



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die (un-)hörbare Klasse? Songpoeten und
die deutsche Mittelklasse“

verfasst von / submitted by

Tessa Balser-Schuhmann, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Julio Mendivil, M.A.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre ohne meine freundlichen und willigen Gesprächspartner:innen, die ich kaum bis gar nicht kannte, nicht zu Stande gekommen. Ich bedanke mich bei allen Menschen, die bereit waren sich mit mir über ihre Hörwahrnehmungen von Max Giesingers Stimme zu unterhalten und mit mir diese zum Teil sehr persönlichen Einblicke geteilt haben. Darüber hinaus gilt mein Dank meinem Betreuer, Julio Mendívil, der mich in diesem langen Prozess begleitet und unterstützt sowie für alle meine Fragen Verständnis und inspirierenden Rat hatte.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	6
2.	Theorien	19
2.1.	Normierungsprozesse und Unmarkiertheit	19
2.2.	Theorien zu Klassismus und zur Kategorie der Klasse	37
2.3.	Theorien zur Stimme	54
3.	Ergebnisse der empirischen Forschung	73
3.1.	DeutschPop und die Musical Personae Max Giesinger	73
3.2.	Hintergründe zur Erhebung der Daten	79
3.3.	Beschreibung der Stimme	85
3.4.	Norm und Unmarkiertheit	91
3.5.	Echtheit und Authentizität	104
3.6.	Identifikation	114
4.	Die (un-)hörbare Klasse in Max Giesingers Stimme?	124
5.	Conclusio	137
6.	Quellen- und Literaturverzeichnis	145
6.1.	Literaturverzeichnis	145
6.2.	Interviews	148
6.3.	Online Quellen	149
7.	Abstracts	149

1. Einleitung

Auf dem Weg in den Familienurlaub wurde bei meinen Eltern immer sehr viel Musik gehört. Anstelle von Musik für Kinder, legte mein Vater eine vielfältige Mischung im Bereich der Rock- und Popmusik in den CD-Player. So wuchs ich auf ewig langen Autofahrten mit Künstler:innen wie Skunk Anansie, Stoppok, Joe Cocker, Jonny Lang, Dire Straits, Simple Minds, Moloko, UB40, Icehouse und u.a. Cher auf. Während mein Vater ein prall gefülltes CD-Regal sammelte, war meine Mutter lediglich im Besitz von einer CD—zumindest in meiner Erinnerung. Bei dieser CD handelt es sich um das Album *Believe* von Cher aus dem Jahr 1998. Als Kind war ich fasziniert vom künstlich-sphärischen Sound und der bearbeiteten Stimme des Titelsongs. Ich war der festen Überzeugung, dass es sich—trotz des Coverbildes—bei der singenden Person um einen Mann handeln muss. Einerseits lag das daran, dass es sich in meinen Ohren um eine tiefe Stimme handelte und andererseits war die meiste Musik, die ich damals durch meine Eltern hörte von männlichen Personen. Auf die Klarstellung meiner Mutter, dass Cher eine Frau sei, folgte großes Unverständnis in meinem kindlichen Weltbild, wie hinter einer so tiefen Stimme ein anderer Körper als der von mir männlich imaginierte stecken kann. Diese Anekdote zeigt zwei für diese Arbeit relevante Punkte auf. Erstens werden über die Gesangsstimme wesentliche Informationen über den Körper und die Person dahinter übermittelt. Diese Informationen, aus der Stimme heraus, müssen allerdings nicht mit der Realität übereinstimmen. Der zweite Punkt ist, dass wir sozial anerzogen bekommen, welche Stimmen wir welchen Geschlechtern zuzuordnen haben. Meine Beurteilung, dass diese tiefe Stimme zu einem männlichen Körper gehören müsse, zeigt diese Zuordnung auf. Hören ist somit ein sozial erlernter Prozess, wie wir Geräusche ein- und zuordnen und was darin als Musik verstanden wird. Meine Fehlbewertung über den singenden Körper zeigt jedoch auch, dass diese sozialen Bewertungen (von Stimmen) eben nicht der Realität entsprechen müssen und dass es ebenso weibliche Stimmen gibt, die tief klingen. Das Feld der Stimme ist somit groß und komplex.

Die Hörbarkeit sozialer Kategorien in Stimmen

Die Gesangsstimme bildet daher den zentralen Punkt der vorliegenden Arbeit. Ausgehend von Theorien wie soziale Kategorien wie bspw. Geschlecht in Stimme hörbar ist, müssen in Stimmen noch weitere Informationen vermittelt werden. Die Arbeit behandelt daher eine der ordnenden Kategorien, die der sozialen Klasse und ob die soziale Position oder soziale Herkunft in der Stimme gehört wird. Unter Klasse werden dabei, neben der ökonomischen

Situation, auch kulturelle und soziale Faktoren verstanden, die sich aus der gesellschaftlichen Position heraus ergeben, wie z.B. Zugang Bildung oder kulturelle Teilhabe. Alle Menschen sind somit durch ihre Klassenposition geprägt (Kemper/ Weinbach 2009: 13). Anhand von Höreindrücke und Wahrnehmungen von Menschen und wie sie Stimmen hören und beschreiben, wird am Beispiel des Musikers Max Giesinger das Themenfeld der Hörbarkeit der sozialen Klasse in der Stimme untersucht. Es geht dabei um die Klassenposition der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum und ob diese in Max Giesingers Stimme erklingt. Indem die Stimme von Max Giesinger in einer mittleren Position zwischen positiven und negativen Reizen–wie bspw. starke Begeisterung und Ablehnung–platziert wird, wird sie als unmarkiert gehört. Sie entspricht somit einer gängigen gesellschaftlichen Vorstellung von Normalität der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum. Diese Arbeit beschäftigt sich folglich stark mit gesellschaftlichen Normierungsprozessen und arbeitet die darin zugrunde liegenden Klassenaspekte und Klassenvorstellungen heraus.

Forschung zu Stimme, Musik und die Kategorie der sozialen Klasse

Das Thema dieser Masterarbeit setzt sich aus drei theoretischen Blöcken zusammen, die mit empirisch erhobenen Daten ergänzt werden. Diese Kombination setzt so in dem bisher kaum behandelten Bereich der Forschung zu Musik und Klasse bzw. Stimme und Klasse an. In den wenigen Untersuchungen über Musik und Klasse wird sich einerseits mit den ‚unteren‘ oder ‚oberen‘ Klasse bezogen, wobei die Mittelklasse oftmals nicht behandelt wird.¹ Beispiele dieser Untersuchungen sind beispielsweise das Buch *Class, Control, and Classical Music* (2019) von Anna Bull, in dem es um die bürgerliche Klasse sowie um deren Vorherrschaft in klassischer Kunstmusik und in der Wissenschaft geht (Bull 2019, xxi). Ein weiteres Beispiel dafür ist der Beitrag „Meine Lippen, die küssen so weiß“: Gender, Race und Class in der Klassikindustrie“ (2019) von Anke Charton, der aufzeigt, wie die klassische Musikwelt von Rassismus, Sexismus und Klassismus geprägt ist, und dabei von sich selbst das Selbstbild einer unabhängigen und moralisch-wertvollen Musik inne trägt (Charton 2019, 90 f.). Die Abhandlung über die soziale Klasse von Jungen, die in Chören in Groß Britannien singen von Claire Hall, ist ein weiteres Beispiel. Im Buch *Masculinity, Class and Music*

¹ An dieser Stelle ist der sprachliche Kontext von Interesse. Im Englischen werden „middle classes“ als Bürgertum verstanden, während es im deutschsprachigen Kontext eher auf eine breite Masse verwiesen wird, die in einer mittleren Position zwischen der Arbeiter:innenklasse bzw. Klassen, die von Armut betroffen sind und Menschen aus reichen Klassen steht.

Education (2018) behandelt Hall den Zusammenhang einer bürgerlichen Klassenposition und wie diese ein angeblich unmännliches Verhalten ausgleichen kann.

Die Arbeit von Marek Korczynski *Songs of the Factory* (2014) beschäftigt sich hingegen mit Musik in der Arbeiter:innenklasse. Dazu legt er als Beispiel Songs vor, die extra für Arbeiter:innen geschrieben wurden, diese werden jedoch von ihnen (während der Arbeit) nicht konsumiert. Daran macht Korczynski fest, dass Musiker:innen, die Musik für Arbeiter:innen schreiben, nicht die Realität von Arbeiter:innen bedienen; diese würden zum Arbeiten andere Musik hören (Korczynski 2014, 132 f.). Die Forschung „Too Posh to Rock?“ von Barbara Bradby behandelt die Authentizität der Sängerin der Band *Florence+The Machine*, Florence Welch. Laut Bradby wird Welchs Authentizität u.a. an ihrem Klassenhintergrund festgemacht. Welch wird ihre Bürgerlichkeit negativ ausgelegt und als abgehoben und unauthentisch bewertet (Bradby 2014, 19 f.). Daran schlussfolgert Bradby eine Zugehörigkeit von Rockmusik bzw. von Popkultur zur Arbeiter:innen-Klasse in Großbritannien und den Versuch der Mittelklasse sich an dieser Popkultur zu bedienen (Bradby 2014, 25).

Ein Beispiel zur Forschung über Mittelklasse und Musik ist hingegen die Studie von Chris McDonald *Rush, Rock, Music and the Middle Class* (2009). McDonald bezieht sich auf das Genre Rock, das der Mittelklasse in den USA zugeordnet werden kann. Rock bedient daher eine spezifisch Mittelklasse-Ästhetik, die Menschen aus ebendieser anspricht. Im Sammelband *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes* (2019), herausgegeben von Fiorella Montero-Diaz und Franka Winter, wurden ebenfalls einige Beiträge zur Musik und Mittleren und oberen Klassen in Lateinamerika veröffentlicht. Dabei ist vor allem der Artikel „‘What will the Respectable Public Say?’ Protest Musicianship and Class in ‘Sexta Events in Mexico City’“ von Andrew Green zu nennen. Der Beitrag beschäftigt sich mit pro-zapatistischen Protesten und Veranstaltungen in Mexico City, in denen Musik eine zentrale Rolle einnimmt. Dabei behandelt Green die musikalische Teilnahme von Aktivist:innen der Mittelklasse. Ein Machtunterschied zwischen ihnen und von Marginalisierung betroffener Menschen und Gruppen innerhalb dieser Proteste bleibt, trotz eines geteilten Ideales der Gleichheit unter ihnen, aufrechterhalten (Green 2019, 31 f.). Steffen Just hat sich hingegen im Text „Pop-Stars mit Klasse“ (2021) mit der Vermarktung von Klassenzugehörigkeit durch Bilder in Musikvideos beschäftigt. Just macht darauf aufmerksam, dass soziale Kategorien wie Geschlecht oder race oft als Diversitätsmarker verwendet werden, damit sich Musiker:innen, ihre Musik und ihr Image besser verkaufen. Just appelliert an eine intersektionale Analyse mit Berücksichtigung der Kategorie der Klasse, um so neoliberalen Verhältnisse und kapitalistische Logik in eine umfassende Analyse in musikbezogenen Themen zu

integrieren (Just 2021, 7 f.). Die vorhandene Forschung über Musik und Klasse bezieht sich folglich überwiegend auf Zuordnungen von Genres zu sozialen Klassen und wie diese bspw. in Bildern vermittelt werden.

Mit Blick auf die Stimmforschung, kann festgehalten werden, dass mehrere Autor:innen die Hörbarkeit von sozialen Kategorie untersuchen; dabei nennen sie zwar die Kategorie der Klasse, es gibt allerdings nur wenig tiefergehende Analysen. Detailliertere Ausführungen zur Hörbarkeit soziale Kategorien behandeln die Kategorien Geschlecht und race. Beispiele hierfür sind die Arbeiten *The Race of Sound* (2019) von Nina Sun Eidsheim, *The Sonic Color Line* von Jennifer Lynn Stoeve sowie „On Musical Performances of Gender and Sex“ von Suzanne G. Cusick (1999) und *Sound und Sexismus* von L.J. Müller (2018). Soziale Kategorien sind somit in Stimmen hörbar, was u.a. auf (assoziativen) Zuordnungen von Klängen zu Menschen oder sozialen Gruppen beruht.

In Bezug zur Klasse innerhalb der Stimmforschung eröffnet Mladen Dolar im Buch *His Master's Voice* (2007), dass durch die Art des Sprechens bzw. dem „Akzent“², die Aussprache und Betonung u.a. auf die Klassenherkunft der sprechenden Person geschlossen werden kann. Das liege, laut Dolar, daran, dass die Stimme nicht der Norm bzw. dem „Nichtakzent“ (Dolar 2007, 31) entspreche und dadurch auffallen würde. Für Dolar ist in der Stimme Klasse hörbar, da die ‚normale‘ Form des Sprechens dazu führt, dass alles Abweichende als ‚anders‘ auffällt. Die Abweichung von dem „Nichtakzent“ führe dazu, dass tatsächlich die Stimme und der Verweis auf die Klassenherkunft hörbar würden (Dolar 2014, 31 ff.). Amanda Weidman ist ebenfalls der Meinung, dass klassenbezogene Unterschiede in Stimmen hörbar sind. Am Beispiel der Forschung von Aaron A. Fox über Country Music in Texas und den Working-Class Background, den Muscial Personaes vermittelt müssten, zeigt Weidman, dass dies durch Denkweisen und Ansichten, die in der Stimme vermittelt werden, passiere. Die Stimme vermittele demnach Genre-typische Ideale, wobei im County der Working-Class Hintergrund wichtig sei (Fox 2004, zit. nach Weidman 2014, 44). Eine Klassenherkunft oder Klassenposition ist somit in der Stimme zu hören, da in der Stimme Vorstellungen über die singende Person transportiert würden.

