehen ihr jedoch, zumindest in der Momentaufnahme des Songs, verwehrt bleibt.

„*The two sides of the same coin; only death can now be Home for Cathy and Heathcliff. (...) Instead, Cathy and Heathcliff are locked into a cycle of perpetual isolation from each other.*“²⁷³

Die folgende Graphik soll die *Weltendualität* in der harmonischen Struktur visualisieren und verdeutlichen:

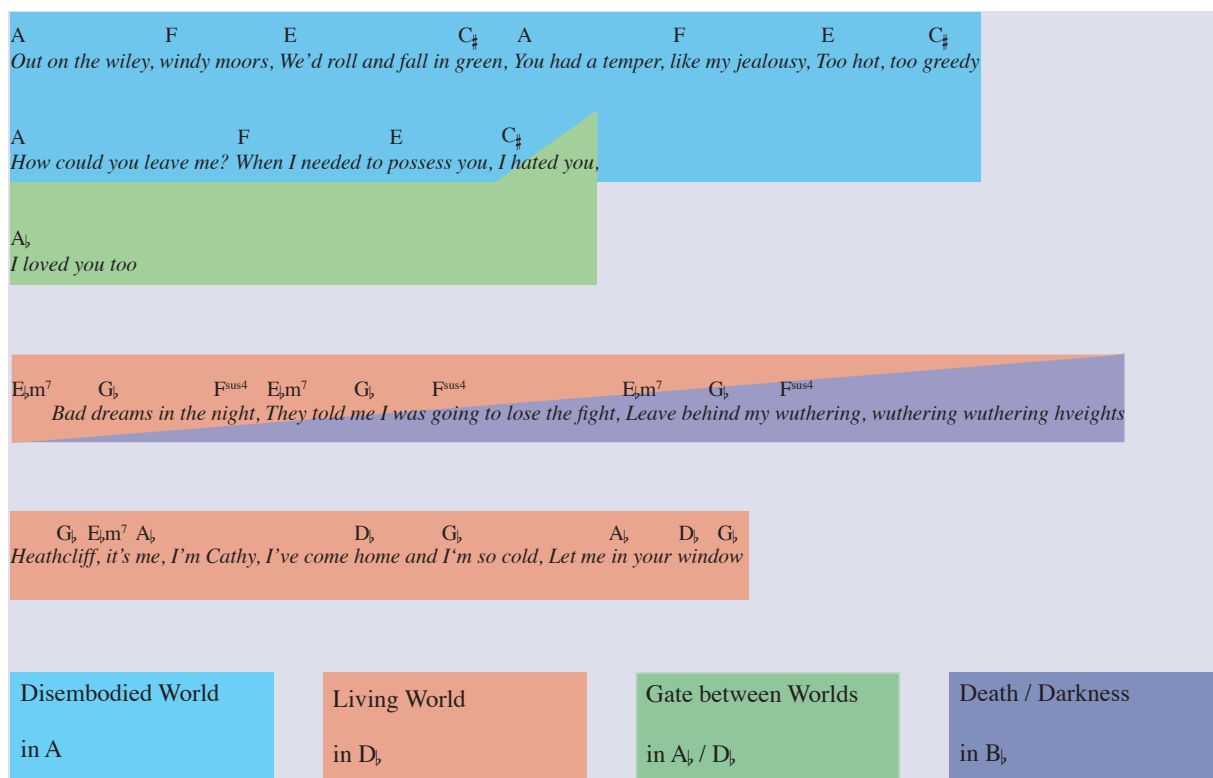


Abb.4: Darstellung der Weltendualität in Wuthering Heights

²⁷³ Ebda.

Neben den oben angeführten harmonischen Anknüpfungspunkten einer *Weltentrennung* innerhalb der Komposition unterstützt *Bushs* eigene Interpretation diese These. So singt *Bush* besonders zu Beginn der Strophen, in der Geisterwelt, in einer extrem hohen Tonlage, sobald das Lied jedoch die Bridge und den Chorus, die lebendige Welt, erreicht, wechselt sie in ein tieferes Register. *Bush* inszeniert die Geisterhaftigkeit *Cathys* also auch mithilfe ihres augenscheinlich sehr großen stimmlichen Ambitus und nicht zuletzt mithilfe einer besonders schrillen, vibratoreichen Gesangsweise. Demzufolge versucht *Bush* einerseits mit beinahe durchdringend hohem Gesang den Geist zu versinnbildlichen und andererseits die weinerliche Verzweiflung *Cathys* gesanglich darzustellen, während sie, im Chorus, *tiefer* geht und den Lebenden und der *Erde näher* kommt. Somit gelingt es *Bush* die besprochene Weltendualität auch musikalisch-interpretatorisch umzusetzen. Dies fällt insofern besonders auf, da *Bush* auf keinem weiteren Song des Albums, auch wenn sie sich in ähnlich hohen Tonlagen bewegt, eine vergleichbare Art zu Singen anwendet.²⁷⁴

Bush versetzt sich somit in ihrer Ausführung gänzlich in die *Lage* der ruhelosen *Cathy*, sie nimmt für die Dauer des Songs ihre Identität an, was in Bezugs zu Moores Authentizitätskategorien der Überlagerung von *first* und *third person authenticity* entspricht – sie ist sowohl im Sinne des Geists selbst *echt*, wie auch von Außenstehenden als *originale Geister-Cathy* wahrnehmbar (siehe Kapitel 5.1).

²⁷⁴ Als sehr konträres Beispiel kann etwa *The Man with the Child in his Eyes* angeführt werden. Vgl. Bush, Kate: *The Man With The Child In His Eyes*. Auf: *The Kick Inside*. Vinyl. EMI. 1978, Track 5

7.1.6 Fazit

Kate Bush beweist in Hinsicht auf die behandelten Kategorien wie Authentizität oder struktureller Entität bei der Bearbeitung des viktorianischen Stoffes von *Wuthering Heights* eine bemerkenswert *empathische* Herangehensweise. Die im Gegensatz zum literarischen Original vorgenommene Modifizierung der Erzählerinstanz zur Ich-Perspektive setzt ein hohes Maß an *Nachempfindungsvermögen* von *Cathys* Position und Gefühlswelt seitens der Autorin (*Bush*) voraus. Wie besprochen, nimmt *Bush* somit die Rolle *Cathys* ein, was einen flexiblen Transfer der *subject positions* mit sich bringt, sowohl in Bezug zur Künstlerinnen-Position wie auch zur Hörerschaft. Das Publikum kann folglich die Identifikation *Bushs* mit dem Geists *Cathys* nachvollziehen, übertrieben formuliert kann hier von einer *doppelten Identifikation* gesprochen werden, Voraussetzung hierfür ist das Wissen des Publikums um den literarischen Plot. Maßgebend dabei ist mitunter *Bushs* gesangliche Darbietung, die, wie dargelegt, nicht nur den nebulösen Geister-Charakter verdeutlicht, sondern auch auf die inhaltlichen Ebenen der besprochenen *Weltendualität* eingeht und *Friths* besprochenen Faktoren von *words*, *rhethoric* und *voice* entspricht. Dementsprechend kann *Bushs* Performance durchaus sowohl im Kontext der Geisterhaftigkeit als *authentisch*, also einer geisterhaften Erscheinung entsprechend, wie auch im Rahmen des weiteren emotionalen Settings als *angemessen* bezeichnet werden. Die *Weltendualität* wird, wie hinreichend aufgezeigt, den Parametern von Plastizität und Entität genügend, nicht nur textlich, sondern auch im harmonischen Gefüge umgesetzt, was den Song zu einer in sich geschlossenen, *greifbaren* Einheit werden lässt.

7.2 Björk

Im breiten Spektrum der Arbeiten *Björks* kann im Grunde jedes der bislang vorgestellten Songwriting-Paradigmen nachvollzogen werden, wie es zum Teil bereits im Aspekt der Vermittlung von Emotionen am Beispiel des Musik-Text-Video-Konglomerats von *Jóga*, das in sich wiederum auch als Exempel einer *plastischen Einheit* wertbar wäre, geschehen ist. Ebenso lassen sich Authentizität, Intimität und Glaubwürdigkeit in der Darbietung nachweisen, wobei bei *Björk* besondere Aufmerksamkeit auf den Bezug zu Natur und einem *natürlichen, unverfälschten* (stimmlichen) Ausdruck zu legen wäre. Diese Blickwinkel wurden jedoch bereits zur Genüge besprochen²⁷⁵, in Hinsicht der vorliegenden Arbeit soll an dieser Stelle das 2011 veröffentlichte Album *Biophilia*²⁷⁶ untersucht und im Kontext von Instanzenmodulation und –verschiebung von Urheberschaft bzw. Subjektpositionen behandelt werden.

7.2.1 Biophilia: Natur und Utopie

„In other words, nature is understood here {bei Björk} as set of value-laden concepts, (...)“²⁷⁷

Björks Arbeiten sind stark von einem Streben nach *Natürlichkeit*, in zweierlei Hinsicht, beeinflusst. Einerseits ist die Natur, im Sinne von Geografie, Flora und Fauna, ein wiederkehrendes Motiv in ihrem Schaffen, andererseits ist auch ein *natürlicher, kräftiger* Ausdruck ein wesentliches Element ihrer Darbietung, was sich unter anderem in ihrem ungeschulten, *naiv kindlichen* Gesangstil, oder ihrer grundsätzlichen Weigerung bei Live-Auftritten Fußbekleidung zu tragen, manifestiert.²⁷⁸ *Björks* Naturverbundenheit ließe sich möglicherweise mit den geografischen Begebenheiten ihres Herkunftslandes Island und ihrer Sozialisation darin belegen, wie etwa von Dibben oder Webb und Lynch getätigt (siehe oben), ist für den vorliegenden Kontext jedoch nicht relevant. Vielmehr lässt sich im Großteil ihrer

²⁷⁵ Vgl. dazu etwa Dibben, Nicola: Björk. Equinox. London. 2009, S.131ff. oder Webb, Peter ; Lynch, John: Utopian Punk: The Concept Of The Utopian In The Creative Practice Of Björk. 2010

²⁷⁶ Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. 2011

²⁷⁷ Dibben, Nicola: Björk. Equinox. London. 2009. S.53

²⁷⁸ Ebda. S.53/54

Werke ein Bezug oder Anküpfungspunkt zu Natur, im weitest möglichen Sinnzusammenhang, herstellen, was sich nicht nur durch die Wiedergabe von natürlichen, in der Umwelt vorkommenden Tönen und Klängen widerspiegelt, sondern auch als strukturgebende Größe festhalten lässt.