Eidsheim betont ebenfalls, dass mehrere soziale Kategorien in Stimme hörbar sind. Gesellschaftliche Strukturen und sozialen Kategorien beeinflussen, Eidsheim zur Folge, die

² Der Begriff des „Akzents“ ist meines Erachtens im deutschsprachigen Raum mit einem ‚nicht richtigen Sprechen‘ besetzt und weist einen starken ein- und ausschließenden Charakter auf, weswegen ich den Begriff des Dialekts in diesem Sprachraum für passender finde. Um dies sichtbar zu machen, verwende ich Anführungszeichen, um dies sichtbar zu machen.

Stimme–im Verlautbaren als auch im Hören–maßgeblich (Eidsheim 2019, 33). Die einzelnen Beispiele, dass die Kategorien Geschlecht und race in Stimme hörbar sind, zeigen, dass die Stimmforschung erst am Anfang steht mit den Untersuchungen von hörbaren sozialen Kategorien und die Kategorie der Klasse darin noch kaum behandelt wird. Es wird lediglich darauf verwiesen, dass die soziale Klasse in Stimme hörbar sein müsste. Außer die Untersuchung von Mladen Dolar und Amanda Weidman, wurde allerdings kaum detaillierter auf die Hörbarkeit von Klasse in der Stimme eingegangen.

Ein zentraler Aspekt in der bestehenden Forschung über die Hörbarkeit von sozialen Kategorien in Musik und in Stimme ist, dass das Augenmerk oft auf Stimmen oder Musik liegt, die Menschen oder Gruppen zugeordnet werden, die von sozialen Ausschlüssen betroffen sind, bspw. Schwarze oder weibliche Stimmen (vgl. Eidsheim 2018, Stoeve 2016, Cusick 1999, Müller 2018). Die sozialen Normierungsprozesse, die dazu führen, dass Stimmen als ‚anders‘ markiert werden, während in ‚normalen‘ Stimmen soziale Kategorien nicht gehört werden und sie daher unmarkiert bleiben, spielt in dieser Arbeit eine zentrale Rolle.

Die (un-)hörbare Klasse in der Stimme von Max Giesinger?

An den hier genannten Beispielen über die Behandlung der Kategorie der Klasse in musikbezogener Forschung und Forschung über Stimme werden u.a. drei Aspekte deutlich: Erstens behandelt der Großteil der Forschung westliche, *weiße* Kunstmusik und deren Klassenaspekte oder Musik für oder aus der Arbeiter:innenklasse (sog. Rock- und Popmusik). Der Fokus liegt bei diesen Forschungen auf den abweichenden bzw. auffallenden Klassen und deren Verhältnis zu Musik, wie die Forschungen von Bull, Hall, Charton und Korczynski verdeutlichen. Viel weniger Forschung existiert über die Mehrheit der Gesellschaft, der Mittelklasse (Montero-Diaz und Winter, Green). Der zweite Aspekt ist, dass diese Forschung auf Zuordnungen oder Zugehörigkeiten von Musikgenres zu sozialen Klassen basieren. Forschungen, die darauf beruhen sind bspw. die von Bradby und McDonald. Der dritte Aspekt–und der für diese Arbeit relevanteste–ist, dass wenige dieser Forschungen tatsächlich Musik oder Stimme selbst behandeln. Es werden viel eher das Video-Material (Just, 2021) oder die genannten Zugehörigkeiten zu sozialen Klassen behandelt, anstatt sich dem musikalischen Material zu widmen und zu untersuchen, wie bereits in Klängen soziale Kategorien eingeschrieben sind.

Des weiteren zeigt sich an Forschungen mit intersektionalem Ansatz, dass die Kategorien Geschlecht, Sexualität und race bzw. ethnische und geographische Zugehörigkeit bereits untersucht werden. Die Kategorie der Klasse wird in diesen Untersuchungen oftmals genannt,

gerade aber mit Musikbezug, findet sie kaum ausführlichere Beachtung. In musikbezogener Forschung bietet sich die Kategorie als Forschungsschwerpunkt an, da am Musik- und Kunstverständnis eine spezifische, herrschende Klassenherkunft sichtbar wird. Dies zeigt ebenfalls eine klassenspezifische Wertigkeit, was als Musik verstanden wird und was nicht. Gerade in musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen kommt ein Musikverständnis zu Tage, welches ‚kunstvolle Musik‘ weiterhin in Musik sieht, die in der bürgerlichen Klasse entsteht bzw. für diese Klasse steht. Musik, die hingegen eher für eine breite Masse produziert und von ihr konsumiert wird, wird innerhalb dieser Forschungsansätze nur bedingt behandelt. Musik und Klasse stehen somit in einem engen Zusammenhang, weswegen sich eine Untersuchung der Stimme und ihrer Hörbarkeit der Mittelklasse als ein spannender und relevanter Forschungsgegenstand anbietet.

Diese Arbeit widmet sich daher der Hörbarkeit der sozialen Klasse in der Stimme und behandelt dabei die Wahrnehmung der Stimme von Max Giesinger und ob in ihre eine Mittelklasseposition im deutschsprachigen Raum gehört wird. Die Forschungsfragen dieser Arbeit lauten daher: Inwiefern ist die Kategorie der Klasse in Stimmen der populären Musik im deutschsprachigen Raum hörbar und wie trägt die Kategorie der Klasse zur Normierung einer ‚normalen‘ bzw. ‚naturalisierte‘ Stimme am Beispiel des Künstlers Max Giesingers bei?

Hintergründe zur Forschung

Zu Beginn der Bearbeitung habe ich das Thema der sozialen Klasse in Gesangsstimme gewählt. Anschließend stellte sich die Frage mit welcher konkreten Gesangsstimme ich mich beschäftigen werde. Die Wahl ist auf DeutschPop und den Musiker Max Giesinger gefallen, da mir in der Sichtung der Literatur bezüglich Klassismus und anderen Formen der Ungleichwertigkeit aufgefallen ist, dass sich in den meisten Fällen mit der Betroffenenperspektive auseinandergesetzt wird (vgl. Kemper und Weinbach 2009; hooks 2020 [2000]). Dies ist ein sehr notwendiger und spannender Zugang, der weiterhin behandelt werden muss. Für mich stellte sich dennoch die Frage, wie es zu diesen Ausschlüssen kommt und wie diese in der Gesangsstimme erzeugt werden. Es geht dabei um die sozialen Normierungsprozessen, die dazu führen, dass wir bestimmte Stimmen als normal bzw. selbstverständlich betrachten, während andere Stimmen davon abweichen und so als ‚anders‘ markiert werden. Als Genre hat sich daher DeutschPop angeboten, da es scheint, als ob es recht Massenkompabil sei und sich wenige Menschen darüber aufregen. Darüber hinaus könnten in meiner Annahme, dass das Genre niemanden stört, Vorstellung von Normalität im deutschsprachigen Raum zum Vorschein kommen. Nach der Sichtung des Genres sind Johannes Oerding, Wincent

Weiss, Mark Forster und Max Giesinger in die engere Auswahl gekommen. Die Entscheidung einen männlichen Künstler zu wählen, kann ebenfalls mit der eingangs genannten Stimmbeschreibung von mir als Kind begründet werden. Gesellschaftlich gehen wir oftmals von einer männlichen Stimme aus, wenn sie nicht spezifisch weiblich klingt–wie meine kindliche Einschätzung von Chers Stimme verdeutlicht. Ein weiterer Aspekt für die Wahl eines männlichen Musikers war, dass es im Genre mehr männliche als weibliche Musiker:innen gibt. Max Giesinger ist als Musiker von mir ausgewählt worden, da er in den letzten Jahren der präsenteste unter diesen vier Musikern war, was sich durch eigene Tourneen, ausverkaufte Konzerte und Album- und EP-Veröffentlichungen sowie medialer Präsenz gezeigt hat. Letztendlich geht es in dieser Arbeit jedoch erstaunlich wenig um Max Giesinger selbst. Der Fokus liegt auf den Höreindrücken und Wahrnehmungen seiner Stimme von Menschen, die ihn hören.

Musikbegriff

Für diese Betrachtungsweise über Max Giesinger bietet sich das Konzept der „Musical Personae“ von Philip Auslander (2006) bzw. des „Musik-Stars“ von Silke Borgstedt (2015) an. Beide Ausführungen verstehen, dass Musiker:innen eine Art Rolle oder Figur einnehmen, um im spezifischen Genre als Musiker:in anerkannt zu werden. Als Musiker:in gibt es somit Narrative oder Images, die es einzuhalten gilt. Diese Narrative sind vom jeweiligen Genre und dem gesellschaftlichen ästhetischen Rahmen der Musik abhängig. An ihnen können jedoch gleichzeitig gesellschaftliche Werte und Vorstellungen erkannt werden, die wiederum zu diesen Narrativen führen (vgl. Auslander 2006; Silke Borgstedt 2007). In diesem Zusammenhang verstehe ich Musik als eine kulturelle und soziale Praxis, die verschiedene Funktionen und Bedeutungen einnehmen kann (Turino 2008, 20 f.). Darunter fällt ebenfalls, dass ich auf die sozialen Bedeutungen schaue, die durch, mit und in Musik gesellschaftlich erzeugt werden (Madrid 2009). Musik ist in diesem Verständnis etwas, dass auf die Gesellschaft einwirkt und ebenso von der Gesellschaft beeinflusst wird. Es gibt dahingehend keine klare Trennung von beidem und Musik existiert nicht einfach für sich. An einem alltäglichen Umgang mit Musik können diese gegenseitigen Beeinflussungen und sozialen Bedeutungen erkannt werden (DeNora 2009, 4 f.). Musik im deutschsprachigen Raum ist somit sozial erlernt und folgt einem westlich, *weißen*, neoliberalen und patriarchalen Verständnis (James 2019, 10 f.).

Dem in dieser Arbeit verwendeten Musikverständnis liegt zu Grunde, dass es sich bei sozialen Bedeutungen bzw. Funktionen von Musik um sich entwickelte und entstandene

Bedeutungen und Funktionen handelt. Durch eine neue Kontextualisierung bzw. einem anderen Nutzen von und mit Musik können sich jedoch die Bedeutungen und Funktionen von Musik verändern (Mendivil 2007, 84 ff.). Folglich bedeutet das, dass in dieser Arbeit von einem Musikbegriff ausgegangen wird, der seine soziale Komponente, nicht nur in ihrer Funktion, sondern auch in ihrer Herstellung versteht. Tatsächliche Veränderungen von der Bedeutung von Musik kann durch neue Kontextualisierung entstehen, die auch ihre soziale Verwobenheit von Musik berücksichtigen.

Das Konzept des listening to listening und methodisches Vorgehen

Folglich ist Musik von sozialen Strukturen beeinflusst und gleichzeitig können diese sozialen Strukturen in Musik wiedergefunden werden. Um diese sozialen Bedeutungen von Musik analysieren zu können, schlägt Nina Sun Eidsheim in ihrem Buch *The Race of Sound* (2019) das Konzept des „listening to listening“ vor. Das Konzept besagt, dass im Hören von Stimmen soziale Prozesse stattfinden, die dazu führen, dass Stimmen verschiedene Bedeutungen zugesprochen bekommen und diese dann–durch stete Wiederholung–in Stimmen erwartet werden. Das bedeutet, dass bspw. Stimmen aufgrund des Klangs bzw. der Intonation oder des Timbres als Stimmen von Schwarzen Menschen verstanden werden (Eidsheim 2019, 24 ff.). In der Analyse, wie Menschen Stimmen hören bzw. wahrnehmen und welche Bedeutungen sie ihr geben, kann auf Essentialisierungen der singenden bzw. sprechenden sowie der hörenden Personen verzichtet werden und sich stattdessen auf die sozialen Prozesse fokussiert werden (Eidsheim 2019, 24 ff.).

Um die Forschungsfrage nach der Hörbarkeit der Klasse und Normierungen von Stimmen zu beantworten, habe ich anlehnend an das Konzept des listening to listening von Eidsheim mit Menschen gesprochen, die Max Giesinger Fans sind oder ihn (gerne) hören und kennen. Dadurch gelingt es aufgrund der individuellen Höreindrücke und Wahrnehmungen von Max Giesingers Stimme soziale Bedeutungen in seiner Stimme herauszuarbeiten, ohne über Max Giesinger selbst und die hörenden Menschen zu urteilen. Aus diesem Grund lag es nahe qualitative und leitfadengestützte Interviews zu führen, in denen meine Gesprächspartner:innen ihre eigenen Ideen, Vorstellungen und Wahrnehmungen über Max Giesinger und seine Stimme mit mir geteilt haben. Um auf die sozialen Bedeutungen seiner Stimme zu schließen und diese vergleichen zu können, bedurfte es einer gewissen Menge an Menschen, weswegen ich mich insgesamt mit 15 Personen über Max Giesinger unterhalten habe. Es handelt

sich dabei um 14 Frauen und einen Mann³, die zwischen 18 und 61 Jahre alt sind und sich daher in verschiedenen Lebensphasen befinden. Zum größten Teil ordnen sie sich selbst in die Mittelklasse des deutschsprachigen Raums ein, wobei ihre Erklärungen zu ihrem Bildungs- und Berufsweg auf ausdifferenziertere Klassenpositionen schließen lassen könnte. Ich beziehe mich jedoch auf ihre individuelle Einordnung, in der es relevant zu sein scheint zu einer breiten Masse zugehören. Des weiteren handelt es sich bei meinen Gesprächspartner:innen um als *weiß* gelesene Personen, die derzeit in Deutschland und Österreich leben. Eine Person ist in Schweden aufgewachsen und zur Schule gegangen, während alle anderen das in Deutschland oder Österreich gemacht haben. Eine Person wollte über diese Themen nicht mit mir sprechen, weswegen ich darüber keine Aussage treffen kann. Die Gespräche wurden anschließend von mir transkribiert und inhaltlich analysiert. Dazu wurden verschiedene Kategorien gebildet und anschließend wurden diesen Unterkategorien bzw. Codes zugeteilt. Aus den Daten heraus und im Vergleich der Gespräche mit dem theoretischen Ansatz haben sich letztendlich die in dieser Arbeit vorgestellten Themenbereiche ergeben, die für das Hören von Klassenaspekten in Max Giesingers Stimme von Bedeutung sind: Beschreibung der Stimme, Norm und Unmarkiertheit, Echtheit und Authentizität sowie Identifikation.