„Like other tracks in ‘biophilia’ the ideas (...) can be heard in its musical sounds and structures.“²⁷⁹

Dementsprechend basiert das gesamte Album *Biophilia* auf einem homogenen Konzept, dem *natürliche Größen* und Naturphänomene wie etwa Blitze, Magnetismus, viral bedingte Zellmutation, der Gezeitenverlauf oder die Sonnenwende zugrunde liegen. Die einzelnen Songs tragen demnach Titel wie *Thunderbolt*, *Virus*, *Moon* oder *Solstice* und behandeln folglich den *Kreislauf des Lebens* auf der Erde, was bereits durch den Albumtitel, der als *Liebe zum Leben* bzw. *zur Natur* übersetzt werden kann, offensichtlich wird.

Der Bezug zur Natur ist dabei weniger in den Songtexten als vielmehr in deren kompositorischer Struktur zu finden. *Biophilia* ist weiters zwar ebenso als herkömmliches *Hör-Album*, also als Sammlung von Audio-Aufnahmen erhältlich, seine eigentliche Komplexität entfaltet es allerdings vorderhand in der *App-Version* für *Tablet-Computer*. In dieser als Kollektion von zehn interaktiven Song-Programmen konzipierten, digitalen Ausführung eröffnet sich der Hörerschaft, oder spezifischer den Teilnehmerinnen und Teilnehmern, ein vielschichtiges, (auf dem Touch-Screen) dreidimensional erscheinendes Universum aus Musik, Sound, Text, audio-visueller Kunst und Naturwissenschaft. *Björk* verfolgt dabei eine beinahe philosophische, *romantische Intention* der Wiedervereinigung von Mensch und Natur, die indes auf technologischer Weiterentwicklung und maschineller Hilfestellung begründet ist. So wird bereits in der Einführungssequenz des Songs *Cosmogony*, also der *Weltenentstehung*, dessen zugehöriges Programm den Überblick über das Song-Universum, die *Mother-App*, darstellt, erläutert:

²⁷⁹ Dibben, Nicola: *Cosmogony*. In: Björk: *Biophilia*. *Cosmogony-App*. 2011

„(...) but much of nature is hidden from us, that we can neither see nor touch. Like the one phenomenon that can be said to move us more than any other in our daily lives: sound. Sound, harnessed by human beings, delivered with generosity and emotion, is what we call music. And just as we use music to express parts of us that would otherwise be hidden, so too can we use technology to make visible much of nature's invisible world. In *Biophilia*, you will experience how the three come together: nature, music, technology. Listen, learn, and create. (...) we are on the brink of a revolution that will reunite humans with nature through new technological innovations.“²⁸⁰

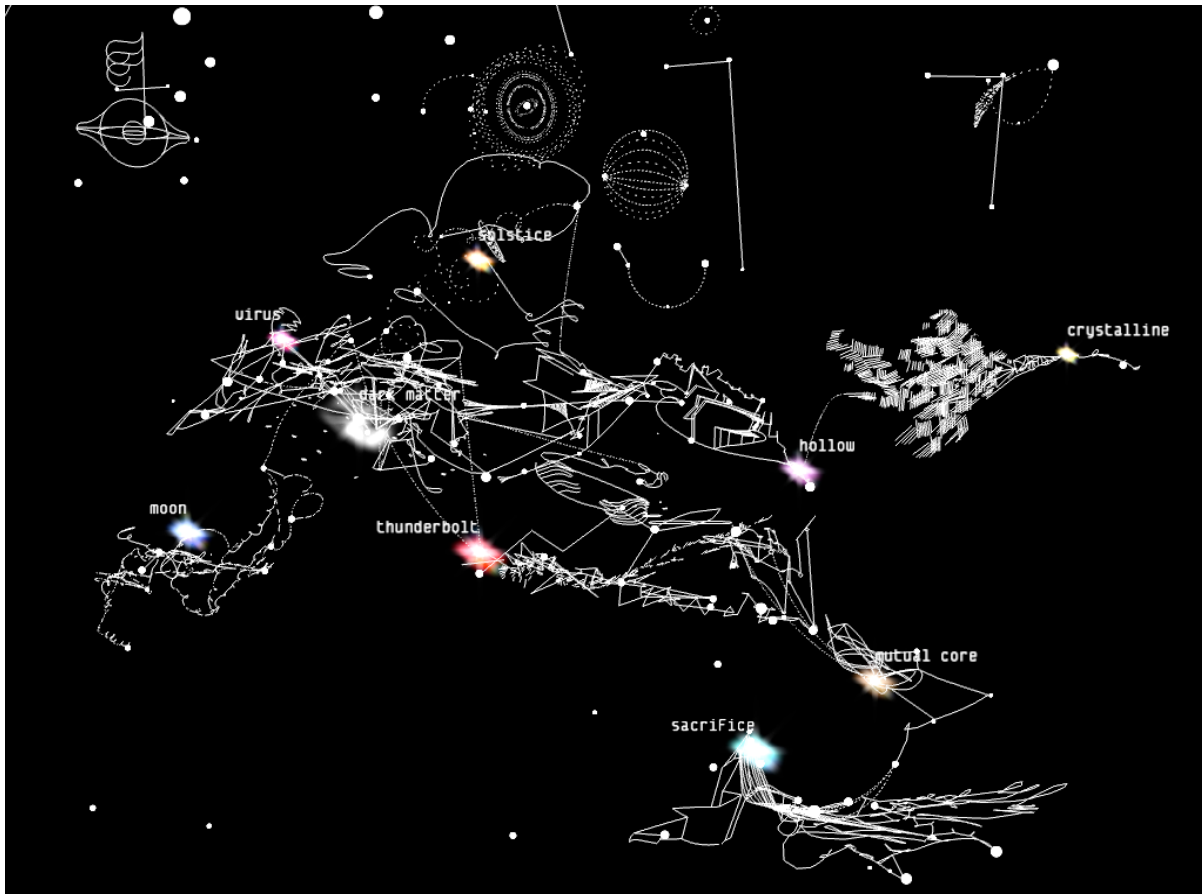


Abb.5: Mother-App von Biophilia

Neben der übergordneten Thematik ist die jeweilige, dem Song-Topos entsprechende, musikalische Struktur der einzelnen Tracks für die Vielschichtigkeit des Gesamtbildes essenziell. So fußen die Kompositionen auf (persönlichen) naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, die Basslinie des Songs *Thunderbolt* etwa soll von Björks Erfahrungen mit elektromagnetischen Maschinen, wie etwa einem *Tesla-Transformator*, stammen.

²⁸⁰ Attenborough, David: Intro. In: Björk: *Biophilia*. 2011

„The rising pattern of the bassline – an ‘arpeggio’ – comes from the sounds björk heard when recording real tesla rolls. in an arpeggio the notes of the chord sound one after another instead of simultaneously, and no matter how you arrange the individual notes the sound always has the same basic tonal ‘quality’.“²⁸¹

Zusätzlich zu den Song-Apps ist jeweils eine *wissenschaftliche* Abhandlung des betreffenden Liedes der bereits mehrfach genannten Musikologin Nicola Dibben beigelegt, die, wie obiges Beispiel zeigt, nicht nur song-spezifische Erklärungen, sondern allgemein physik- bzw. musikpädagogische Ansätze birgt. Dieser Versuch einer Kultur- wie auch Wissenschaftsvermittlung, lässt sich im Kontext von *Björks* Anspruch, Mensch und Natur bzw. Musik und Technik miteinander zu verbinden, lesen und ist somit ebenfalls unter die konzeptuelle Einheit von *Biophilia* einzuordnen. Weiterführend sprengt das Konzept auch den Rahmen eines simplen, edukativen Informationsträgers, sondern versucht gleichzeitig die Kriterien eines Kunstanspruchs und kultureller Dignität zu erfüllen. *Björk* positioniert *Biophilia* demnach auch im Kunstfeld und nicht im traditionellen Radius von Popmusik – in einem Gespräch mit dem Londoner Kurator Hans Ulrich Obrist spricht sie von den Plänen das bestehende Material in einer *bildenden* Ausstellung zu realisieren:

„(...) to show everything we’ve done, a museum might be better. (...) the idea is to use the nature-related apps and instruments we’ve developed as educational tools for children, and then develop exhibits together with biologists, physics and technologists. (...) The Exploratorium in San Francisco actually talked about developing a ten-room exhibit – one room for each song.“²⁸²

Dies verdeutlicht, wie die Fusion von Kunst und Natur demnach ebenso in der Ausführung und Handhabung des Projekts Einklang findet, entsprechend der Propagation dieser im theoretischen Ansatz. Folglich kann dies, wie gesagt, gewissermaßen als *doppelte* Verwirklichung innerhalb eines *entischen* Konzepts gesehen werden.