Aufbau der Arbeit

Für die Beantwortung der Forschungsfrage, wird zu Beginn der Arbeit der theoretische Hintergrund vorgestellt. Dieser setzt sich aus drei Themenbereichen von Normierungsprozessen, Theorien zu Klasse und Klassismus sowie Theorien zur Stimme zusammen. Im Themenbereich der Normierungsprozessen (Kap. 2.1) wird ausgehen von de- und postkolonialen Ansätzen und den Arbeiten von Aníbal Quijano „Coloniality of Power“ (2000) und Stuart Hall „Westen und der Rest“ (1994) die *weiße* und europäische politische Vorherrschaft beschrieben, die zu einer Normierung des sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Systems von Europa geführt hat. Darin ist die Vorstellung einer *weißen* Perspektive auf die Welt entscheidend. Mit den Theorien „A Phenomenology of Whiteness“ von Sarah Ahmed (2007) und *Anders Europäisch* von Fatima El-Tayeb (2015) wird sich mit dieser *weißen* Norm, von der alles hierarchisch abgewertet wird (sog. Othering), beschäftigt. Dieser *weißen* Vorherrschaft liegt eine Kombination aus demokratischen Nationalstaaten und einer

³ Um die Identität aller Gesprächspartner:innen zu schützen, schreibe ich in der gegenderten Mehrzahl (Gesprächspartner:innen).

kapitalistischen und neoliberalen Ökonomie zugrunde, womit sich ebenfalls in diesem Kapitel beschäftigt wird. Mit dem Konzept des Capitalist Realism von Mark Fisher (2009) und der Idee von Louis Althusser (1977) und Slavoj Žižek (1998), dass in allen alltäglichen Handlungen eine herrschende Ideologie steckt, wird die Verfestigung und die Unsichtbarkeit der *weißen*, europäischen Ideologie bzw. gesellschaftlichen Struktur herausgearbeitet. Dies wird zusammenfassend mit dem Begriff des europatriarchal knowledge von Minna Salami (2020) belegt, die all diese Konzepte und Ideen zusammenführt und betont, dass es eine *weiße*, patriarchale, europäische Normalität gibt, die im politischen System als auch im Denken und Wissen tief verankert ist, ihre eigene soziale Strukturiertheit jedoch selbst nicht sieht bzw. erkennt. Das europatriarchal knowledge erklärt somit gesellschaftliche Normierungsprozesse im europäischen Kontext, in dem die eigenen Strukturen nicht sichtbar sind. Erst in einer Abweichung zu diesem politischen Denk- und Wissenssystem werden diese Strukturen offengelegt. Gesellschaftliche Normierungsprozesse sind somit soziale Strukturen, die als solche nicht mehr erkannt und als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

In den Theorien zu Klassismus und der Kategorie der Klasse (Kap. 2.2) wird zunächst u.a. mit den Forschungen von Andreas Kemper und Heike Weinbach *Klassismus* (2009) und *Solidarisch gegen Klassismus* von Francis Seeck und Brigitte Theißl (2021) auf die Ungleichwertigkeitserfahrung und Ausschluss aufgrund der (gedachten) Klassenposition oder Klassenherkunft eingegangen. Anschließend wird detaillierter auf die Kategorie der Klasse mit Berücksichtigung der Theorien von bell hook *Die Bedeutung der Klasse* (2020 [2000]) und mit dem Konzept der verschiedenen Kapitalformen von Pierre Bourdieu in *Der feine Unterschied* (2021 [1987]) auf die Wirkmächtigkeit von Klasse eingegangen. Dabei ist wichtig, dass u.a. an Musik bzw. Kunst Klassenpositionen festgemacht werden können und es eine Zusammensetzung der Kapitalformen gibt, mit der das Navigieren durch das gesellschaftliche Leben wesentlich einfacher ist als mit einer abweichenden Kapitalzusammensetzung. Abschließend wird erläutert, wie Mittelklasse in dieser Arbeit verstanden wird. Die Arbeiten *Class, Self, Culture* von Beverley Skeggs (2004) und „The Anthropology of the Middle Class Across the Globe“ von Henrike Donner (2017) sowie der Berücksichtigung der Theorien zu Normierungsprozesse und der Verwobenheit aus Nationalstaaten und Kapitalismus, wird die soziale Position der Mittelklasse als die selbstverständliche bzw. ‚normale‘ Position innerhalb eines *weißen*, westlichen Gesellschaftstypen herausgearbeitet. In einer gesellschaftlichen Normalität ist somit stets eine Klassenposition enthalten.

Im Kapitel zur Stimme (2.3) wird vorweg das Konzept vorgestellt, dass in Stimme soziale Kategorien hörbar sind. Das Ziel dieses Kapitel ist es, anhand der Theorien zu erarbeiten,

dass die Kategorie der Klasse ebenfalls in Stimme hörbar sein muss. Diesem Ansatz liegen die Theorien von Mladen Dolar in *His Master's Voice* (2007) und von Roland Barthes „The Grain of the Voice“ (2012) sowie von Adriana Cavarero *For More than One Voice* (2005) zugrunde. Das Erklängen einer Stimme verweist für diese Autor:innen auf ein menschliches Wesen bzw. Subjekt. Dies liegt im Klang der Stimme selbst, unabhängig davon, was diese Stimme sagt. Nach diesem Einstieg betrachte ich Forschungen, die sich spezifisch mit den sozialen Kategorien Geschlecht und race in Stimmen beschäftigen haben. Hier sind die Arbeiten „On Musical Performances of Gender and Sex“ von Suzanne G. Cusick (1999), *The Sonic Color Line* von Jennifer Lynn Stoecker (2016), *The Race of Sound* von Nina Sun Eidsheim (2019) und *Sound und Sexismus* von L.J. Müller zu nennen. Gemein haben die Theorien, dass Klänge mit Menschen oder Gruppen in der Verbindung gebracht werden. Anhand von diesen Assoziationen bekommen Klänge soziale Bedeutungen, so dass Stimmen bspw. als weibliche oder als Schwarze Stimmen gehört werden. Es folgt ein kurzer Abschnitt über die einzelnen Anmerkungen, die die Literatur über die Stimme in Bezug zur Kategorie der Klasse macht. Mit dem Konzept des listening to listening von Eidsheim werden anschließend die Prozesse der Bedeutungszuschreibung in Stimmen vorgestellt und mit dem Konzept der ‚echten‘ Stimme von L.J. Müller ergänzt. Darunter ist eine Stimme zu verstehen, die in einem sozialen und kulturellen Rahmen als ‚normal‘ bzw. ‚echt‘ verstanden wird (vgl. Müller 2018). An Stimme kann somit ebenfalls gesehen werden, dass soziale Normierungsprozesse auf die Wahrnehmung von Stimme wirken. In Stimmen kommt es zu Normierungsprozessen welche als ‚normal‘ bzw. ‚echt‘ verstanden werden und welche aufgrund von einer Abweichung bezüglich sozialer Kategorien wie race, Geschlecht oder Klasse auffallen. An den theoretischen Hintergrund schließt die Vorstellung der Ergebnisse der Gespräche, die ich geführt habe, an (Kap. 3). Nach einer kurzen Herleitung über Popmusik und Schlager, folgt eine prägnante Vorstellung des Genres DeutschPop und den derzeit erfolgreichsten Musiker:innen. Mit einem Einblick in das Konzept der Musical Personae von Philip Auslander (2006) fügt sich die Betrachtungsweise und einzelne Hintergrundinformationen über den Musiker Max Giesinger an (Kap. 3.1 und 3.2).

Die Erhebung meiner Daten und die Ergebnisse meiner Gespräche werden anschließend vorgestellt. Dabei wird auf die vier Themenbereiche: Beschreibung der Stimme, Norm und Unmarkiertheit, Echtheit und Authentizität sowie Identifikation eingegangen. In allen Unterkapiteln werden passende Gesprächsabschnitte angeführt, in denen die Themen behandelt wurden. Auf die mehr oder weniger direkte Frage von mir, ob eine Klassenposition oder Klassenherkunft in Max Giesingers Stimme hörbar sei, haben mir zweidrittel der

Gesprächspartner:innen geantwortet, dass sie nicht glauben, dass die Klasse in Max Giesingers Stimme oder in anderen Stimmen zu hören sei. Die inhaltliche Analyse der Art und Weise, wie sie Max Giesingers Stimme beschrieben haben, zeigt jedoch, dass sie durchaus auf eine Vorstellung von Normalität im Deutschsprachigen Raum verweisen, der wiederum eine spezifische Klassenposition zugrunde liegt.

Im Themenbereich der Stimmbeschreibung (Kap. 3.3) geht es vorwiegend um die reinen Beschreibungen von Max Giesingers Stimme, woran gesehen werden kann, dass es keine einheitliche Beschreibung seiner Stimme gibt und sich meine Gesprächspartner:innen durchaus schwer getan haben seine Stimme in Worte zu fassen.

Im Themenbereich der Norm und Unmarkiertheit (Kap. 3.4) werden daher die Aussagen vorgestellt, die Max Giesingers Stimme als ‚normal‘ verstehen und vorwiegend seine Stimme dadurch beschreiben, wie sie nicht klingt. Dadurch wird die Stimme als ‚normal‘ und unmarkiert verstanden, da sie selbst kaum auffällt bzw. beschrieben werden kann. Es muss dazu auf Abweichungen und Nicht-Konstruktionen zurückgegriffen werden. In Bezug zu dieser Normalität werden die sozialen Kategorien der Mittelklasse, des Geschlechts und der nationalen Zugehörigkeit in Max Giesingers Stimme beleuchtet.

Im anschließenden Kapitel geht es um Echtheit und Authentizität (3.5). In diesem Themenbereich geht es um die Bewertung von Max Giesingers Stimme als echt und authentisch. Diese Bewertung ist eine individuelle Wahrnehmung seiner Stimme. Echtheit und Authentizität werden anhand der Bodenständigkeit, Menschlichkeit und Nähe begründet, die Max Giesinger in seiner Stimme und seiner Art vermittelt. In dieser Bodenständigkeit, Menschlichkeit und Nähe wird eine Vorstellung von Normalität im deutschsprachigen Raum ersichtlich und sind somit Verweise auf eine Klassenposition in Max Giesingers Stimme. Da nicht alle Menschen, mit denen ich gesprochen habe, Fans von Max Giesinger sind und sie ihm dadurch differenzierter gegenüberstehen, wird ebenfalls darauf eingegangen, warum ihn vier der 15 Gesprächspartner:innen Max Giesinger aufgrund seiner glatten Art des Singens als unauthentisch bewerten.

Anhand dieser verschiedenen Bewertungen als authentisch oder unauthentisch zeigt sich, inwiefern sich die einzelnen Gesprächspartner:innen mit Max Giesinger identifiziert oder nicht identifizieren können. Unabhängig davon ob sich meine Gesprächspartner:innen mit ihm identifizieren können oder nicht, hängt die Bewertung über Max Giesinger an dem Urteil über eine Normalität der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum. Das bedeutet, wenn einzelne Gesprächspartner:innen Max Giesinger authentisch finden und sich mit ihm identifizieren, stehen sie dieser Normalität positiver gegenüber. Die vier Personen, die Max

Giesinger kritischer sehen, betonen hingegen, dass er für sie zu sehr dieser Normalität entspricht und kaum Alleinstellungsmerkmale besitze.

Nach der Vorstellung dieser vier Themenbereiche werden die Ergebnisse interpretiert und festgehalten, dass die Beschreibung und Bewertung von Max Giesingers Stimme sich um eine Art ‚Achse der Normalität‘ im deutschsprachigen Raum drehen. An dieser Achse wird eine Mittelklasseposition, die als selbstverständlich bzw. ‚normal‘ vorausgesetzt wird, deutlich. Unabhängig, ob sich mit Max Giesingers Stimme identifiziert wird oder nicht, beruhen die Beschreibung seiner Stimme auf dieser Normalität. Normierungsprozesse in der Stimme, u.a. durch die Kategorie der Klasse, sind somit für die Beschreibung und Wahrnehmung von Max Giesingers Stimme und damit mit der Beantwortung der Forschungsfrage, von großer Bedeutung. Die Kombination seines Images des „Typen von nebenan“, die in der Stimme vermittelte bodenständige Art und die Nähe von ihm liegen somit einer männlichen, *weißen*, Normvorstellung einer Mittelklasseposition im deutschsprachigen Raum zugrunde. Diese Vorstellungen werden somit in Max Giesingers Stimme gehört.

2. Theorien

Dieses Kapitel beinhaltet den theoretischen Hintergrund, den es für die Beantwortung der Forschungsfrage bedarf. Hierfür wird auf die drei thematischen Blöcke Normierungsprozesse, Klassismus und die Kategorie der Klasse sowie Stimme eingegangen und die in den Bereichen relevante Literatur herangezogen. Die Theorien sind jedoch miteinander verbunden und speziell das Konzept von Normierungsprozessen wird in den Theorien zu Klassismus und Klasse als auch zur Stimme aufgegriffen, da dort diese Prozesse für die Etablierung einer Norm und der Markierung eines ‚Anderen‘ von Bedeutung sind.

2.1. Normierungsprozesse und Unmarkiertheit

Das nachfolgende Kapitel befasst sich mit Normierungsprozessen. Ausgehend von post- und dekolonialen Theorien werden jene Prozesse aufgezeigt, die zu gesellschaftlichen Normvorstellungen führen und in der Praxis des *Otherings* und dem Markieren von ‚Anderem‘ entstehen. Ungesehene und unmarkierte Eigenschaften bilden so in einer bestimmten Gruppe eine Norm bzw. ein normiertes Verhalten. Im post- und dekolonialen Zusammenhang wird die Entstehung von sozialen Normen in dieser Arbeit u.a. mit dem Konzept „coloniality of power“ (2000) von Aníbal Quijano und den Folgen kolonialer Verhältnisse beschrieben. Diesem Konzept liegt eine Unterscheidung bzw. Einteilung der Welt zugrunde, die mit den Überlegungen von Stuart Hall zum „Westen und dem Rest“ (1994) näher betrachtet wird. Mit Blick auf die Theorien von Chandra T. Mohanty zu Third World Women⁴ und deren Kritik an *weißen* Feminismus wird die Vorstellung einer *weißen* Normalität des sog. Westen aufgezeigt. Darauf bauen die Arbeiten von Sarah Ahmed zur „Phenomenology of Whiteness“ und dem Konzept „Non-Performativity“ sowie die Herleitungen von Migrantisierung von Fatima El-Tayeb auf, die *weiß*-Sein als zentrales Konstrukt in dieser Vorstellung von Normalität im sog. Westen beschreiben. Der letzte Teil dieses Kapitels beschäftigt sich mit dem kapitalistischen und eurozentrischen (Denk-)System, welches zu diesen ungleichwertigen Verhältnissen auf der Welt führt. Mit Arbeiten zum kapitalistischen System, dem

⁴ Chandra T. Mohanty versteht unter dem Begriff Third-World-Women Frauen, die aufgrund ihrer geographischen Herkunft und ihres Aussehens als nicht-*weiß* betrachtet werden und so einem Ausschluss und einer Abwertung von mehreren sozialen Kategorien erfahren. Ihre Forschung behandelt meistens Länder des globalen Südens und der Begriff Third-World-Women stammt vor allem aus Arbeiten, die sie seit ca. den 1980er Jahren verfasst hat und daher im geschichtlichen Kontext zu betrachten sind (Fink/ Ruppert 2016: 66; John 2014: 98 [Fußnote]). Der Begriff wird in dieser Arbeit nicht übersetzt, um auf die Schwierigkeit des Begriffs hinzuweisen und um die Bedeutung des Begriffs von Mohanty selbst zu verwenden.

Konzept des Capitalist Realism und dem Ideologie-Begriff von Louis Althusser und Slavoj Žižek wird die Normierung dieses Gesellschaftssystems aufgezeigt. Diesem liegt ein Wissensansatz zugrunde, dass Minna Salami als europatriarchal knowledge und daher als ein eurozentrisches, patriarchales und kapitalistisches Wissenssystem zusammenfasst.

Normierungsprozesse in de- und postkolonialen Theorien

In postkolonialen Zugängen wird seit ca. den 1940er Jahren das Verhältnis zwischen ehemaligen kolonisierten und kolonisierenden Regionen untersucht. Zentrales Anliegen dabei ist das Aufzeigen eines „asymmetrischen“ Verhältnisses und eine bleibende Abhängigkeit zwischen ihnen nach der politischen Beendigung der Kolonisierung (Gutiérrez Rodríguez 2010, 274 f.). Es handelt sich um eine Vorherrschaft, die Aníbal Quijano, in seinem gleichnamigen Text aus dem Jahr 2000, als „Coloniality of Power“ benennt. Quijano versteht darunter den sozialen Zustand und dem darin aufrechterhaltenden ungleichen Verhältnis zwischen einem westlichen Verständnis auf die Welt und dem von (ehemals) kolonisierten Ländern (Quijano 2000, 217 f.). Kolonialität ist für Quijano daher ein Zustand von stetiger Machtausübung. Quijano führt als Grund für die tiefgreifende Verinnerlichung kolonialer Strukturen an, dass die Übertragung einer westlichen und kapitalistischen Auffassung von Arbeit und Ausbeutung auf kolonisierte Regionen alle Ebenen des Lebens umfasst und beeinflusst. Quijano führt an, dass für die Etablierung kapitalistischer Verwertungslogiken und der Ausbeutung von Arbeiter:innen die soziale Kategorie der race in Lateinamerika geschaffen wurde. Die Kategorie der race dient der hierarchischen Unterscheidung zwischen Menschen bzw. Menschengruppen und führt dazu, dass sich Arbeiter:innen aufgrund der Verinnerlichung von diesen Unterschieden nicht miteinander solidarisieren. Aufgrund dieser sozial geschaffenen Unterschiede können Arbeiter:innen stärker ausgebeutet werden (Quijano 2000, 219 f.). Durch eine Biologisierung bzw. Naturalisierung der Kategorie race, wird die Hierarchisierung verfestigt und so in den Bereich außerhalb der menschlichen Einflussnahme gelegt (Quijano 2000, 220). Neben einer politischen und ökonomischen Einflussnahme ist eine westliche bzw. *weiße* Denkweisen bzw. Wissensperspektiven Teil dieser Kolonialität, wie das an den Darlegungen Quijanos deutlich wird. Unter diesem westlichen Wissenssystem ist die während der Aufklärung entstandene Idee von Rationalität und Modernität zu verstehen, die sich selbst als die vernünftigste Wissensperspektive darstellt. Die europäische Vorherrschaft verunmöglichte es dadurch, dass ‚eigene‘ Lebensweisen und Vorstellungen weiterhin (aus)gelebt werden konnten. Eine Deutungshoheit über Wissenssysteme liegt dabei stets in

dieser westlichen Perspektive (Quijano 2000, 221 f.). Quijano formuliert über diese europäische Rationalität als Wissensperspektive:

„One of the key elements of this Western European version of modern rationality was a mutation of the old dualist way of looking at the universe. Above all, this changed the relations between ‘Body’ and ‘Non-Body’ (‘subject’, ‘spirit’ or ‘reason’), and between Europe and non-Europe. In both fields, the European or Eurocentric version of modernity/rationality implicated real novelty. [...] the relations between European and non-European suffered a temporal alteration: all non-Europe belonged to the past, and so it was possible to think about relations between them in an evolutionary perspective”(Quijano 2000, 221).

Diese Auffassung der Welt geteilt in Dualismen führe laut Quijano dazu, dass alles Europäische als das Neue und Beste verstanden werde. Lebensauffassungen, die von dieser abweichen, werden als nicht-europäisch abgewertet. Diese Bewertung und Stellung von allem Europäischen–sowohl ein Verständnis von Produktionsbedingungen als auch Denk- und Wissenssystemen–ist ein Folge von Kolonisation. Coloniality of power ist dahingehend eine Beschreibung sozialer Verhältnisse, in der die Verbindung von kapitalistischer Verwertungslogik durch Ausbeutung und der Schaffung hierarchischer races zur Entsolidarisierung unter Arbeiter:innen im Zusammenhang mit Kolonisation führt. Diese stete Übertragung europäischer Vorherrschaft verfestigt dies und verwurzelt das Kapital bzw. die Denkweise darüber weiterhin in Europa (Quijano 2000, 216–20). Das bedeutet, dass diese westlichen bzw. *weißen* Produktions- und Arbeits- bzw. Lebensbedingungen als die ‚Norm‘ bzw. als Normalität verstanden werden.

Am Konzept von Aníbal Quijano kann festgehalten werden, dass durch den europäischen Kolonialismus die Art des Denkens, Handels und des politischen Systems übertragen und dabei Bilder und Narrative über die restliche Welt geprägt wurden. Diese konkrete Unterscheidung zwischen dem Westen und den restlichen Teilen der Welt hat ebenso Stuart Hall aufgegriffen. Im Buchabschnitt „Der Westen und der Rest“ (1994) entwickelt Hall den Zusammenhang zwischen einer Örtlichkeit und einem Narrativ bzw. Konstruktion des Westens. Das bedeutet, dass bspw. eine Gesellschaft als westlich verstanden werden kann, ohne jedoch geographisch im ‚Westen‘ zu liegen. Ein Beispiel dafür ist für Hall Japan. In diesem Zusammenhang werden auch bspw. Australien und Neuseeland angeführt. Der Westen ist nach Hall somit ein „Gesellschaftstyp, der als entwickelt, industrialisiert, städtisch, kapitalistisch, säkularisiert und modern beschrieben“ werden kann (Hall 1994, 138). Hall stützt sich, wie Quijano, auf ein Wissenssystem, das sich in der Aufklärung entwickelt hat. Rationales Wissen der Moderne zeichnet das Selbstbild des Westens aus, wodurch dieser sich als einzigartiges und besten funktionierendes System versteht. So kommt es dazu, dass sich der Westen und die Menschen im Westen als fortgeschrittenste Gesellschaft begreift. Diese

Position wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Alle anderen Teile der Welt werden somit dieser Form des Wissens untergeordnet bzw. abgewertet (Hall 1994, 140 ff.).

Der Westen festigt sich somit durch die Abgrenzung, was er nicht ist, und bildet mit dem Konzept des Otherings ‚die Anderen‘ (Hall 1994, 142)⁵. Wie bereits erläutert handelt es sich hierbei, um die Beurteilung über Menschen und Regionen, ausgehend vom Westen, der weiterhin die Deutungshoheit trägt. Unter Othering versteht Fatima El-Tayeb den Prozess des ‚zum Anderen gemacht werden‘ aufgrund einer Abweichung von einer Norm. Die Erfahrung einer sozial-geschaffenen Abweichung von einer Norm, in El-Tayeb's Erarbeitung, die nicht-weiße Menschen in Europa machen, führt zu einem Ausschluss dieser Menschen von einer angeblich homogenen Gruppe (El-Tayeb 2015, 19). Eine gewaltvolle Form des Otherings beschreibt Toni Morrison im Buch *Die Herkunft der anderen* (2018) am Beispiel der Behandlung von Sklav:innen. Um die Gewalt an Sklav:innen vor sich selbst als „Besitzer:innen“ zu rechtfertigen, bedarf es eine Entmenschlichung von ihnen. Die Entmenschlichung rechtfertigt die Gewalt an Sklav:innen, indem sich die „Besitzer:innen“ gegenüber sich selbst versichern können, dass es sich bei Sklav:innen um nicht so zivilisierte Menschen, wie sie selbst handeln würde. Das Absurde sieht Morrison darin, dass die Entmenschlichung die Rechtfertigung für ein unmenschliches und gewaltvolles Verhalten ist (Morrison und Coates 2018, 40 f.). Der Prozess der Entmenschlichung stellt für Morrison eine Absicherung der eigenen sozialen Position dar. Es kommt zur eigenen Bekräftigung, dass ihr Verhalten aufgrund der sozialen Positionen aller Akteur:innen, ein normales Verhalten bzw. als eine normale Position sei. In diesem Prozess spielt die Unterscheidung zwischen ‚wir‘ und ‚ihnen‘ bzw. die Beurteilung was menschlich und unmenschlich sei, eine entscheidende Rolle. Es zeigt auf, wer die Macht hat zu beurteilen, was–trotz eigenem widersprüchlichen Verhalten–das Normale bzw. die Normalität und die Abweichung dessen bildet (Morrison und Coates 2018, 40 f.). Morrison hebt hervor, dass es zu Abwertungen von Menschen kommt, die nicht den eigenen Ansichten bzw. der eigenen Lebensweise entsprechen. Diese Beurteilung dient als Rechtfertigung des eigenen, z.T. gewaltvollen Verhaltens und beruht für Stuart Hall auf Zuschreibungen und Abwertungen aufgrund von Stereotypisierung. Das

⁵ Stuart Hall verwendet für die Erklärung, wie der Westen sich selbst begreift Theorien zu Nation, Nationalismus und nationaler Identität. Autor:innen zu Nationalismus betonen dabei, dass sich Nationen und nationale Identitäten durch den Ausschluss bilden, wer nicht zu einer Nation gehört. Dabei handelt es sich ebenfalls um eine Form des Otherings, allerdings sind die Machtpositionen anders verteilt (vgl. Anderson 1991; vgl. Hobsbawm 1992).

geht mit der Ignoranz von allem einher, was dieses Bild gefährden könnte. Stuart Hall schreibt dazu:

„Der Diskurs des ‚Westens und des Rests‘ ist weit davon entfernt, vereinheitlicht und monolithisch zu sein, die ‚Aufspaltung‘ ist einer seiner regelmäßigen Züge. Zuerst ist die Welt symbolisch geteilt, in gut-böse, wir-sie, anziehend-abstoßend, zivilisiert-unzivilisiert, den Westen-den Rest. Alle anderen, viele Unterschiede zwischen ihnen und innerhalb dieser beiden Hälften sind zusammengebrochen, vereinfacht–d.h. stereotypisiert. Durch diese Strategie wird der Rest als etwas definiert, das der Westen nicht ist–sein Spiegelbild. Es wird als das absolute, wesenhafte, verschiedene andere repräsentiert: Der Andere“ (Hall 1994, 167).