Um dieses Credo der technisch-biologischen Vereinigung zu erfüllen, sind die naturwissenschaftlichen Prinzipien nicht nur in der Inspiration oder Liedstruktur der einzelnen Songs zu finden, sondern ebenso in den Produktions- und Aufnahmemethoden, wie auch in der Instrumentierung, im weiteren Sinne also in der *technischen* Umsetzung der *menschlichen* Intention. So schreibt Dibben zum Song *Solstice* etwa wieder:

²⁸¹ Dibben, Nicola: Thunderbolt. In: Björk: Biophilia. Thunderbolt-App. 2011

²⁸² Obrist, Hans Ulrich: Pythagoras Saw The Cosmos Similarly. In: Electronic Beats. Vol. 3. 2011, S.40

„in ‘solstice’ björk took the idea of a pendulum and transformed it into a musical instrument, comissioning scientists at the massachusetts institute of technology to build a device which could play the harp part. the result was four pendulums which each pluck a round harp at the bottom of their swing.(...)the pendulum-harp played by björk embodies the theme of gravity at the heart of the song and app: when a pendulum bob is moved gravity exerts a restoring force, which, combined with the mass of the bob, causes it to swing back and forth about its resting place...”²⁸³

Das wesentliche Charakteristikum der Apps stellt allerdings die mögliche Interaktion des Publikums in Bezug zu etwa Songaufbau, einzelner Strukturelemente oder Geschwindigkeit bzw. Metrum dar. Wie erwähnt, entspricht jeder Song des Album einem ebenso benannten Programm, der Song-App, die neben Dibbens Analyse, den Liedtexten und der Partitur jeweils eine Art *Song-Spiel* enthält. Diese Spiele basieren wiederum auf den jeweiligen, behandelten natürlichen Gesetzen und spiegeln diese physikalisch-biologischen Parameter sowohl in der visuellen, grafischen Umsetzung, wie auch in den *Spielregeln*. Bei entsprechender Handhabung dieser Regeln und Prinzipien können die jeweiligen Song-Signifikanten wie etwa Basslinie, Metrum des Gesangs oder rhythmische Elemente beeinflusst und modifiziert werden. „*In the app you can make your own arpeggios of electricity by changing speed and pitch range. (...)*“, beschreibt demnach Dibben die Möglichkeit der App des besprochenen Songs *Thunderbolt*, wobei Geschwindigkeit und tonaler Umfang der Arpeggien im Lied durch die Länge und Position von (mit den Fingern) *aufzumalenden* Blitzen am Bildschirm bestimmt werden.

Wie erwähnt, zeichnen sich diese *Spiele* durch einen hohen pädagogischen Anspruch aus, das Publikum ist dazu aufgefordert, sich mit musikalisch-physikalischen bzw. mathematisch-chemischen Parametern auseinanderzusetzen und gegebenenfalls die sich eröffnenden Zusammenhänge zu begreifen. In diesem Sinne kann die mikroskopische *Zelle* in der Song-App *Virus* zwar vor angreifenden *Viren* geschützt werden, der Song selbst ist jedoch nur zur Gänze zu hören, wennn die Rezipientin oder der Rezipient es zulässt, dass die Viren die Zelle infiltrieren, diese befallen und somit im Kontext des biologischen Kreislaufs ein Organismus stirbt, um einen neuen entstehen zu lassen. Vollends zur Geltung kommt die didaktische Motivation bei *Dark Matters*, wo mit tonalen Relationen unterschiedlichster Tonleitern und Skalen experimentiert werden kann. Dibben fasst dies in der (beigelegten) Analyse treffend zusammen:

²⁸³ Dibben, Nicola: Solstice. In: Björk: Biophilia. Solstice-App. 2011

„the ‘dark matter’ app allows users to explore musical scales, representing their relationships in terms of magnetism. a musical scale is the ascending or descending series of pitches that make up a musical key, and can be representet visually as points on a line.(...) the musical scale is represented like a magnetic dipole in which electric current circulates. just as there are forces of attraction and repulsion in magnetism, so pitches whithin a scale attract and repeal each other.“²⁸⁴

Darüberhinaus kann ein Großteil der Apps, neben den eigentlichen *Song-Spielen*, die in direktem Bezug zum vorhandenen Lied stehen und deren Aufgaben erfüllt werden müssen, auch im unabhängigen *instrumental mode* gespielt werden, was einem Einsatz als elektronisches, auf *samples* basierenden Instrument gleichkommt. Um die visuelle Komponente und weiterführend das Interaktionspotenzial einzelner Apps näher zu bringen, sollen einige wenige Abbildungen bzw. *screen shots* dieser gebracht werden.

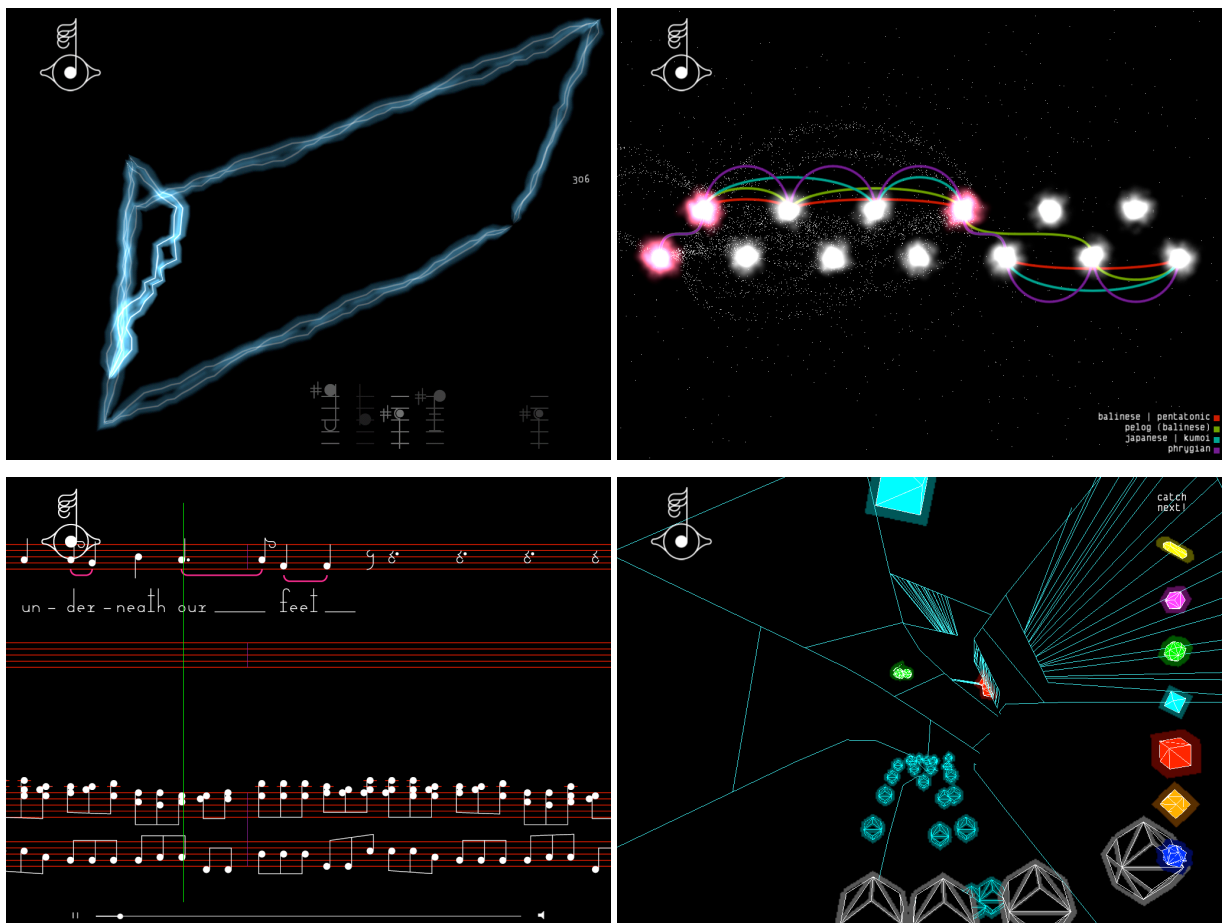


Abb.6-9: Song-Apps in Biophilia, v.l.: Thunderbolt, Dark Matter, Dark Matter, Crystalline

²⁸⁴ Dibben, Nicola: Dark Matter. In: Björk: Biophilia. Dark Matter-App. 2011

Wie durch die erwähnten Beispiele deutlich wird, baut *Biophilia* auf einer Ideologie auf, die sich nicht nur durch die einzelnen Songs und deren Struktur zieht, sondern darüber hinaus ebenso in der *ganzheitlichen* Ausrichtung der *Song-Apps* finden lässt, sowohl was das philosophisch-naturwissenschaftliche Konzept anbelangt, wie auch in Bezug zum pädagogisch-didaktischen Aspekt. In *Björks* Sinne wird durch *Biophilia* somit der Beweis erbracht, dass Natur, Technik und Kultur vereinbar sind, oder wie Dibben im Begleittext schreibt: „*björk's use of this digital processing software shows that technology can work alongside intuition and impulse.*“²⁸⁵

7.2.2 Fluktuation und Flexibilität von Autoren- und Subjektpositionen

Da Parameter wie Intimität oder der Transport *privater* Emotionen im Schaffen von *Björk*, wie schon erwähnt, bereits mehrmals im Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen zu finden waren, sollen diese vorläufig ausgeklammert werden und sich die folgende Auseinandersetzung mit einem bis dato weniger behandelten Aspekt beschäftigen. Was durch die dargelegten Beispiele von *Biophilia* deutlich wird, ist ein fundamentaler *switch* der *klassischen* Rollenverteilung bei der Erschaffung bzw. Rezeption von Popmusik. Im herkömmlichen Produktionsverlauf von Popmusik erschafft eine oder mehrere Personen eine bestimmte Abfolge von Wort-Ton-Kombinationen, welche die Hörschaft unter Umständen, wie dargelegt, in den eigenen Kontext setzt und *auf ihre Weise* hört. Vereinfacht gesprochen, war bislang das, *was* zu hören ist dem Ermessen der Urheberinstanzen vorbehalten und dem Publikum lediglich die Entscheidung, *wie* dieses *was* zu hören ist und ob es weiters das Gehörte ablehnt oder möglicherweise in den Kanon aufnimmt überlassen, so verschiebt sich dieses Verhältnis im Fall der Tablet-Version von *Biophilia* drastisch.

Björk bindet ihr Publikum bei der *Erschaffung* der Songs mit ein und hebt damit die gängige Trennung der Instanzen auf. Das Publikum hat die Möglichkeit zu bestimmen, *was* zu hören ist und nimmt folglich eine *aktive* Position ein, die Rezipientin bzw. der Rezipient kann sich daher selbst als (Teil-) Urheber oder Urheberin sehen. Über den bis hier vorgestellten Typus der *identifikativen Subjektposition* hinausgehend, der für das Nachvollziehen von und

²⁸⁵ Dibben, Nicola: Thunderbolt. In: Björk: Biophilia. Thunderbolt-App. 2011

Hineinversetzen in vermittelte Werte und Situationen steht, wird bei *Biophilia* eine völlig andere Qualitätskategorie der Subjektivierung freigeschaltet. Die Hörschaft bzw. Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Apps und somit auch der Songs sind, wie gesagt, einer Autorin oder einem Autor gleichgestellt, sie identifizieren sich nicht nur mit den Liedern, sie verkörpern diese als Personen, ebenso wie *Björk* selbst.