Die Darstellungen in Stereotypen ist somit notwendig, um komplexe Dinge herunterzubrechen, und so alles, was vom Westen abweicht, als den Rest oder das Spiegelbild des Westens zu definieren. Die Etablierung einer sozialen Norm beruht daher auf stereotypen Urteilen und deren Abwertung. Daran anschließend zeigt Chandra T. Mohanty am Beispiel des Schreibens über sog. Third World Women von *weißen*, westlichen Feminist:innen zwei zentrale Aspekte auf. Mohanty kritisiert im Text *Feminism Without Borders* (2003) erstens, dass trotz vermehrter Aufnahme dekolonialer Ansichten in feministischen Auseinandersetzungen die ungleichwertigen Verhältnisse zwischen *weißen* Menschen und Schwarzen Menschen bzw. Menschen of Color sowie Indigene Menschen (BIPOC) aufrechterhalten bleiben. Das bedeutet, dass Menschen aufgrund ihrer geographischen Herkunft die Macht haben über Third World Women zu schreiben, ohne deren Realitäten umfassend zu berücksichtigen und sich auf Augenhöhe zu begegnen (Mohanty 2003, 17–22). Der zweite Kritikpunkt ist, dass sich durch diese Machtposition *weißer* Feminist:innen innerhalb ‚des Feminismus‘ eine (un- ausgesprochene) Norm bildet, der ein *weißes*, westliches Verständnis zugrunde liegt. Somit fungiert er stets als Referenz zu anderen Formen von Feminismen. Erst wenn feministische Politik von diesem *weißen* Feminismus abweichen, wird dies extra benannt bzw. gesehen (Mohanty 2003, 17–22). An diesen Beschreibungen wird deutlich, wie stark eine *weiße*, westliche Perspektive weiterhin als Norm gilt und dies ebenfalls in feministischen Diskursen stattfindet, die dieses Machtgefälle zumindest theoretisch aufgreifen und behandeln.

Dieser Abschnitt verdeutlicht, dass das Konzept des Otherings durch machtvollen Abhängigkeitsverhältnisse entsteht. An den post- und dekolonialen Theorien wurden Normierungsprozesse ausgehend von globaler Vorherrschaft erläutert. Hall teilt dies in den Rest und den Westen ein, während Quijano die Grenzziehung zwischen Europa und konkret Lateinamerika zieht. Durch die Übertragung sowohl eines politischen als auch ökonomischen und sozialen sowie kulturellem System auf eine andere Region in der Welt, verfestigt sich der westlich, *weiße* „Gesellschaftstyp“ (Hall 1994, 138). Durch die Darstellung von allem Abweichenden als schlechter gestellt, wird dies ‚zum Anderen‘ erklärt und die Norm ungesehen

aufrechterhalten, da der Fokus auf dem Abweichenden liegt. Das angeblich ‚Andere‘ ist daher markiert, während die Norm bzw. die Normvorstellung unmarkiert bleibt. Die Auswirkungen des Kolonialismus bis in die Gegenwart verdeutlichen, dass diese Dynamik auch nach der offiziellen Beendigung weiterhin vorherrscht. Quijano beschreibt diese Machtstrukturen als *coloniality of power*, die Denkansätze und Lebensweisen maßgeblich beeinflussen. Die Deutungshoheit, was ‚das Andere‘ und was die ‚Norm‘ ist, liegt somit im Westen bzw. in der mächtigeren Position. Mit dem Konzept des Otherings können die Prozesse der gesellschaftlichen Normierungen offengelegt werden. Um spezifische Normierungsprozesse in europäischen bzw. deutschsprachigen Kontext analysieren zu können, wird sich im nachfolgenden Abschnitt mit Normvorstellungen und Normierungsprozessen in dieser Sphäre beschäftigt.

Weiß als unmarkierte Norm

Die Idee des Otherings, durch das sowohl die Konstruktion des ‚Anderen‘ als auch die ‚Norm‘ sichtbar gemacht werden kann, greift Fatima El-Tayeb im Buch *Anders Europäisch* (2015) auf. Am Beispiel des Prozesses der Migrantisierung behandelt El-Tayeb die Zuschreibung des ‚anders-Seins‘ aufgrund einer gedachten Migrationserfahrung bzw. einer Zuordnung als nicht europäisch oder deutsch. Der Grund dafür liege im europäischen Selbstbild einer einheitlichen Menschengruppe, was dazu führe, dass alles Abweichende als von außen verstanden wird („Externalisierung“). Diese Zuschreibung sieht El-Tayeb als Ergebnis von rassifizierten Vorstellungen über Europa und die Menschen, die darin leben. Dadurch „werden Menschen of Color [...] als nicht-europäisch ausgegrenzt“ (El-Tayeb 2015, 16, in Fußnote 5). El-Tayeb beschreibt somit eine normierte Vorstellung von Deutschland und Europa. Es handelt sich dabei um eine Vorstellung einer *weißen* Gesellschaft in westeuropäischen Ländern. „Alle Teile Europas setzen auf ‚Weißsein‘ als eine Norm, für die Ethnisierung als Werkzeug der Unterscheidung zwischen Zugehörigen und Ausgeschlossenen fungiert“ (El-Tayeb 2015, 19). Dieses *weiß*-Sein versteht El-Tayeb ebenfalls als interdependent, da es durchaus zu Ausschlüssen von als *weiß*-gelesenen Menschen kommt. Weitere soziale Zugehörigkeiten können somit trotz als *weiß*-gelesene Person zu Erfahrungen der Ungleichwertigkeiten führen. Als Beispiel nennt El-Tayeb den Ausschluss, den Juden und Jüd:innen erleben (El-Tayeb 2015, 19). El-Tayeb schlussfolgert, dass in Europa ein Selbstbild der „Farbenblindheit“ herrscht. Darunter ist zu verstehen, dass in Europa geglaubt werde, dass Rassismus nicht (mehr) existiere (El-Tayeb 2015, 21). Dieses Selbstbild entspricht laut El-Tayeb den Privilegien, die mit einem *weiß*-Sein einhergehen. Dadurch müssen sich *weiße*

Menschen ihrer eigenen Position innerhalb eines sozialen Gefüges nicht bewusst sein und es kommt beständig zu Ausschlüssen von nicht-*weißen* Menschen.

Den Aspekt, dass *weiße* Menschen ihre Position in sozialen Gefügen nicht wahrnehmen und somit *weiß* als eine nicht benannte Norm in westlichen Gesellschaften verstanden werden muss, behandelt Sarah Ahmed im Beitrag „A Phenomenology of Whiteness“ (2007). Eine grundlegende Überlegung ist, dass hinter jeder Handlung ein menschlicher Körper steckt. Mit den Hintergründen aus der Phänomenologie beschäftigt sich Ahmed mit der Frage, wie sich Menschen ihren eigenen Körper in einem spezifischen Raum bewusst sind bzw. wie sie ihn wahrnehmen (Ahmed 2007, 149 f.). Dass Schwarze, Indigene Menschen und Menschen of Color (BIPoC) ihre Körper bzw. die Räume, in denen ihre Körper sind, anders wahrnehmen als *weiße* Körper, ist in Ahmed Ausführungen zentral und wurde ebenfalls von El-Tayeb angesprochen. Während sich nicht-*weiße* Körper immer bewusst seien, dass ihr Körper Teil eines Raumes sind, seien sich *weiße* Körper dessen nicht bewusst, was bei nicht-*weißen* Menschen ein Gefühl des Unwohl-seins hervorrufe. Der Grund dafür sei die Realisierung, dass die Welt für *weiße* Körper und Menschen geschaffen sei. *Weiße* Körper würden sich in Situationen immer zurechtfinden, sich nicht deplatziert fühlen und somit die Involviertheit ihres Körpers in Räume und Handlungen nicht bemerken (Ahmed 2007, 157+159). Dieses Verhalten zur Welt bzw. das sich ‚natürlich‘ anfühlende Navigieren durch die Welt, ist für Ahmed ausschlaggebend für die Normierung von *weiß*-Sein in Gesellschaften (Ahmed 2007, 160). *Weiß* ist somit eine ungesehene und soziale Norm. Erst die Abweichung und das Spüren des eigenen, nicht-*weißen* Körpers, macht diese Normierung und die Ungleichheit von Körpern in Räumen sichtbar. Ahmed betont dazu:

„To make this point very simple: whiteness becomes a social and bodily orientation given that some bodies will be more at home in a world that is orientated around whiteness. If we began instead with disorientation, [...], then the descriptions we offer will be quite different“ (Ahmed 2007, 160).

In dieser Erläuterung wird *Weiß*-Sein als unmarkiert verstanden. Unmarkiertheit nimmt in dieser Arbeit eine zentrale Position ein und darunter ist zu verstehen, dass es eine ungesehene–und eine ungehörte–Norm gibt, mit und durch die alles andere bewertet wird. Durch all diese Urteile findet soziale Normierung statt und die Unmarkiertheit dieser Norm bleibt aufrechterhalten. Wie Stuart Hall, beschreibt ebenfalls El-Tayeb, dass dies mit einem europäischen Selbstbild zu begründen ist, welches sich durch das, was es nicht ist, bildet. Es wird somit nicht klar benannt, was Europa selbst ist. El-Tayeb schreibt:

„Im europäischen Fall meint das die unsichtbare, unaussprechbare Präsenz von Rassifizierung, die unzähligen Weisen, auf die sie sich fühlbar macht, von Alltagsinteraktionen bis zu

transkontinentalen politischen Strukturen, während sie zugleich als nicht-existent im europäischen Denken erachtet wird.“ (El-Tayeb 2015, 27).

Aufgrund von Äußerlichkeiten werde BPoC⁶ im Alltag vermittelt nicht aus Europa oder Deutschland kommen zu können. Zur gleichen Zeit wird ihnen laut El-Tayeb zu Spüren gegeben, dass sich der Großteil der europäischen Gesellschaft von Rassismus und Rassifizierung freispricht. Kommt es dazu, dass Rassismus von BPoC angesprochen wird, erfahren sie überwiegend das Gegenargument, es sei nicht rassistisch gewesen, da Rassismus kein gesellschaftliches Problem (mehr) sei. Das führe für El-Tayeb zur Wahrnehmung von BPoC weiterhin kein Teil von Europa sein zu können. Während Europas Selbstbild auf einer Rassismus-freien Idee pocht, wird eine Forderung nach positiver Veränderung so fasst verunmöglicht und so kann dieses *weiße* Selbstbild als unmarkierte Norm betrachtet werden.

Für Sarah Ahmed ist diese *weiße* Norm ebenso zentral und wirkt am mächtigsten dadurch, dass sie als ungesehene Norm fungiert. Ahmed fasst diesbezüglich zusammen:

„As many have argued, whiteness is invisible an unmarked, as the absent centre against which others appear only as deviants, or points of deviation (Dyer, 1997; Frankenberg 1993). Whiteness is only invisible for those who inhabit it, or those who get so used to its inhabitance that they learn not to see it, even when they are not it (see Ahmed, 2004b). Spaces are orientated ‘around’ whiteness, insofar as whiteness is not seen” (Ahmed 2007, 157).

Als ein weiteres Beispiel für diese Form der Unmarkiertheit von *weiß*-Sein in Europa führt ebenfalls Sarah Ahmed mit dem Konzept der Non-Performativity (2006) an. Darin beschreibt Ahmed, dass Non-Performativity Teil der *weißen* Vorherrschaft ist. Das bedeutet, dass sich eine europäische Gesellschaft dem auf der Welt existierenden Rassismus und andere Formen der Ungleichwertigkeit bewusst sein können. Sie können diesen ablehnen und dies z.B. in Erklärungen gegen Rassismus verankern—was das Beispiel ist, an dem Ahmed dies erklärt. So ergibt sich auf offizieller Ebene ein Bewusstsein über Rassismus und eine Positionierung dagegen. Mit Selbstverpflichtungen gegen Rassismus kann sich selbst und gegenseitig stets versichert werden, dass Rassismus an dieser Stelle oder Institution nicht gewollt sei. Auf die Realität von Betroffenen hat dies allerdings in konkreten Situationen oder Vorfällen in den wenigsten Fällen Auswirkungen, da diese Erklärungen keine konkreten Handlungen und Maßnahmen fordern. *Weiß*e Menschen können sich hingegen darin bestätigen, dass sie ‚angeblich‘ anti-rassistisch seien (Ahmed 2006, 109 ff.). Unter diesem Aspekt versteht Ahmed die Non-Performativity, da es keine tatsächlichen Aktionen bzw. sich keine performativen Veränderungen im Sinne von realem Antirassismus ergeben müssen.

⁶ An dieser Stelle wird das „I“ für Indigene Menschen im Akronym BIPoC nicht verwendet und sich auf Schwarze Menschen und People of Color (BPoC) bezogen, da es im europäischen bzw. im deutschen Kontext nur bedingt Sinn ergibt von Indigene Menschen zu sprechen; darüber hinaus bezieht sich El-Tayeb selbst auf People of Color.

*Weiß*e Menschen können sich hingegen von Rassismus bzw. vom eigenen rassistischen Handeln freisprechen, wodurch der Bezugsrahmen stets innerhalb dessen bleibt (Ahmed 2006, 109 ff.).

Wie im Abschnitt deutlich wurde, können Normierungsprozesse mit Hilfe von *weißer* bzw. westlicher Vorherrschaft aufgedeckt und erkannt werden. Diese *weiße* Perspektive wird als Norm vorausgesetzt und als selbstverständlich betrachtet. Wie die Theorien von Sarah Ahmed und Fatima El-Tayeb gezeigt haben, handelt es sich dabei um die Vorstellung, dass normale Körper *weiß*e sind und die Welt für diese gemacht ist. Die Theorien von Stuart Hall und Aníbal Quijano haben darüber hinaus einen globaleren Zusammenhang aufgezeigt. Dabei hat vor allem Quijano auf die vorherrschende und beschränkende Idee des Kapitalismus hingewiesen, der diese Vorherrschaft mit vorantreibt. Um dies genauer aufzuzeigen, beschäftigt sich das anschließende Kapitel mit einem kapitalistischen und neoliberalen Verständnis, dass sich selbst als das am besten funktionierende Zusammenleben von Gesellschaften beschreibt und dies auf einem rationalen Zugang zur Welt begründet.

Diversität als Ware

Normierungsprozessen und deren Etablierung durch eine Abwertung von allem Abweichenden von der Norm werden auch außerhalb der de- und postkolonialen Theorien behandelt. Ebenfalls in Arbeiten über kapitalistische bzw. neoliberale Systeme wird sich auf diesen Prozess berufen. Das Ziel dieses Abschnittes ist den Zusammenhang zwischen dem kapitalistischen System, den *weißen* bzw. westlichen Wissensansätzen und Normierungsprozessen aufzuzeigen.

Robin James entwickelt im Buch *Sonic Episteme* (2019) das gleichnamige Konzept, in dem kapitalistische und neoliberale Normierungen auf Klänge übertragen werden (James 2019, 10 f.). Als Kernaspekte des Neoliberalismus fasst James zusammen, dass gesellschaftliche Normierungen entstehen, indem alles in Zahlen und Verhältnismäßigkeiten ausgedrückt wird. Soziale Normen in *weißen* Gesellschaften sind somit etwas, dass mit Rationalität begründet wird. Es entsteht folglich eine Rationalisierung der sozialen „Werte und Verpflichtungen“ innerhalb einer Gruppe (James 2019, 9 f.). Alles, was von diesen in Zahlen ausgedrückten Normen abweicht, wird abgewertet (James 2019, 11). James fügt zur Veranschaulichung das Beispiel Körperpolitiken an. Körper haben in Zahlen ausgedrückte Normvorgaben, was ein ‚gesunder‘ oder ‚genetisch-richtiger‘ Körper ist. Alle Körper, die davon abweichen, werden z.B. als ungesund bewertet. „Biopolitical normalization uses a mathematical model of human life to actively remove abnormal people from the spectrum of humanity on

the assumption that their dysgenic rates or frequencies ought not be ‘heard’“ (James 2019, 11 f.). Dieser Ausschluss von Körpern beruht auf Grenzwerten und Statistiken–und somit Zahlen und Verhältnisse–, die den sozialen Ausschluss rechtfertigen (sollen). Das gleiche Argument, wie das von Toni Morrison und der Entmenschlichung von Slav:innen, begründet an dieser Stelle die Rechtfertigung von Ausschlüssen (s.o). Diese sich im Westen entwickelten neoliberalen Ansichten haben sich für James in allen gesellschaftlichen Bereichen durchgesetzt. Sie entsprechen dem Narrativ des kapitalistischen Neoliberalismus, dass er das einzig funktionierende System sei, da alles auf Zahlen und Verhältnissen beruhe und somit rational richtig sein müsse. Dass in diesem Narrativ bereits politische, soziale und kulturelle Ansichten eingeschrieben sind, wird dabei ignoriert. Erst in von dieser Form abweichenden Perspektiven auf die Welt, werden politische, soziale und kulturelle Einflüsse in gesellschaftlichen Systemen erkannt (James 2019, 3).

In den weiterführenden Überlegungen von James, kommt es dazu, dass sich der Neoliberalismus diese ausgeschlossene Abweichung zu Teilen aneignen kann. Das bedeutet, dass Abweichungen ebenfalls Zahlen und Verhältnisse zugesprochen werden. Dadurch können sie in einzelnen Situationen in die Norm mitaufgenommen werden, um bspw. einem bestimmtem Image oder Narrativ zu entsprechen (James 2019, 12). Soziale Kategorien, die zu Erfahrungen von Ungleichwertigkeiten führen können, sind hier ein Beispiel, die in ein Narrativ aufgenommen werden können, um sich möglichst divers und offen zu zeigen. In diesem Fall wird Diversität für James zum Marker bzw. Ware, ohne eine tatsächliche Veränderung zu bewirken. Ein Beispiel ist dafür die ‚diverse‘ Darstellung der Kandidat:innen der 15. Staffel der Castingshow *Deutschland sucht den Superstar* (DSDS) aus dem Jahr 2018 (Kohl 2019, 41). Castingshows können laut der Autorin Anne-Marie Kohl als Musiktheater verstanden werden und somit ist alles, was im Fernsehen ausgestrahlt wird, beabsichtigt, inszeniert und festgelegt. Kohl formuliert, dass die Darstellung der Teilnehmenden die Entscheidung des Senders bzw. der Redaktion ist. Sie bestimmen welchen Diversitätsmarker, wie bspw. geographische Herkunft, bei welchen Kandidat:innen hervorgehoben werden und bei welchen nicht. So wurde bei nicht-weißen und nicht-deutschen Kandidat:innen die Herkunft behandelt, während das bei weißen und deutschen Kandidat:innen nicht gemacht wurde (Kohl 2019, 42 f.+46 f.). Diese im Fernsehen gezeigte ‚Vielfalt‘ folgt demnach keiner selbstbestimmten Diversität, sondern einem Vermarktungsmoment der neoliberalen bzw. kapitalistischen Logik. Hier wird deutlich, dass einzelne Aspekte, die vordergründig keinem neoliberalen/kapitalistischen Verständnis entsprechen, darin aufgenommen werden können,

wenn dies bessere Verkaufszahlen bedeutet. Diversität kann so durch die vereinzelte Aufnahme in neoliberale und kapitalistische Verwertung zur Ware werden.

Kapitalistischer Realismus und das Ende der Geschichte

Grundlegend im neoliberalen Kapitalismus ist der Glaube, es gäbe zu ihm keine Alternative. Darunter ist zu verstehen, dass, wie bereits bei James dargelegt, es keine Vorstellung davon gibt, dass eine außerhalb des Kapitalismus liegende Organisation von Menschen möglich wäre. Des Weiteren herrscht die Ansicht, dass alle Menschen lediglich hart genug arbeiten müssten, um in diesem System ‚erfolgreich‘ zu sein (Fisher 2009). Um eine umfassende gesellschaftliche Analyse zu erheben, betont bell hooks in *Die Bedeutung von Klasse* (2020 [2000]), dass eine kritische Perspektive gegenüber diesen ökonomischen, politischen sowie geschichtlichen Gegebenheiten eingenommen werden muss. Das bedeutet, die Zusammenwirkung dieser verschiedenen Folgen des kapitalistischen Systems als solche wahrzunehmen, sie zu benennen und ihre Entstehung darin zu berücksichtigen (hooks 2020 [2000], 11+174).

Mark Fisher beschreibt im Buch *Capitalist Realism* (2000) das Narrativ der Alternativlosigkeit im demokratischen und nationalstaatlichen Kapitalismus. Es entstand nach dem zweiten Weltkrieg und dem einsetzenden wirtschaftlichen Boom in Westeuropa und hatte die Hochphase nach dem Fall der Berliner Mauer. Es geht Fisher darum, dass die Zusammenwirkung aus demokratischem Nationalstaat und Kapitalismus zu der Entstehung eines Narrativs der *weißen*, westlichen Welt geführt hat, welches diesen Zustand als den bestmöglichen betrachtet. Darin entstand die Erzählung nach dem Ende der Geschichte und der Alternativlosigkeit zum Kapitalismus. Darunter ist zu verstehen, dass es in den 1990er Jahren die Vorstellung gab ‚endlich‘ in einem gesellschaftlichen Zustand des ‚dauerhaften‘ Friedens zu leben und es sich somit um die bestmögliche Form des Zusammenlebens handle. Demnach sei das Ende der Geschichte erreicht (Fisher 2009, 6). Es wird darin durchaus eingestanden, dass dieser Zustand nicht perfekt sei, jedoch als die beste Alternative betrachtet werde (Fisher 2009, 5). Diese Erzählung führt Fisher auf ein Konzept des „Capitalist Realism“ zurück. Darunter versteht Fisher, dass das neoliberale Verständnis so weit vorangeschritten ist, dass alles in diesem ausgehandelt wird. Kapitalistische Logik findet somit u.a. in Popkultur als auch im Aktivismus statt. Die Effektivität zeigt sich für Fisher darin, dass Kapitalismus so tief verwurzelt ist, dass sogar anti-kapitalistische Aktivismen einer kapitalistischen Logik folgen. Dieses vom Kapitalismus ‚geschluckt‘-Werden und dem Glauben der Alternativlosigkeit zu ihm, sind zwei Kernelemente des Kapitalismus, die ihn so erfolgreich machen

(Fisher 2009, 13). Im Capitalist Realism geht es–wie auch im Neoliberalismus bei James–geschildert–darum, dass alles eine Ware wird und so stets ausgetauscht werden kann. Eine Ästhetisierung dessen hat ebenso zur Folge, dass Gegenstände, Ware oder Werte sowie Ansichten lediglich als eine Art Hülle ohne tatsächliche Inhalte verstanden werden können. Der Kern des Capitalist Realism für Fisher ist daher die tief verwurzelte Effektivität kapitalistischer Strukturen in sozialen, kulturellen und ästhetischen Erscheinungen. Dies führt zum Glauben der Alternativlosigkeit zum Kapitalismus und der Erzählung nach dem ‚Ende der Geschichte,‘ da sich nichts außerhalb dieser Strukturen vorgestellt werden kann (Fisher 2009, 4 f.). Dadurch werden „systemische Herrschaftsverhältnisse“ (Heinrich 2005, 14), die verschiedene Ungleichwertigkeiten hervorrufen, aufrechterhalten. Die Folge ist die Vorstellung, dass das derzeitige gesellschaftliche Model nicht verändert werden könnte. Michael Heinrich formuliert in *Kritik der politischen Ökonomie* (2005) diesbezüglich, dass bereits Marx auf eine Art bürgerliches Bewusstsein verwiesen hat, das im wirtschaftlichen System verankert ist und als ganz selbstverständlich vorausgesetzt wird (Heinrich 2005, 32 f.). Einerseits bedeutet das, dass kapitalistische Logik einem bürgerlichen Interesse folgt bzw. einer Mittelklasse-Position Vorteile verschafft. Andererseits kommt es durch diese Kombination aus bürgerlicher Perspektive und Kapitalismus bzw. Capitalist Realism zu der steten Verfestigung der Vorstellung, dass die Verhältnisse nicht verändert werden können.

Die Analyse des kapitalistischen Systems zeigt somit das zugrunde liegende Klassenverständnis und die Klassenunterschiede bspw. in einer nationalstaatlichen Organisation auf. Diese Mittelklasseposition steht beispielhaft für eine ‚normale‘ Klasse demokratischen Nationen. Das Zusammenwirken der Kategorien Nation und Klasse scheint in kapitalistischer Logik eine entscheidende Rolle zu spielen. Auf dieses Zusammenwirken geht Thorsten Mense in seinem Buch *Kritik des Nationalismus* (2016) ein. Die Nation als neue, politische Strukturierung von Menschengruppen ist in der Entstehung des Kapitalismus von hoher Bedeutung. Nationalstaatliche Organisation und Kapitalismus entwickeln sich somit parallel und beeinflussen sich gegenseitig. Mense betont dabei, dass die Nation als soziale Komponente zur kapitalistischen Logik zu verstehen ist. Nach der französischen Revolution und damit der Entstehung von Nation und Kapitalismus stellt Mense fest, dass es „einer[...] grundlegenden[...] Transformation sowohl ökonomischer wie auch politisch-gesellschaftlicher Art“ bedurfte (Mense 2016, 72). Durch die kapitalistischen Veränderungen in der Produktion, entsteht folglich ein angeblich homogenes Bürgertum als Interessengemeinschaft, das von den neuen Produktionsbedingungen profitiert. Daraus resultiert für sie der Drang ihr Kapital zu erhalten und zu vermehren. Nation und Nationalismus als politische wie auch

ökonomische Gebilde dienen somit einer Grundlage für kapitalistische Produktionsbedingungen und dies funktioniert am effektivsten mit der Vorstellung einer homogenen Gemeinschaft, für die sich die Organisation in Nationen anbietet (Mense 2016, 73). Für die Entstehung des Selbstbildes einer angeblich homogenen Gesellschaft bedarf es ein nationales Bewusstsein, das Benedict Anderson als Grundlage für diese Verbindung zwischen Nation und Kapitalismus beschreibt. In *Imagined Communities* (1991) nennt Anderson, dass sich Mitglieder einer Nation nicht zwangsläufig gegenseitig kennen müssen. Durch bspw. gemeinsame Sprache und geteilte Medien, entstehe ein Gefühl zueinander und sie fühlen sich zu der jeweiligen Nation zugehörig. Ein weiterer Aspekt für eine „Homogenisierung“ zur Entwicklung eines nationalen Bewusstseins sind „erfundene Traditionen“. Darunter versteht Eric Hobsbawm, dass Nationen als „Produkt[e] der Moderne“ (Mense 2016, 17) keine lange Vergangenheit haben und keine ‚tatsächlichen‘ Traditionen entwickeln konnten. Um Gruppengefühl oder nationales Bewusstsein zu etablieren, müssen daher künstlich z.B. Flaggen, Hymnen/Musik, Kleidung und deren Geschichte erfunden werden, um ein Zugehörigkeitsgefühl zur Nation zu verstärken (Hobsbawm 1992, 13 f.).