Hierbei muss angemerkt werden, dass diese als solche deklarierte Urheberschaft nicht als tatsächliche Urheberschaft, im Sinne des Urheberrechts, gewertet werden kann (siehe Kapitel 6.2), da sich diese nur in den beschränkten Vorgaben des Albums bewegen kann. Dies betrifft sowohl den thematische Rahmen und Kontext, wie auch das begrenzte, zu Verfügung gestellte musikalische Material. Auch wenn einige dieser Apps, jedoch nicht alle, die Möglichkeit bieten, die geschaffenen *eigenen* Songs zu speichern und somit gegebenenfalls zu veröffentlichen, so ist die Reichweite bzw. das Publikum dieser Songmodifikationen im Vergleich zum *Original* kaum von Relevanz.

„(...) the defining emphasis throughout Björk's career has been one not of influence per se but collaboration and extension into new territories of musical production. (...) {she} activates forces through the machinery of the music industry working as potential rather than as limit.“²⁸⁶

Grundsätzlich ist der Aspekt der Autorinnenposition bei *Björk* hervorzuheben, da sie sich im Großteil ihres Œvres als *Solo*-Künstlerin nicht allein für die Urheberschaft verantwortlich zeichnet. Auch wenn *Björk* in der Regel das musikalische Material alleine kreiert²⁸⁷, entspringen die oftmals multimedialen, ganzheitlichen Konstrukte ihres Werks nicht ihrem alleinigen *Genius*, sondern können als eine Form der Gruppenarbeit bzw. als *künstlerische Kollaboration* betrachtet werden. Eine Tatsache, die ihrer Integrität als souveräne Künstlerin nicht unbedingt zuträglich ist, wie Mayhew beobachtet: „Performers as diverse as (...) Bjork (sic!) are criticised both overtly and covertly for not having enough input into composing the material they perform and/or relying on producers for the more innovative sounds on their albums.“²⁸⁸

Diese Kritik fußt auf *Björks* Entscheidung *Mitarbeiter* oder *Mitarbeiterinnen* für Produktion, Programmierung, Dramaturgie, etc. in den kreativen Prozess miteinzubeziehen, auch musikfremde Kunstschaffende tragen hierbei zur Gesamterscheinung bei, was etwa bei den

²⁸⁶ Webb, Peter ; Lynch, John: Utopian Punk: The Concept Of The Utopian In The Creative Practice Of Björk. 2010, S.325/328

²⁸⁷ Obrist, Hans Ulrich: Pythagoras Saw The Cosmos Similarly. 2011, S.42

²⁸⁸ Mayhew, Emma: Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity. 1999, S.71

bereits genannten *visual artists* wie Michel Gondry oder Spike Jones deutlich wird. *Björks* eigenen Aussagen zufolge, die hier, wie besprochen, im Bewusstsein einer kritisch-wissenschaftlichen Vorsicht wiedergegeben werden, behält sie stets die übergeordnete Kontrolle des Produktionsprozesses und wählt ihre Kollaborateure und Kollaborateurinnen gezielt aufgrund deren Fähigkeiten und dem Mehrwert dieser im Hinblick auf den Album- bzw. Song-Kontext aus.

*„In interviews and television documentaries she is shown participating fully in all stages of production: recording and processing sounds on her portable laptop, identifying people she wishes to collaborate with, commissioning videos, being present at and controlling the processes of production and post-production.“*²⁸⁹

Diese bewusste *Zuhilfenahme* von Mitwirkenden, deren spezielles Kompetenzfeld meist ein völlig anderes als *Björks* eigenes ist, kann gerade am Beispiel von *Biophilia* hervorgehoben werden. Das erwähnte Vorwort oder Intro spricht etwa der besonders in England renommierte Naturfilmer und Forscher *David Attenborough*, der dem gesamten Projekt somit bereits zu Beginn den Status als seriöse, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Naturgewalten verleiht. Auch wenn Attenborough nicht direkt in den kreativen Schaffensprozess eingebunden gewesen sein mag, so kreiert seine bloßes *Vorkommen* im Kontext eine weitere Konnotations-Ebene und verleiht der Produktion wenn nicht zusätzliches *meaning*, so zumindest ein gewisses *standing*, das diese ohne sein Auftreten nicht bekäme – es kann somit durchaus von einer überlegten Wahl der Partizipierenden gesprochen werden.

Björk kann folglich als treffendes Exempel der bereits erwähnten Kategorie des *auteurs* bezeichnet werden, als kontrollierende, überblickende Instanz *polymetrischer*, parallel ablaufender Produktionsschritte, bei der, vereinfacht gesprochen, alle Fäden zusammenlaufen. Negus nennt in seiner Definition des (Pop-)auteurs neben *Madonna* und *Kate Bush* auch *Björk* als Beispiel und beschreibt den Begriff im Speziellen bezeichnend für „(...) *how female songwriters (...) negotiate and impose their will – authoring sounds and imagery, regardless of the contribution of named male directors, producers, collaborators, engineers, musicians, and ‘mentors’.*“²⁹⁰

²⁸⁹ Dibben, Nicola: *Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk*. 2006, S.172

²⁹⁰ Negus, Keith: *Authorship And The Popular Song*. 2011, S.611

Dieses überlegte Auswählen ihrer *Kollegen* und *Kolleginnen* und die Nutzung und *Unterwerfung* deren kreativen Potenzials unter *Björks* Konzeption bzw. Kalkül, kann wieder anhand *Björks* eigener (stets zu hinterfragender) Aussage bezüglich des Produktionsablaufs von *Biophilia* offengelegt werden: „*This was definitely a collaborative effort, but I would say most of the collaboration was for the visuals and programming. The music I did almost entirely by myself.*“²⁹¹

7.2.3 Fazit

„*I’m convinced **Biophilia** has become what it is because the entire project is predicated in being interactive.*“²⁹² (Björk)

Wie dargelegt, kann *Biophilia* nicht nur in Bezug auf das zugrundeliegende und durchgängige komplexe Konzept als *plastische Einheit* gewertet werden, sondern auch aufgrund des beidseitigen Anspruchs eines künstlerisch, wie auch pädagogisch *hochwertigen, aus sich heraustretenden* Mediums. So kann das besprochene Konzept der biologisch-technischen Fusion neben den dazu äquivalenten Songstrukturen und –produktionen auch in der *Ausrichtung* des Projekts, im Bestreben wortwörtlich *bildende Kunst* zu schaffen, nachgewiesen werden.

Spezielle Aufmerksamkeit kann hierbei auch der behandelten Flexibilität von Autorenschaft und Subjektpositionen zuteil werden. Durch die Möglichkeit des aktiven Eingreifens in Songaufbau, Instrumentierung oder Metrum verschiebt sich die traditionell passive (Hör-) Stellung des Publikums zugunsten einer Hybrid-Position zwischen Teilurheberschaft und Publikum. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer können sich folglich nicht nur, wie im *klassischen* Popsong, mit den transportierten Inhalten identifizieren, sondern auch als *eigentliche Quelle* dieser Inhalte in Aktion treten und damit eine, als solche propagierte, *ungefilterte*, direkte Subjektposition einnehmen. Dies stellt insofern eine *Mischform* der aktiven und passiven Instanzen dar, da diese direkt *ausführende* Subjektposition die eigentliche Autorin stets als letztendlich vorgebende, kontrollierende Größe akzeptiert und

²⁹¹ Obrist, Hans Ulrich: *Pythagoras Saw The Cosmos Similarly*. 2011, S.42

²⁹² Ebda. S.41

sich dieser unterordnet – *Björk* kommt somit, trotz der vermittelten *autarken* Kreativität der Hörerschaft, die Rolle einer *Metaurheberin* zuteil. Wie angeführt, kommt dieser Aspekt nicht nur im Kontext dieser in *Biophilia* projizierten (Mit-)Autorenschaft, sondern auch bei der *tatsächlichen* Urheberschaft zum Tragen und wird im besprochenen *auteur*-Begriff deutlich. Ebenso nachweisbare Parameter wie Authentizität oder Emotionalität, die in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt wurden, können, wie erwähnt, etwa bei Dibben oder Webb und Lynch nachgelesen werden.²⁹³

7.3 Tori Amos

Mit *Me And A Gun* und *Icicle* wurden bereits zwei Songs von *Tori Amos*, wenn auch als Exempel eines spezifischen Blickwinkels, angeführt (siehe Kapitel 5.2 bzw. 6.2.2), im Weiteren müssen diese Beispiele daher nicht mehr ausführlich besprochen werden. In Bezug auf die Ausführungen Sheila Whiteleys wurden die betreffenden Lieder anhand ihrer Qualitäten von Authentizität bzw. Plastizität herangezogen, die als Charakteristika von *Amos*’ Songwriting gesehen werden können. Nichtsdestotrotz sollen die genannten und zwei weitere Beispiele in Hinblick auf die darin nachvollziehbaren Parameter hier nochmals kurz wiedergegeben werden.

7.3.1 *Me And A Gun* / *Icicle* / *Crucify* / *China*

„(...)the strenght of ‘*Me and a Gun*’ lies in ist ‘truthfulness’ to personal experience (...).“²⁹⁴

Dieses bereits gebrachte Zitat verdeutlicht die Arbeitsweise von *Amos* bzw. die Wirkung ihrer Lieder, ihre *Ausdruckskraft* beruht demnach auf ihrer intimen *Ehrlichkeit* und dem Teilen persönlicher Erfahrungen. Wie dargelegt, kann solcherart *Ehrlichkeit* nicht ohne kritische Hinterfragung übernommen werden, im Popmusik-Komplex öffnen sich zu viele

²⁹³ Siehe Dibben, Nicola: *Björk. Equinox*. London. 2009 oder Webb, Peter ; Lynch, John: *Utopian Punk: The Concept Of The Utopian In The Creative Practice Of Björk*. 2010

²⁹⁴ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.198

Graubereiche zwischen künstlerischer und kommerzieller Motivation, die nicht nachvollzogen werden können. Fakt ist, dass sich *Amos* für die Urheberschaft der Songs verantwortlich zeichnet, was, wie dargelegt, ein wesentlicher Faktor für die Beurteilung als *authentisch* ist – somit können zumindest die in den Liedern wiedergegebenen Empfindungen und Erlebnissen ihrer medial bekannten Identität, auch wenn diese vollends konstruiert sein sollte, zugeschrieben werden.

Me And A Gun thematisiert demnach eine Vergewaltigungserfahrung, die, wie von Whiteley beschrieben, textlich-inhaltlich *typisch*, um nicht zu sagen authentisch, wiedergegeben wird. Whiteley nennt hierbei etwaige Verhaltens- bzw. Verdrängungsmuster und den *Überlebenswillen* als übernommene charakteristische Bewältigungsstrategien von Opfern derartiger Gewalt:

*„In particular, such lines as ‘these things go through your head when there’s a man on your back, and you’re pushed flat on your stomach, and it’s not a classic Cadillac’ evidence a keen sense of irony and a personal insight into the innocuous thoughts which course through the mind at moments of crisis – ‘do you know CAROLINA where the biscuits are soft and sweet’. Survival tactics – ‘but I haven’t seen BARBADOS, so I must get out of this’, and the will to go on – ‘I wanna live’, equally define the need for strenght.“*²⁹⁵

Wie dargelegt, eröffnet *Amos* hier, immerhin für Whiteley, einen intimen, authentischen Einblick in ihre innerste Gefühlswelt zum Zeitpunkt einer mehr als tragischen Erfahrung. Neben der Text-Komponente wird dies auch in der musikalischen Umsetzung umgesetzt, die durch den Inhalt hervorgerufene fesselnde, beklemmende Stimmung wird durch die bloße als *a capella* arrangierte Darbietung verstärkt. Möglicherweise potenziert diese Art der Performance, die *Amos* sowohl in der Album-Aufnahme wie bei Live-Auftritten praktiziert²⁹⁶, das Gefühl der emotionalen Nähe, da *nichts*, nicht einmal Begleitinstrumente, zwischen der Interpretin und ihrem Publikum zu stehen scheint. Darüberhinaus kommt auch eine, wie besprochen, relativ *enge* und repetative, äolische Melodieführung zum Einsatz, die in Korrelation mit dem Text („*Holy, Holy, Holy*“ oder „*Jesus, save me*“²⁹⁷) durchaus eine starke gebet- oder litaneiarartige Assoziation zulässt. Dies ist einerseits im Sinne der *survival tactics* als Remineszenz an hilfeschende Stoßgebete zu interpretieren, andererseits im Kontext von

²⁹⁵ Ebda.

²⁹⁶ Vgl. ebda. S.205

²⁹⁷ Vgl. Amos, Tori: *Me And A Gun*. 1992

Amos eigener Prägung in methodistischem Umfeld wiederum als zusätzliches Maß an *persönlicher Authentizität* zu werten.

Me And A Gun ist somit unter den Aspekten von transportierter *Echtheit* und *Intimität*, wie dargelegt, als plausibel und nachvollziehbar zu sehen und erfüllt auch, durch die Vielschichtigkeit der inhaltlichen Umsetzung in Komposition und Ausführung die Kriterien einer *greifbaren, plastischen Einheit*. Um wieder Whiteley heranzuziehen, der Song „(...) *draws into association the desire to live, the horror of rape, and the talismanic of prayer.*“²⁹⁸

Wie bereits angedeutet, sind Themata wie (nicht ausgelebte) Sexualität, deren religiös-moralische Repression und zwischenmenschliche Zwänge und Erwartungshaltungen wiederkehrende Motive in *Amos* Werk. Als weitere Beispiele wären hierbei etwa noch Songs wie das zuvor besprochene *Icicle* (siehe Kapitel 6.2.2), *China*²⁹⁹ oder *Crucify*³⁰⁰ zu nennen. *Crucify* paraphrasiert die erwähnte Spannung zwischen Moralvorstellungen und persönlicher (sexueller) Erfüllung besonders deutlich, während es gleichzeitig den ideologischen Konflikt zwischen *Nächstenliebe* und dem *Menschenopfer* Jesu im Christentum in Frage stellt. Dies geschieht wieder in der Doppeldeutigkeit von privater, intimer und gesellschaftlicher Freiheit, so singt *Amos* etwa von der Suche nach *ihrem* Erlöser und von der Bedrängung ihrer Persönlichkeit durch (christlich) vorgegebene Wert- und Verhaltensmaßstäbe: „*I’ve been looking for a savior in these dirty streets, looking for a savior beneath these dirty sheets (...) crucify myself, every day, and my heart is sick of being in chains.*“³⁰¹ Musikalisch wird diese *Bedrängung* durch „*the dark framework of G[#] minor*“³⁰², wie Whiteley schreibt, und dem Fortschreiten von parallelen Quinten ausgedrückt, was eine zusätzliche Reibung erzeugt, die eher dem „*need for sexual release than a resolute cry for absolution*“³⁰³ entspricht.

Eine ähnliche Methode der harmonischen Umsetzung von lyrisch erzeugten (beklemmenden, unwohlten) Stimmungsbildern findet sich in *China*, das, als wechselseitige Metapher für die Zerbrechlichkeit von Porzellan bzw. Geschirr und dessen hauptsächlichen Einsatz- und Streitort, dem familiären Küchentisch, verwendet, interpersonelle Ambivalenzen von

²⁹⁸ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.198

²⁹⁹ Amos, Tori: *China*. Auf: *Little Earthquakes*. East West. CD. 1992, Track 7

³⁰⁰ Amos, Tori: *Crucify*. Auf: *Little Earthquakes*. East West. CD. 1992, Track 1

³⁰¹ Ebda.

³⁰² Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.201

³⁰³ Ebda. S.202

Nähe-Distanz bearbeitet. Whiteley schreibt dabei dem, nur im Englischen möglichen, Sprachbild von *China* darüber hinaus die Assoziation des (*chinesischen/porzellaneren*) Mauerbaus³⁰⁴ einer persönlichen Isolation zu, um in diesem Sinne abermals Quinten im Bassarrangement als harmonische Entsprechung des Inhalts zu erkennen und weiterführend die Konnotation zum mystischen, rituellen (Whiteley verweist dabei auf die Quint in der Gregorianik) Habitus einer Teezeremonie, also *China* im doppelten Sinn, herzustellen³⁰⁵. Wie gesagt, bezieht sie sich dabei auf *Amos*’ behandelte Thematik des Nähe-Distanz-Verhältnisses in einer Beziehung („*I can feel the distance as you breathe (...) sometimes I think you want me to touch you, how can I when you build the great wall around you*“³⁰⁶) und hebt die Ambivalenz der harmonischen Adaption hervor:

*„At one and the same time harmonically perfect yet incomplete, (...) The use of metaphor is also central to the musical evocation of the mood. The verse opens in dissonance, with the opening syllable ‘Chi’ coming on the strong beat of the bar on the second degree of the scale before falling to the tonic, D, ‘-na’. (...) The effect ist to create a feeling of confinement (the repetitive, narrow motif) and distance (the slow tempo, the use of tied notes and rests which impact on the spacing of the syllables, and hence, the sensibility of the words) which together provide a musical synonym for estrangement.“*³⁰⁷

7.3.2 Fazit

Zieht man Whiteleys Interpretationen als für den Zusammenhang dieser Arbeit signifizierende Beispiele heran, können *Amos*’ dargelegte Songs durchaus als Erfüllung der vorab besprochenen Parameter und qualitativen Attribute verstanden werden. Wie mehrfach offengelegt, genügt *Amos*, oder noch spezifischer, ihr Songwriting, den Ansprüchen von Authentizität und *truthfulness*, die sich sowohl im Sinne einer *first person authenticity*, wie auch, was durch die Bezugnahme auf Whiteley deutlich gemacht wurde, einer *third person authenticity* entfalten. Darüberhinaus kommen auch die Aspekte von Plastizität und Entität zum Tragen, die Verwirklichung eines übergeordneten Sujets oder Stoffs ist nachweisbar, die Kombination der Song-Komponente ermöglicht eine mehrdimensionale *evocation of the mood* – kurz um, der textlich-emotionalen Ebene steht ein *musical synonym* gegenüber.

³⁰⁴ Ebda. S.199

³⁰⁵ Vgl. ebda.

³⁰⁶ *Amos*, Tori: China. 1992

³⁰⁷ Whiteley, Sheila: *Women And Popular Music*. 2000, S.200

7.4 PJ Harvey

Auch einzelne Arbeiten von *PJ Harvey* sind bereits, im Zusammenhang mit der Erzeugung von Authentizität bzw. deren Projektion durch die Hörschaft angeklungen, darüberhinaus können *Harveys* Songs auch unter den Gesichtspunkten von Intimität und Plastizität als exemplarisch betrachtet werden. Wie auch im historischen Überblick der Frauenposition erwähnt, ist *Harveys* aggressiv-selbstzerstörerischer Ausdruck und Thematik als Fortführung der *riot grrrl*-Tradition zuzuordnen, wiederkehrende inhaltliche Motive sind etwa Sexualität und Souveränität (der Frau) oder auch die Infragestellung der gegebenen *gender roles*.

Wurde der Song *Taut* zuvor nicht per se, sondern Clarks Analyse dessen als Beispiel in der Erläuterung der *subject positions* zur Hilfe genommen, soll das Lied selbst nun, unter Bezugnahme auf Clark, den Paradgimen entsprechend untersucht werden (siehe Kapitel 3.2 bzw. 4.2 und 5.2).