Wie das Konzept des Capitalist Realism deutlich gemacht hat, unterliegt der Kapitalismus einem Verständnis, dass sich selbst als das bestfunktionierende System versteht, neben dem keine Alternative bestehen kann. Dieses Verständnis hängt eng mit einem bürgerlichen Bewusstsein und somit einer Klassenperspektive und nationaler Zugehörigkeit (kapitalistische Demokratien) zusammen. Dass es sich bei diesem Verständnis ebenfalls um eine Perspektive auf die Welt handelt, die beeinflusst von sozialen und geschichtlichen Gegebenheiten ist, wird darin ausgeblendet. Mit dieser Verkennung bzw. Verblendung der sozialen Eingeschriebenheit in diesem Verständnis beschäftigt sich der nachfolgende Abschnitt anhand des Ideologie-Begriffs nach Louis Althusser und Slavoj Žižek.

Ideologie im Alltag bei Louis Althusser⁷ und Slavoj Žižek

Die Theorien zu post- und dekolonialen Perspektiven auf die Welt, wie bspw. die von Anibal Quijano, haben gezeigt, dass sich im Zuge der europäischen Vorherrschaft eine spezifische

⁷ Die Theorien von Louis Althusser sind zwar interessant, allerdings muss Althusser als Theoretiker höchst kritisch betrachtet werden, da er an seiner Frau einen Femi(ni)zid verübt hat. Die Ermittlungen gegen ihn wurden eingestellt und er verbrachte daraufhin eine längere Zeit in mehreren psychiatrischen Anstalten (Göttler 2021). Sowohl die Einstellung des Verfahrens als auch der Fakt, dass dies kaum bekannt ist, verweist auf die weiterhin vorherrschenden patriarchalen Strukturen, die im schlimmsten Fall mit Mord an einer Frau oder FLINTA*-Person enden. Dass in alltäglichen Handlungen–hier der Mord und dessen soziale Verschleierung bei einem bekannten Philosophen–eine herrschende Ideologie zugrunde liegt, bestätigt Althusser mit dieser schwerwiegenden Handlung somit selbst.

Form des Wissens und Denkens entwickelt und in der Welt verbreitet hat. Diese Form des Wissens folgt, wie im vorherigen Abschnitt aufgezeigt, einer bürgerlichen, nationalstaatlichen und kapitalistischen Position. Bevor ich auf dieses Wissen mit dem Konzept des europatriarchal knowledge von Minna Salami eingehe, will ich vorher noch spezifisch in dieses Wissen eintauchen und die Zusammenhänge zwischen Klasse, nationaler Zugehörigkeit und kapitalistischer Logik aufzeigen. Wie herrschende Ideologie in alltäglichen Handlungen eingeschrieben ist und so reproduziert wird, sind Überlegungen von Louis Althusser und Slavoj Žižek. Dabei wird der Fokus hier auf die Normierungsprozesse und die Unsichtbarkeit dieser Ideologie in alltäglichen Handlungen als auch im Denk-, Wissens- und Gesellschaftssystem gelegt.

Slavoj Žižek eröffnet im Buch *Mapping Ideology* (1994) die existierende gesellschaftliche Vorstellung, dass der (neo)liberale Kapitalismus als die einzige ökonomische Basis des gemeinschaftlichen Zusammenlebens verstanden werde. Dies lehnt Žižek an Frederic Jameson Überlegungen eines gesellschaftlichen Glaubens an, dass eine Welt- und Wirtschaftsordnung ohne kapitalistische Logiken nicht möglich sei. Es könne sich eher das „Ende der Welt“ als ein Ende des (neo)liberalen Kapitalismus vorgestellt werden (Žižek 1994, 1). Wie bereits bei den Ausführungen von Mark Fisher und dem Konzept des Capitalist Realism deutlich wurde–beide Autoren beziehen sich auf Frederic Jameson–wird hier als zentraler Aspekt in der Analyse von westlichen Gesellschaften das kapitalistische Wirtschaftssystem und die tiefverwurzelte Vorstellung der Alternativlosigkeit zum Kapitalismus betont. Mit der Auseinandersetzung mit der Ideologie der gegenwärtigen, westlichen Gesellschaftsformation zeigt Žižek auf, inwiefern in all unseren alltäglichen Handlungen dieses Gesellschafts- und Wirtschaftssystem vorangetrieben wird. Ideologie ist dabei bei Žižek folgendermaßen definiert:

„Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape reality; in its basic dimension it is a fantasy-construction which serves as a support for our ‘reality’ itself: an ‘illusion’ which structures our effective, real social relations and thereby masks some unsupportable, real, impossible kernel [...]. The function of ideology is not to offer us a point to escape from some traumatic, real kernel” (Žižek 1998, 45).

Für Žižek ist Ideologie nicht eine politische und z.T. utopische Überzeugung oder Denkrichtung, wie die Welt funktionieren müsste, sondern Žižek versteht unsere Welt bereits als ideologisch. All unsere Handlungen unterstützen somit eine gesellschaftliche Ideologie und ihren Erhalt. In der Erarbeitung bezieht sich Žižek u.a. auf Louis Althusser's Konzept von Ideologie und wie diese entsteht. Eine grundlegende Überlegung ist bei Althusser, dass in allen sozialen Handlungen von Subjekten Ideologie produziert und reproduziert wird. Es wirkt

eine Gleichzeitigkeit, sodass die Ideologie Subjekte anruft und diese Subjekte die Ideologie durch Handlungen anerkennen müssen. Erst durch die Anerkennung der Ideologie durch Subjekte existiert somit Ideologie (Althusser 1977, 140). Durch u.a. kulturelle oder soziale Elemente im Zusammenleben bestätigen Subjekte die Ideologie selbst und freiwillig. Althusser nennt dies die ideologischen Staatsapparate, unter denen er bspw. Religion, Schule, Familie, die Justiz, die Politik sowie die Medien und den kulturellen Bereich versteht (Althusser 1977, 119 f.). Im Gegensatz zu staatlicher Ideologie, die durch Repression sichtbar werden kann, beruht die Idee der ideologischen Staatsapparate auf Freiwilligkeit (Althusser 1977, 124). Durch die freiwillige Unterwerfung wird die Ideologie innerhalb dieser nicht mehr als Ideologie erkannt, sondern als alltägliche Handlungen verkannt (Althusser 1977, 143). Da die Ideologie verkannt wird, bedarf sie ein „Einziges Absolutes *anderes* Subjekt [Herv. Im Orig.]“ (Althusser 1977, 146), wie bspw. einen Gott, durch das es zu den anderen Subjekten sprechen kann. In diesem absoluten anderen Subjekt bzw. einem Gott spiegeln sich die Subjekte wider und erkennen sich selbst darin. Damit dies stattfindet, muss das absolute Subjekt selbst zum Menschen bzw. Subjekt werden, sodass die Subjekte sich mit ihm identifizieren bzw. sich in ihm repräsentiert sehen (Althusser 1977, 146 f.). Althusser macht diesen Gedankengang am Beispiel von Gott und Jesus verständlich. Gott muss demnach Jesus auf die Erde schicken, um die Menschen von sich als Gott zu überzeugen. Es kommt durch die Repräsentation der Menschen in Jesus zur freiwilligen Unterwerfung unter Gott als absolutes Subjekt. Dieser Gott oder dieses absolute Subjekt bilden somit ein Zentrum, um das sich sowohl das zum Menschgewordene Subjekt bzw. Jesus als auch alle anderen Subjekte drehen. Im Gott oder dem absoluten Subjekt wird die Ideologie wirkmächtig und die Ideologie kann als ein Zentrum, um das sich alles dreht und auf das sich alles bezieht, verstanden werden (Althusser 1977, 147 ff.).

Um das Konzept von Althusser noch einmal verständlicher zu machen, beschreibt Brigitta Busch die Ideologie und den Zusammenhang zu Subjekten folgendermaßen:

„Die Ideologie existiert nur im und durch das Subjekt, das sich vermittelt ‚ideologischer Praktiken‘ in Form ritualisierter Handlungen oder Zeremonien, die innerhalb ideologischer Apparate wie Familie, Kirche, Schule praktiziert werden, als ideologisch erkannt zu erkennen gibt. Damit die vielen Subjekte sich in ihr ‚spiegeln‘ können, muss die Ideologie um ein Zentrum gruppiert sein, das von einem (stets unerreichbaren) Absoluten, Einzigem, Anderen Subjekt [...] eingenommen wird – für die Gläubigen, wie Althusser es am Beispiel der Religion exemplifiziert, von Gott“ (Busch 2021, 98).

Busch zu Folge kann daher von einem ideologischen Zentrum gesprochen werden, dass sich durch die Anerkennung der Subjekte, in allen alltäglichen Handlungen und Ritualen produziert und reproduziert. Es handelt sich dabei nicht um die Ideologie selbst, sondern um eine

Art Repräsentation dessen durch das die Ideologie wirkt. In Verbindung zu den in diesem Kapitel erläuterten Normierungsprozessen, kann demnach in sozialen und kulturellen Handlungen und Elementen eine Aufrechterhaltung der Ideologie gesehen werden. In sozialen Normen und Normvorstellungen sind zwar ideologische Einschreibungen enthalten, jedoch wird das Ideologische darin nicht erkannt.

Slavoj Žižek greift dieses Verständnis von Althusser's Ideologie auf und betrachtet sie u.a. als etwas, dass in unseren alltäglichen Handlungen und Perspektiven auf die Welt wirksam wird. Realität und Ideologie sind für Žižek etwas, die zusammengehören und nicht getrennt werden können (Žižek 1994, 17). Für eine Kritik und Behandlung dieser Ideologie muss erst einmal begriffen werden, dass sich alle Menschen innerhalb dieser Ideologie aufhalten. Es ist jedoch leichter etwas als Ideologien darzustellen, was in Žižek's Verständnis nichts Ideologisches ist. Die tatsächlich machtvoll und dominante Ideologie versteckt sich somit unmarkiert in all unseren Handlungen, während bspw. politische oder religiöse Denkansätze als Ideologien abgegrenzt und somit markiert werden. Das Ideologische in unseren Handlungen bleibt verborgen (Žižek 1994, 8).

Wie bereits in den Erklärungen zu *weiß*-Sein als soziale Norm in westeuropäischen Gesellschaften erläutert wurde, gibt es in beiden Erklärungen Parallelen. Sowohl die Ideologie als auch die *weiße* Norm ist derart alltäglich, dass sie nicht als etwas Herrschendes, Strukturierenden oder Normierendes wahrgenommen wird. Žižek führt als Veranschaulichung die gesellschaftlichen Beurteilungen über Sozialismus und demokratischen Kapitalismus heran. Während der Sozialismus als eine „ideologische Unterdrückung und Indoktrination“ (Žižek 1994, 19) betrachtet wird, wird der demokratische Kapitalismus stillschweigend als (ideologie-)freie Gesellschaftsordnung verstanden. Der demokratische Kapitalismus wird darüber hinaus als „natural state of things“ (Žižek 1994, 19) dargestellt, worin Žižek sich fragt, ob dies nicht die eigentliche und zugrundeliegende Ideologie sei. Daher ist für Žižek eine tatsächliche Ideologie kaum sichtbar; sie kann jedoch daran erkannt werden, dass die etwas anderes–beispielsweise eine politische Auslegung–als ‚Ideologie‘ bewertet, von der es sich (mit allen Mitteln) abzugrenzen gilt (Žižek 1994, 19). Dieser Prozess führt, wie eingangs bereits erwähnt, zum Glauben, dass der demokratische Kapitalismus die einzige Form des Zusammenlebens darstellt. Er formiert eine Normvorstellung, ohne in ihrer Tiefe das Ideologische und Wirkmächtige in sich selbst sehen zu können.

An dieser Stelle werden erneut die ähnlichen Strukturen oder Prozesse von Ein- und Ausgrenzung eines sozialen Raums bzw. eines sozialen Verhaltens oder Formierungen ersichtlich. Durch die hierarchische Abgrenzung oder Abwertung (Othering), was nicht den

eigenen Vorstellungen entspricht, wird der Fokus auf das jeweilige Andere gelegt, während das ‚Eigene‘ und ‚Normale‘ bzw. ‚Selbstverständliche‘ ungesehen und unmarkiert bleiben. Diese Prozesse können sowohl in de- und postkolonialen Perspektiven, zu *Weiß*-sein als auch in den Darlegungen zum Kapitalismus und Neoliberalismus sowie zur Ideologie gesehen werden. Normierungsprozesse funktionieren somit auf eine ähnliche Weise und sind für diese Arbeit zentral, da diese sozialen Strukturen und Formationen sich ebenfalls auf das Hören und Bewerten von Musik und Stimmen auswirkt, worauf in Kapitel 2.3 näher eingegangen wird. Zunächst wird noch auf das Wissenssystem eingegangen, das innerhalb dieser Ideologie entsteht und mit dem europatriarchal knowledge von Minna Salami näher betrachtet wird.