7.4.1 *Taut*

„*‘Taut‘ (...) is a rather more direct confrontation with sex and violence*“³⁰⁸

Der von *PJ Harvey* in Kollaboration mit *John Perish* entstandene Song *Taut*³⁰⁹ behandelt das zwischen Gehorsam/Demütigung/Vergnügen/Lust liegende, ambivalente Verhältnis einer Frau zu ihrem Freund oder Mann. In der ersten Person sprechend erzählt *Harvey* dabei die (*ihre*) Geschichte, die, eine einzelne Begebenheit beschreibend, gleichzeitig eine allgemeine Schilderung der Beziehung der beiden schildert. *Harvey* beginnt dabei, den Maximen der Authentizitätsvermittlung entsprechend, mit einer direkten Anrede des Publikums, ihre Stimme ist gleichermaßen im Sinne der folgenden Erzählung *glaubhaft*, sie singt/spricht hastig, sich oft wiederholend, gebrochen, als ob sie Angst hätte unterbrochen zu werden. Dieses „*Can I tell you something? Can I tell you a story?*“³¹⁰ wird demzufolge zu Beginn des Songs äußerst *nah* gewispert, um danach sofort mit der eigentlichen Darstellung fortzufahren:

³⁰⁸ Clarke, Eric F.: Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey. 1999, S.362

³⁰⁹ Parish, John; Harvey, PJ: *Taut*. 1996

³¹⁰ Parish, John; Harvey, PJ: *Taut*. 1996

„It's about me and Billy, 'cause I remember, I remember it all started when he bought that car, It was the first thing he'd ever owned apart from me
 And the color was red, and the color was red and he drove me, he drove me out of my mind (...)
 He could make joy come loose inside, I would feel really, I would feel really and truly alive
 And I would do anything for him, it just wasn't enough, it was never enough (...)
 He'd make me pray, and he'd in there when he wanted everything, he wanted the honey from the king, {He said} 'Even the son of god had to die my darling'
 Go on, say it! Jesus save me, Jesus save me“³¹¹

Auf die sexuelle, masochistische Assoziation muss nicht näher eingegangen werden, allein der Titel *Taut*, lässt sich mit *steiff*, *stramm* oder *gestrafft*³¹² übersetzen und spricht für sich. Neben den dominierenden emotionalen Größen von einerseits Furcht/Angst/Bedrohung und andererseits Lust/Begierde/Verlangen kommt auf der lyrischen Ebene, ähnlich wie bei *Amos*, eine sakral-religiöse Konnotation hinzu. Diese wird zwar durch den Einsatz der repetitiven Muster (*And the color was red, and the color was red*) offensichtlich angestrebt, durch den mehrmaligen Hinweis auf tatsächliche *prayer* bzw. auf das Martyrium und schlussendlich durch die Anrufung Jesu ad absurdum geführt und in gewisser Weise zur *Farce* verzerrt. So ruft die Erzählerin Gottes Sohn um Hilfe, allerdings zitiert sie zuvor ihren Peiniger/Heilsbringer, der um die Unabweichlichkeit des Todes Christi weiß und sich somit, etwas übertrieben formuliert, *kompetenter* als dieser positioniert – kurz gesagt, auch die Gebete an Jesus werden sie nicht vor ihm beschützen können. Die Sinnlosigkeit ihrer Hilferufe wird durch den beinahe schrillen, ekstatisch-entrückten und gleichzeitig bereits ein wenig resignierenden Gesang *Harveys* verdeutlicht, der sowohl die *Heiligkeit* der beschriebenen (sexuellen) Gewaltakte paraphrasiert, als auch für den *horrenden Wahnsinn* des gegenseitigen Begehrens und des Ausgeliefert-Seins der Opferrolle stehen kann. Clark beschreibt *Harveys* Gesangsstil, auch auf die Produktionsweise eingehend, wie folgt:

„i) the initial and final choruses are double-tracked, the two voices wavering in pitch relative to each other so that clashes of anything from a fraction of a semitone to about a tone result, in a vocal style that is thin, high, cold, distant and both angelic and sinister; ii) the second chorus is sung in full voice; iii) the two verses are delivered in an urgent, sometimes rapid and close-miked semiwhispered speech.“³¹³

³¹¹ Ebda.

³¹² Vgl. Langenscheidts Handwörterbuch Englisch. 2001, S.632

³¹³ Clarke, Eric F.: Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey. 1999, S.362

Weiters kann Clark in *Harveys* vokaler Interpretation nicht nur *Naivität* und einen *angespannten Gemütszustand*³¹⁴, sondern auch „*a potent mixture of sex, a kind of distorted religious mania, and terror*“³¹⁵ ablesen/hören.

Neben der stimmlichen Darbietung wird auch in der instrumentalen Begleitung diese Stimmung von Unbehagen, Spannung oder Angst wiedergegeben. Dies geschieht weniger in der harmonischen Ausführung als durch das gezielte Arrangement und die Anordnung von Strophe und Refrain, in dem die Protagonistin *Jesus save me* ruft. Während die Klänge der E-Gitarre in der Strophe in Kombination mit dem Gesang kaum tonal zuordnenbar sind und viel mehr, stark rhythmisierend, *Stress* und ein Gefühl von *Dystopie* und „*a high level of physical energy*“³¹⁶ erzeugen, löst sich der Refrain in einer eingängigen E-Dur Melodie auf: „*This is part of the paradox and ambivalence of the song's subject-matter: there is a kind exultation about the chorus, even though this is the frightening climax of the song.*“³¹⁷

Darüberhinaus ist der Einsatz des Schlagzeugs ein wesentliches Element zur Produktion dieser Stimmungsbilder, während es in der Strophe nur relativ reduziert und *unwillkürlich* wirkend eingesetzt wird, kippt der Song im Refrain in einen treibenden, pulsierenden Rhythmus, wie Clark in seiner Ausführung präzise aufschlüsselt.³¹⁸

Lediglich der letzte Refrain wird wieder, wie zu Beginn, ohne Rhythmusinstrumente ausgeführt und endet, laut Clark, auf einem Quartsextakkord von B mit einer Sept im Bass³¹⁹, was keinen harmonisch-inhaltlichen Abschluss, sondern eher einem *open end* entspräche:

„*Equally, the final sounds of the song (...) are the sounds of something unfinished: it is not only the song but also the narrative and the psychological drama that are 'unfinished business'.*“³²⁰

³¹⁴ Vgl. ebda. S.369

³¹⁵ Ebda. S.368

³¹⁶ Ebda. S.369

³¹⁷ Ebda. S.370

³¹⁸ Siehe Ebda. S.366

³¹⁹ Ebda. S.370

³²⁰ Ebda.

7.4.2 Fazit

Den Song zeichnet eine äußerst hohe Intensität aus, die nicht zuletzt durch die *plastische Einheit* von inhaltlicher, stimmlicher und instrumentaler Ausführung zustande kommt, Clark bezeichnet *Taut* demzufolge als „*stylistically homogeneous*“³²¹. Besonders die Parameter von Authentizität und Glaubwürdigkeit kommen hierbei zum Tragen, auch wenn der erzählte Plot nicht zwangsläufig mit *PJ Harveys* Person verknüpft wird. Obwohl sie keinerlei Zweifel zulässt, dass sie *nur* in die Rolle der Erzählerin schlüpft, wirkt *Harveys* Präsentation in keiner Weise *unehrlich* oder *künstlich*, zu drastisch und *den Vorstellungen* entsprechend ist ihre und die Darbietung ihrer Begleitmusiker.

„*We have been led into a woman's recollection of an experience of overwhelming intensity whose immediate outcome and consequences (...) are unknown (unresolved), but whose deep and ineradicable mark on her is deafeningly audible.*“³²²

Somit werden im Song neben den hinlänglich besprochenen Konstanten von Authentizität und Plastizität auch behandelte Faktoren wie die Verschiebung der Subjektpositionen *innerhalb* der Narration erfüllt. Wurde bei *Björks* Album *Biophilia* zuvor die Flexibilität der Urheberschafts- und Publikumsinstanz deutlich, sind hier die Ausführenden-Rezeptions-Rollen klar verteilt. *Harvey* nimmt jedoch *im* Song, in Analogie zu *Bush* bei *Wuthering Heights*, eine ihr fremde Identität an und verhält sich/singt gänzlich den *Idealen* dieser fiktiven oder realen Person entsprechend. Dabei schafft sie (und ihre Musiker), wie besprochen, einen ganzheitlichen, stringenten und nachvollziehbaren Song-Komplex.

³²¹ Ebda. S.362

³²² Ebda. S.368

8 Résumé

Nach dem aufbauenden Überblick der Frauenposition in der Popgeschichte und einem kurzen Abriss des (musik-)wissenschaftlichen Diskurses zur Popmusik wurde versucht einen möglichen, der Materie entsprechenden Forschungsansatz darzulegen und einen bezüglich der folgenden Beispielanalysen zuträglichen Apparat zu geben. Dies umfasste ebenso einen Verweis auf die nicht zu unterschätzende Relevanz des sozio-historischen Kontexts von Popmusik, wie auch auf die Schwierigkeit einer präzisen Bestimmung der Urheberschaft im Popsong. Dem folgte eine Auseinandersetzung über die Entstehung von *meaning* im Popsong, die eine Gegenüberstellung der *konstruktiven Macht* des Publikums und der von Barthes prolongierten *Auflösung der Autorenschaft* mit der absoluten Autorität und kontrollierenden Allmachtsstellung der Urheberposition beinhaltete. Weiters wurden mögliche einzunehmende Subjektpositionen innerhalb der textlich-musikalischen Narration eines Popsongs, wenn zulässig anhand von Beispielen bestehender Analysen, vorgestellt und folgend der Versuch einer Ortung des *Ichs* im Popsong unternommen. Die Bedingungen in der Beurteilung von Kategorien wie Authentizität und Intimität konnten weiters an der erfolgten Übereinstimmung zwischen vom inhaltlichen Kontext erzeugten Erwartungen und der musikalisch-interpretatorischen, insbesondere der stimmlichen, Darbietung festgemacht werden. Kurz gesagt, entspricht die Interpretation eines Songs den durch den behandelten Inhalt angeregten Vorstellungen des Publikums, kann sich dieses darin *leichter* wiederfinden bzw. identifizieren und empfindet das Lied als authentisch. Die *Echtheit* eines Popsongs spiegelt sich weiterführend, demnach auch in den besprochenen Parametern von Plastizität und Entität, sowie der damit verbundenen möglichen Kanonisierung eines Liedes. Folglich wird ein Song als *greifbares, dreidimensionales* und weiterführend *eigenständiges* Kunstwerk wahrgenommen, wenn ein durchgängiges Konzept oder übergeordneter Gedanke in zumindest mehr als einer kompositorischen Ebene wie Text, Musik oder auch Video nachzuvollziehen ist.

Hinsichtlich der besprochenen Faktoren kann festgehalten werden, dass diese untereinander korrelieren und sich gegenseitig bedingen. So ergibt sich eine mögliche Beurteilung eines Songs als *plastisch* durch authentizitätsbezogene Wertungen, die selbst wiederum auf der Ausrichtung des Publikums dem Song(-Inhalt) gegenüber aufbauen. Vereinfacht gesprochen, positioniert sich die Hörerschaft vorderhand zum Song und greift dabei auf den eigenen Erfahrungskontext zurück, bewertet diesen folgend als glaubwürdig und authentisch, um ihn demzufolge als *greifbares, in sich geschlossenes Werk* einzuordnen.

Abschließend wurde mit den angeführten Beispielen von *Kate Bush*, *Björk*, *Tori Amos* und *PJ Harvey* in Anbetracht des eingangs fixierten Fokus eine Darstellung der behandelten Parameter und Kategorien in der *songwriterischen Praxis* angestrebt. Dies erfolgte unter Beachtung der Rezeptionsposition dieses angewandten Songwritings und, wenn möglich, in Bezug zu bereits vorhandenen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen dazu.

Als Paraphrase der in der vorliegenden Arbeit im Kontext von Popmusik besprochenen Rezeptions- und Produktionsschemata kann schlussendlich wieder ein Auszug aus dem bereits mehrmals zitierten Interview mit *PJ Harvey*, *Björk* und *Tori Amos* gebracht werden. *Amos* lässt hierbei ein Bewusstsein des *kreativen Subjekt-Potenzials* seitens des Publikums und des journalistisch-wissenschaftlichen Diskurses durchklingen, pointiert erfasst sie die besprochenen *bedeutungsbildenden Kräfte* als Zusammenspiel zwischen ihr selbst als Autorin und ihrer Hörerschaft bzw. ihrer Kritik. Darüberhinaus offenbart sie ebenso eine Sichtweise von Popmusik als verbaliter *bildende Kunst*, wie sie etwa bei *Björks Biophilia* aufgezeigt wurde und spricht auch den Aspekt des *authentischen Hineinversetzens* in bestimmte, gesellschaftlich-kulturelle Perspektiven und Subjektpositionen an:

„I think songwriters are the consciousness or the unconscious of the time. That's what the poet's job is. I'm only a mirror. If someone hates my guys, then they only hate half of me. Do you understand? 50 percent of it is me and 50 percent of it is them. A great review? Half of that is them.“³²³ (Tori Amos)

³²³ Deevoy, Adrian: Hips. Lips. Tits. Power. PJ Harvey, Björk, Tori Amos. 1994

8 Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

Arnold, Heinz Ludwig; Deternig, Heinrich (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. Dt. Taschenbuch Verlag. 7.Aufl. München. 2005

Baldauf, Anette (Hg.); Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? 1998

Barthes, Roland: Die Körnung der Stimme. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2002

Barthes, Roland: Image, Music, Text. Essays Selected And Translated By Stephen Heath. Fontana/Collins. Glasgow. 1979

Barthes, Roland: The Death Of The Author. In: Barthes, Roland: Image, Music, Text. Essays Selected And Translated By Stephen Heath. Fontana/Collins. Glasgow. 1979, S.142-148

Bayton, Mavis: Women And The Electric Guitar. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2003

Brontë, Emily: Wuthering Heights. Hg. Linda Peterson. Bedford Books of St. Martin's Press. Boston, Mass. 1992

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 1991

Clarke, Eric F.: Subject-Position And The Specification Of Invariants In Music By Frank Zappa And P. J. Harvey. In: Music Analysis. Vol.18(3). 1999, S.347-374

Clayton, Martin (Hg.): The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction. Routledge. London. 2003

Coates, Norma: (R)evolution Now. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Copetas, Craig: Beat Godfather Meets Glitter Mainman. In: Rolling Stone. 28. Februar. 1974, nach <http://www.teenagewildlife.com/Appearances/Press/1974/0228/rsinterview/>, 01.12.2012, 14:29

Dittrich, Robert (Hg.): Österreichisches und internationales Urheberrecht. Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung. Wien, 1998

DeNora, Tia: Music In Everyday Life. Cambridge University Press. Cambridge. 2000

Deevoy, Adrian: Hips. Lips. Tits. Power. PJ Harvey, Björk, Tori Amos. Interview. In: Q (UK Magazin). Mai. 1994, nach <http://www.yessaid.com/interviews/94-05Q.html>, 13.01.2013, 11:58

Dibben, Nicola: Björk. Equinox. London. 2009

Dibben, Nicola: Cosmogony. In: Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. Cosmogony-App, 2011

Dibben, Nicola: Dark Matter. In: Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. Dark Matter-App, 2011

Dibben, Nicola: Solstice. In: Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. Solstice-App, 2011

Dibben, Nicola: Thunderbolt. In: Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. Thunderbolt-App, 2011

Dibben, Nicola: Representations Of Femininity In Popular Music. In: Popular Music. Vol.18(3). 1999, S.331-355

Dibben, Nicola: Subjectivity And The Construction Of Emotion In The Music Of Björk. In: Music Analysis. Vol.25(1/2). 2006, S. 171-197

Dongowski, Christine: Plastisch. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd.4. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2010, S.814- 832

Fern, Rob: Björk, Don't Run. In: Mixmag. Nr.9. 1997, nach
<http://www.ebweb.at/ortner/tia/97/mixmag9709/mixmag9709.html>, 20.11.2012, 16:45

Finnegan, Ruth: Music, Experience, And The Anthropology of Emotion. In: Clayton, Martin (Hg.): The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction. Routledge. London. 2003

Friedlander, Paul: Rock And Roll. A Social History. Westview Press. Boulder. 1996

Frith, Simon; Straw, Will; Street, John (Hg.): The Cambridge Companion to Pop and Rock. Cambridge University Press. Cambridge/New York. 2001

Frith, Simon: Performing Rites. On The Value Of Popular Music. Oxford University Press. Oxford. 1996

Frith, Simon: Pop Music. In: The Cambridge Companion to Pop and Rock. Frith, Simon; Straw, Will; Street, John (Hg.). Cambridge University Press. Cambridge/New York. 2001, S.93-108

Frith, Simon: Taking Popular Music Seriously. Selected Essays. Ashgate. Farnham. 2007

Greig, Charlotte: Female Identity And The Woman Songwriter. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing The Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Kearny, Mary Celeste: Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Lachmann, Renate: Plastik/Plastisch. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2006, S.294-296

Lawrence, Kramer: Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, And History. In: Clayton, Martin (Hg.): The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction. Routledge. London. 2003

Leonard, Marion: „Rebel Girl, You Are The Queen Of My World“. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Longhurst, Brian: Popular Music And Society. Polity Press. Cambridge. 1995

Losseff, Nicky: Cathy's Homecoming And The Other World: Kate Bush's 'Wuthering Heights'. In: Popular Music. Vol.18(2). Cambridge University Press. 1999, S.227-40

Lotter, Konrad: Das Plastische. In: Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hg.): Lexikon der Ästhetik. C.H. Beck. München. 1992, S.193-194

Mayhew, Emma: Women In Popular Music And The Construction Of Authenticity. In: Journal Of Interdisciplinary Gender Studies. Vol.4. No.1. 1999, S. 63-81

Moore, Allan: Authenticity as authentication. In: Popular Music. Vol.21(2). 2002, S.209-223

Negus, Keith: Authorship And The Popular Song. In: Music & Letters. Vol. 92(4). 2011, S. 607-629

Nicholls, David: Narrative Theory As An Analytical Tool In The Study Of Popular Music Texts. In: Music And Letters. Vol.88(2). 2007, S.297-315

O'Brian, Lucy: She Bop It 2. The Definitive History Of Women In Rock, Pop And Soul. Continuum. London/New York. 2002

Ogren, Kathy: The Jazz Revolution. Twenties America & The Meaning Of Jazz. Oxford University Press. Oxford/New York. 1989

Obrist, Hans Ulrich: Pythagoras Saw The Cosmos Similarly. In: Electronic Beats. Vol. 3. 2011, S.38-47

Raymond, Claire: The Posthumous Voice In Women's Writings From Mary Shelley To Sylvia Plath. Ashgate. Aldershot. 2006

Regev, Motti: Producing Artistic Value: The Case Of Rock Music. In: The Sociological Quarterly. Vol. 35 (No. 1). 1994, S. 85-102

Renzo, Adrian: „Nice Tune, But What Does It Mean?“. Popular Music Studies, Ethnography and Textual Analysis. In: Context: Journal of Music Research. Nr. 26. 2003, S.5-12

Schmutz, Vaughn; Faupel, Alison: Gender And Cultural Consecration In Popular Music. In: Social Forces. Vol.89(2). 2010, S. 685-707

Sheddy, Shell: Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution In: Baldauf, Anette (Hg.); Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien/Bozen. 1998

Streisand, Marianne: Intimität. In: Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag.. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2006, S.186-187

Volkman, Maren: Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur. Schriften zur Popkultur (Hg. Thomas Hecken). Bd. 6. Posth Verlag. Bochum, 2011

Webb, Peter ; Lynch, John: Utopian Punk: The Concept Of The Utopian In The Creative Practice Of Björk. In: Utopian Studies. Journal Of The Society For Utopian Studies. Vol.21(2). 2010, S.313-330

Whiteley, Sheila: Women And Popular Music. Sexuality, Identity And Subjectivity. Routledge. London/New York. 2000

Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing The Groove. Popular Music and Gender. Routledge. London. 1997

Whiteley, Sheila: Too Much Too Young. Popular Music, Age and Gender. Routledge – Taylor & Francis. London/New York. 2005

Wicke, Peter: Rock Music. Culture, Aesthetic And Sociology. Cambridge University Press. Cambridge/New York/Melbourne. 1993

Wicke, Peter: Vom Umgang mit Popmusik. (Hg.) Hannelore Prosche. Volk und Wissen. Berlin. 1993

Winko, Simone: Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Arnold, Heinz Ludwig; Deternig, Heinrich (Hg.). Dt. Taschenbuch Verlag. 7.Aufl. München. 2005, S.585-600

9.2 Zeitschriften

Context: Journal of Music Research. Nr.26. 2003

Electronic Beats. Nr.3. 2011

Journal Of Interdisciplinary Gender Studies. Vol.4. No.1. 1999

Mixmag. Nr.9. 1997

Music Analysis. Vol.18(3). 1999

Music Analysis. Vol.25(1/2). 2006

Music And Letters. Vol.88(2). 2007

Music & Letters. Vol. 92(4). 2011

Popular Music. Vol.21(2).2002

Popular Music. Vol.18(2). 1999

Popular Music. Vol.18(3). 1999

Q (UK Magazin). Mai. 1994

Utopian Studies. Journal Of The Society For Utopian Studies. Vol.21(2). 2010

Rolling Stone. 28. Februar. 1974

Social Forces. Vol.89(2). 2010

The Sociological Quarterly. Vol. 35 (No. 1). 1994

9.3 Lexika

Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2006

Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd.4. J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar. 2010

Brockhaus. Die Enzyklopädie. 20. Aufl. Bd.6. F.A.Brockhaus. Leipzig/Mannheim. 1996,

Das kluge Alphabet. Konversationslexikon in zehn Bänden. Bd.10. Propyläen Verlag. Berlin. 1935

Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hg.): Lexikon der Ästhetik. C.H. Beck. München. 1992

Langenscheidts Handwörterbuch Englisch. Langenscheidt. Berlin/München. 2001

Meyers Lexikon. 7. Aufl. Bd.4. Bibliographisches Institut. Leipzig. 1926

Stowasser, Josef: Der kleine Stowasser. Hölder-Pichler-Tempsky. Wien. 1980

9.4 Internetquellen

Björk im Interview mit David Hemingway, nach <http://unit.bjork.com/specials/gh/SUB-08/index.htm>, 21.11.2012, 15:30

Copetas, Craig: Beat Godfather Meets Glitter Mainman. In: Rolling Stone. 28. Februar. 1974, nach <http://www.teenagewildlife.com/Appearances/Press/1974/0228/rsinterview/>, 01.12.2012, 14:29

Chartplatzierung von *Wuthering Heights*, nach http://en.wikipedia.org/wiki/Kate_Bush, 18.08.2012, 12:34

Deevoy, Adrian: Hips. Lips. Tits. Power. PJ Harvey, Björk, Tori Amos. Interview. In: Q (UK Magazin). Mai. 1994, nach <http://www.yessaid.com/interviews/94-05Q.html>, 13.01.2013, 11:58

Fern, Rob: Björk, Don't Run. In: Mixmag. Nr.9. 1997, nach <http://www.ebweb.at/ortner/tia/97/mixmag9709/mixmag9709.html>, 20.11.2012, 16:45

9.5 Audio-Quellen

Amos, Tori: Crucify. Auf: Little Earthquakes. East West. CD. 1992, Track 1

Amos, Tori: China. Auf: Little Earthquakes. East West. CD. 1992, Track 7

Amos, Tori: Me And A Gun. Auf: Little Earthquakes. East West. CD. 1992, Track 11

Amos, Tori: Icicle. Auf: Under The Pink. East West. CD. 1994, Track 9

Amos, Tori: Strange Little Girls. CD. Atlantic. 2001

Bush, Kate: The Kick Inside. Vinyl. EMI. 1978

Bush, Kate: Wuthering Heights. Single. Vinyl. EMI. 1978

Bush, Kate: The Man With The Child In His Eyes. Auf: The Kick Inside. Vinyl. EMI. 1978, Track 5

Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. 2011

Björk: Jóga. Auf: Homogenic. CD. One Little Indian. 1997, Track 2

Eminem: Bonny & Clyde. Auf: The Slim Shady LP. CD. Interscope. 1999, Track 7

Harvey, PJ: Dress. Auf: Dry. CD. Too Pure. 1992, Track 3

Hole: Babydoll. Auf: Pretty On The Inside. CD. City Slang. 1991, Track 2

Hole: Pretty On The Inside. CD. City Slang. 1991

Hole: Teenage Whore. Auf: Pretty On The Inside. CD. City Slang. 1991, Track 1

Mitchell, Joni: Carey. Auf: Blue. Vinyl. Reprise. 1971, Track 4

Mitchell, Joni: Song For Sharon. Auf: Hejira. Vinyl. Asylum. 1976, Track 6

Parish, John; Harvey, PJ: Taut. Auf: Dance Hall at Louse Point. CD. Island. 1996, Track 7

Parton, Dolly: Just Because I'm A Woman. Auf: Just Because I'm A Women. Vinyl. RCA. 1968, Track 10

9.5 Weitere Medien

Gesprochenes Intro zu Björks *Biophilia* von David Attenborough:

Attenborough, David: Intro. In: Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. 2011

Björk: Biophilia. Album. Tablet-Application. One Little Indian/Polydor. 2011

Coursat, Antoine: Forever Young. Rock Attitude. Dokumentarfilm. Arte France. 2012

Musikvideo zu Björks *Jóga* von Michel Gondry:

<http://www.youtube.com/watch?v=BBju9Sdh94k>, 30.12.2012, 18:06

9.6 Abbildungsverzeichnis

Bildrechte zu allen Abbildungen liegen beim Autor

Abb.1: Abriss der Frauenposition in der Pop-Geschichte, Graphik

Abb.2: Lyrics zu *Wuthering Heights*, Graphik

Abb.3: harmonische Struktur von *Wuthering Heights*, Graphik

Abb.4: Darstellung der Weltendualität in *Wuthering Heights*, Graphik

Abb.5: Mother-App von Biophilia, Screenshot

Abb.6-9: Song-Apps in Biophilia: Thunderbolt, Dark Matter, Dark Matter, Crystalline, Screenshot

10.0 Anhang

Lebenslauf

- 14.08.1989 geboren in Graz
- 2007 Matura am BG Rahlgasse, Wien; Beginn des Studiums der Musikwissenschaften und der Deutschen Philologie an der Universität Wien
- 2007-2012 diverse Tätigkeiten und Praktika im kultur-journalistischen Bereich (u.a. bei *Art – Das Kunstmagazin*, *Die Presse*, *Konzerthaus Wien*, *MVD Austria*)
- 2012 Gründung des Musiklabels *ZITA Records*
- 2013 Abschluss des Studiums der Musikwissenschaften; Veröffentlichung des Albums *Babysounds* mit der Musikgruppe *The End Band*

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich im Kontext von Popmusik mit grundlegenden, kulturtheoretischen Rezeptions- und Produktionsmechanismen auseinander. Der Fokus liegt hierbei auf dem Schaffen von Popkünstlerinnen im groben Zeitraum zwischen 1979 und 2011, konkret werden Beispiele von *Kate Bush*, *Björk*, *Tori Amos* und *PJ Harvey* herangezogen. Ausgehend von einem kurzen Überblick der Position und Rolle von Frauen in der Popmusikgeschichte wird ein möglicher Forschungsansatz und wissenschaftlicher Zugang zur Materie von Popmusik gegeben, der sich aus einer Gegenüberstellung einer von den *Cultural Studies* angeregten ethnographischen Methode und der traditionellen Textanalyse von Musikstücken konstruiert. Dem folgt eine Auseinandersetzung über die Entstehung von *meaning* im Popsong, wobei die *konstruktive Macht* des Publikums und die von Barthes prolongierte *Auflösung der Autorenschaft* der absoluten Autorität und kontrollierenden Allmachtsstellung der Urheberposition gegenübergestellt wird. Weiters werden mögliche einzunehmende *subject positions* innerhalb der textlich-musikalischen Narration eines Popsongs, wenn zulässig, anhand von Beispielen bestehender Analysen, vorgestellt und folgend der Versuch einer Ortung des *Ichs* im Popsong unternommen. Die anschließende Dechiffrierung der Kategorien von Authentizität und Intimität sowie die Vermittlung dieser in einem popmusikalischen Medium baut demnach auf persönlichen, subjektiven Normvorstellungen auf. Auch hierbei werden im Rahmen der Zweckmäßigkeit bestehende Auseinandersetzungen als Exempel einer individuell-subjektiven Wahrnehmung herangezogen. Weiters wird die Möglichkeit eines *greifbaren, dreidimensionalen Songwritings* anhand der historisch-ästhetischen Parameter von Plastizität und Entität behandelt, darüberhinaus erfolgt eine Aufarbeitung einer potenziellen Kanonisierung von (pop-)kulturellen Phänomenen, insbesondere im Hinblick auf eine Beeinflussung dieser von *gender*-bedingten Kriterien.

Abschließend werden die dargelegten Parameter und Kategorien anhand ausgewählter Beispiele von angewandtem Songwriting offengelegt. Eine genaue Betrachtung hinsichtlich der genannten Attribute von Plastizität, Authentizität und Subjektpositionierung wird somit für folgende Werke vollzogen: *Wuthering Heights* (Kate Bush); *Biophilia* (Björk); *Me And A Gun, Icicle, Crucify* (Tori Amos); *Taut* (PJ Harvey).

Abstract

The present examination deals with general aspects of cultural reception in the context of pop music, focusing on the work of female pop artists between 1979 and 2011, especially *Kate Bush*, *Björk*, *Tori Amos* and *PJ Harvey*. Based on a short overview of women's positions in pop history, the discussion presents possible methods in pop-musical analyses, including a confrontation of an ethnographic approach according to *cultural studies* and the traditional method of textual analyses. Furthermore, an investigation of the production of *meaning* in pop songs is provided, referring to the *constructive force* of the audience and the barthesian *Death of the Author*. In addition, the thesis of *subject positions* in a musical-lyrical narration is underlined by the attempt of *localising the I* in a pop song. Moreover, it is tried to decipher the categories of authenticity and intimacy per se as well as its transmission. The eventuality of a *concrete, three-dimensional songwriting* is given by means of the aesthetic parameter of *entity* and the german-philosophical equivalent *Plastizität*, which is connected by a potential (*gender based*) *consecration* and *canonisation*.

Concluding, the discussed categories and parameters of subject positions, authenticity and entity are illustrated with examples of applied songwriting. This happens, if possible, on the basis of existing musicological discussions. Examined samples include: *Wuthering Heights* (Kate Bush); *Biophilia* (Björk); *Me And A Gun, Icicle, Crucify* (Tori Amos); *Taut* (PJ Harvey).