Europatriarchal knowledge als normiertes Wissen

Zu Beginn dieses Kapitels wurde durch das Konzept der coloniality of power von Anibal Quijano die Verbindung von westeuropäischer Vorherrschaft, einem *weißen* Denksystem und kapitalistischer und nationaler Interessen dargestellt. Abschließend gehe ich auf das Konzept des europatriarchal knowledge von Minna Salami ein, um das Zusammenwirken dieser westlichen Vorherrschaft mittels kapitalistischer Logik zu beschreiben und so ihre ungesehene Norm sichtbar macht. Salami gibt der Idee einer spezifischen Perspektive auf die Welt, die auch Quijano formuliert, einen Namen (europatriarchal knowledge), weshalb es sich anbietet ihn für die spätere Analyse aufzugreifen.

Das europatriarchal knowledge steht–wie der Name bereits verweist–für ein Wissen, das in einem patriarchal und eurozentrisch geprägten Raum entsteht. Es versteht sich selbst als einzige logische und rationale Form des Wissen und erkennt andere Perspektiven von Wissen, wie z.B. sinnliches Wissen (Salami 2020, 12). Diese Form des Wissens beruht auf einem Verständnis, das Robin James ebenfalls für den Neoliberalismus aufgezeigt hat (Kap. 2.1). Darunter verstehen James als auch Salami, dass Wissen bzw. eine Sichtweise auf die Welt darauf beruht, dass alles quantifizierbar, messbar und somit in Zahlen und Verhältnissen ausgedrückt werden kann (vgl. James 2019, 2 f. Salami 2020, 12). Das führe für Salami dazu, dass Wissen als eine Art Ware im kapitalistischen System verstanden wird, die gekauft und erlernt werden kann. Wissen ist daher zugänglich und austauschbar. Im Wissen spiegelt sich daher gesellschaftliche Ideologie im Sinne von Žižek und Althusser wider. Salami schlussfolgert, dass diese Form des Wissens als unveränderbar und fest verstanden wird und somit nicht fühlbar und/oder künstlerisch ist. Salami spricht von dieser Form des Wissens als ein intellektuelles, rationales und starres Wissen, dass ein emotionales Wissen ausschließt

(Salami 2020, 12 ff.). Das europatriarchal knowledge setzt sich folglich aus einer kapitalistischen, patriarchalen und eurozentrischen Logik zusammen, dass sich selbst als neutral bezeichnet. Salami formuliert dazu:

„This rigid, rule-bound, robotic way that dominates how we view knowledge today is what I refer to as europatriarchal knowledge, a hierarchy-fixated construct of knowledge that was initiated by elite European men as propaganda to solidify their worldviews on a massive scale” (Salami 2020, 17).

Es geht Salami dabei konkret um das Wissenssystem durch das ungleichwertige soziale Strukturen erst entstehen. Eigenschaften wie Vernunft und Rationalität bewertet Salami dabei nicht als negativ, sie müssen jedoch um eine spürbare und fühlbare Form des Wissens komplementiert werden. Das europatriarchal knowledge fördert ein Wissenssystem, das auf Technik als Lösung für Probleme beruht. Die Intention liegt dabei allerdings auf der Entwicklung von (mehr) Technik bzw. technischen Lösungen. Dies hat zur Folge, dass soziale Probleme innerhalb des europatriarchal knowledge gebraucht und sogar erwünscht sind. Probleme tatsächlich und nachhaltig zu lösen, widerspricht somit dieser Wissensperspektive (Salami 2020, 20 f.). Die Produktion dieses Wissenssystem beruht daher auf einer ungleichwertigen Gesellschaft, die immer wieder diese oder neue Ungleichwertigkeiten hervorbringt. Salami hebt dabei die zugrunde liegenden sozialen Vorstellungen und Werte dieses Wissenssystems hervor und schlussfolgert, dass sich dieses Wissenssystem über ihre zugrundeliegenden sozialen Vorstellungen und Werte nicht bewusst ist, da alles als rational und vernunftbasiert begründet wird (Salami 2020, 32 f.). Um dieses Wissen als einen Ansatz bzw. einen Zugang zur Welt zu enthüllen, eröffnet Salami—in Anlehnung an Ansätze des Schwarzen Feminismus (Black Feminism) und Zugänge zur Welt aus „afrikanischen Communities“—eine sinnlichere, fühlbare Wahrnehmung und umfassendere Perspektive auf die Welt. Dies nennt Salami *sensuous knowledge* und versteht dabei eine optimistischere und kollektivere Sichtweise, die auf Miteinander und Harmonie beruht (Salami 2020, 34 ff.). In Bezug auf Wissen hebt Salami hervor, dass es dabei um die Art geht, wie Wissen körperlich gefühlt wird. Als Beispiel nennt Salami die Euphorie bzw. die Art, was zu Wissen gefühlt wird. Dies muss ins Wissen integriert werden und darf davon nicht ausgeschlossen bleiben (Salami 2020, 40).

Die Idee des europatriarchal knowledge fasst somit als Konzept die Kernelemente dieses Kapitels—unsichtbare, strukturgebende Normierungsprozesse—zusammen. Mit dem Begriff macht Salami einen Wissensansatz sichtbar, der durch seine eigene Idee als rational, objektiv und logisch sowie als einzig richtige Wissensperspektive die eigene Eingeschriebenheit in soziale Strukturen, Normen und Ideologie negiert. So verfestigt sich dieser Wissenszugang

auf die Welt ohne das daran ein Wissenszugang erkennbar wird. Erst davon abweichende Zugänge zu Wissen werden als ‚anders‘ markiert. Das liegt an dem Zusammenhang dieser Wissensperspektive mit einer *weißen* bzw. eurozentrischen, kapitalistischen und patriarchalen Vorherrschaft. Ausgehend von de- und postkolonialen Perspektiven, u.a. von Anibal Quijano, Stuart Hall und Sarah Ahmed, auf die Welt, die eine *weiße*, westliche Vorherrschaft kritisieren, geht auch die Etablierung eines Wissens- und Denksystems einher, dass dieser *weißen* eurozentrischen, patriarchalen und kapitalistischen Vorstellung der Welt entspricht. Sie beruft sich auf Rationalität, Logik und Neutralität. Alle Zugänge zu Wissen und Denken, die dieser Idee widersprechen, werden ‚zum Anderen‘ hierarchisch abgewertet (Othering). Ebenso zu den Theorien zur Ideologie kann diese Parallele gesehen werden. Das bedeutet, dass im Normalen, im Selbstverständlichen bzw. im Alltäglichen die soziale, kulturelle, ökonomische, historische und politische Eingeschriebenheit nicht erkannt wird und daher Normierungsprozesse bilden. Normierungsprozesse vollziehen sich demnach sowohl auf gesellschaftlicher Ebene als auch im Wissen. Diese Form des Wissens wird als selbstverständlich bzw. normale Form des Wissens verstanden und ist somit unmarkiert. Wissensperspektiven werden in diesem Wissenssystem als abweichend markiert und abgewertet.

Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit ist festzuhalten, dass Normierungsprozesse überall ablaufen. Sie zu erkennen und aufzuzeigen, dass sie Ungleichwertigkeiten erzeugen, während sie kaum wahrgenommen werden, ist hier zentral. Die Normalitätsvorstellungen im deutschsprachigen Raum, die in dieser Arbeit Teil des Forschungsgegenstands sind, setzen sich aus einer patriarchalen, *weißen*, eurozentrischen, nationalen und kapitalistischen Gesellschafts- und Wissensform sowie deren Ideologie zusammen. Diese Form ist unmarkiert, während alles davon Abweichende als etwas ‚Anderes‘ abgewertet wird. Diese Unmarkiertheit von Normalitätsvorstellungen und dem zugrunde liegende Klassenposition und anderen sozialen Kategorien sind von Bedeutung und werden in den anschließenden Kapiteln behandelt.

2.2. Theorien zu Klassismus und zur Kategorie der Klasse

Das folgende Kapitel zu Klassismus und zur Kategorie der Klasse beschäftigt sich mit der sozialen Position bzw. Herkunft. Eine gleiche soziale Position bzw. soziale Herkunft führt zu einer gleichen sozialen Gruppe bzw. Klasse. Die Kategorie der Klasse fungiert somit als ordnende soziale Kategorie. Aus einer Bewertung oder Stellung dieser verschiedenen Klassen heraus ergeben sich ungleichwertige Klassen innerhalb einer Gesellschaft. Menschen,

die aufgrund ihrer sozialen Position oder Herkunft diese Ungleichwertigkeit erfahren, sind folglich von Klassismus betroffen. Dieses Kapitel beginnt mit Darlegungen zu Klassismus, um von den sozialen Strukturen ausgehend die Kategorie der Klasse aufzugreifen. Anschließend wird auf den Begriff der Klasse und die für diese Arbeit verwendete Definition eingegangen. Mit den Theorien zu Kapitalformen, -volumen und Lebensstilen von Pierre Bourdieu wird im Anschluss aufgezeigt, dass sich Klasse auf alle Menschen einer Gesellschaft auswirkt und diese prägen. Der Umgang mit bspw. kulturellen Elementen, kann somit als Verweis auf die Klassenherkunft oder Klassenposition verstanden werden. Durch diese Betrachtungsweise von Klasse werden, in einem folgenden Schritt, Spezifika einer Mittelklasse herausgearbeitet. Dafür werden die Theorien zu Normierungsprozessen (Kap. 2.1) berücksichtigt, da es im Zusammenhang mit der Kategorie der Klasse ebenfalls zu einer Normierung und hierarchischer Abweichung ebendieser kommt. Die Mittelklasse ist somit weniger sichtbar bzw. markiert als Klassen, die bspw. von Armut betroffen sind.

Klassismus

Die Kategorie der sozialen Klasse wird u.a. in intersektionalen Ansätzen als eine von mehreren gesellschaftlich ordnenden Kategorien verstanden. Neben Klasse werden in ihnen Kategorien wie Geschlecht, race, Sexualität, Ethnie, Alter, Disability und andere genannt, die in ihrem Zusammenwirken spezifische Erfahrungen bei Individuen auslösen (Hill Collins und Bilge 2016, 4+8). Bei der Kategorie Klasse handelt es sich um die soziale Position von Menschen innerhalb einer Gesellschaft ausgehend auf den ökonomischen Gegebenheiten und der sozialen Wertigkeit dieser Position (Kemper und Weinbach 2009, 21). Arbeiten zum Thema befassen sich oftmals mit der spezifischen Erfahrung der Ungleichwertigkeit aufgrund der sozialen Klasse (Baron 2014, 228 f.). Die Kategorie der Klasse kann somit als Zuordnung von Menschen aufgrund ihrer ökonomischen Position innerhalb einer Gesellschaft und den sich daraus ableitenden sozialen und realen Ansichten und Erwartungen über ihre Persönlichkeit verstanden werden (Kemper und Weinbach 2009, 21; Jensen 2012, 26). Das bedeutet, dass sich ausgehend u.a. vom Beruf eine soziale Position von Menschen in einer Gesellschaft bildet und ihnen dadurch bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden. Auf der Kategorie der Klasse beruht die Diskriminierungsform des Klassismus. Darunter ist die konkrete Benachteiligung bzw. Unterdrückung aufgrund der sozialen Position bzw. Herkunft zu verstehen (Kemper und Weinbach 2009, 17). Christian Baron fasst im Artikel „Klasse und Klassismus“ zusammen, dass Klassismus „ein System der Zuschreibung von Werten und Fähigkeiten [beschreibt], die aus dem ökonomischen Status heraus abgeleitet

oder besser: erfunden und konstruiert werden“ (Baron 2014, 227 f.). Das bedeutet, dass die Ungleichbehandlung auf dem ökonomischen Status einer Person beruht. Es handelt sich dabei um eine konstruierte Hierarchisierung. Die Abwertung von spezifischen gesellschaftlichen Gruppen ist dabei von zentraler Bedeutung. Es kommt so zu Vorurteilen bspw. gegenüber Menschen aus der Arbeiter:innenklasse bzw. von Armut betroffene Personen. Francis Seeck und Brigitte Theißl definieren Klassismus darüber hinaus mit:

„[W]ir [verstehen] Klassismus als Unterdrückungsform, als Abwertung, Ausgrenzung und Marginalisierung entlang von Klasse. Klassismus beschreibt die Diskriminierung aufgrund von Klassenherkunft oder Klassenzugehörigkeit. Er richtet sich gegen Menschen aus der Armuts- oder Arbeiter*innenklasse, zum Beispiel gegen einkommensarme, erwerblose oder wohnungslose Menschen oder Arbeiter*innenkinder“ (Seeck und Theißl 2021, 11).

Diese Definition erklärt, dass es zu einer Übertragung, ausgehend vom ökonomischen auf den sozialen, kulturellen und individuellen Status, kommt. Ihr folgt eine Abwertung all dieser Aspekte, da der soziale, kulturelle und individuelle Status in einem Verhältnis zu einer gesellschaftlichen Norm steht. Beverly Skeggs beurteilt dies im Buch *Class, Self, Culture* (2004) als eine Einteilung der verschiedenen gesellschaftlichen Klassen in eine mobile und eine fixierte Gruppe. Die fixierte Gruppe wird dabei als ‚schlecht‘ und die mobile Gruppe als ‚gut‘ bewertet (Skeggs 2004, 2). Klassismus ist folglich die Ungleichwertigkeitserfahrung, die sich aufgrund der eigenen Position innerhalb eines sozialen Gefüges bildet. Es entsteht ein Machtgefälle, dass–aufgrund des Zusammenwirkens der Kategorien wie u.a. Geschlecht, race und Klasse–Menschen zugutekommt oder benachteiligt (Kemper und Weinbach 2009, 17; Baron 2014, 228).

Während Kemper und Weinbach auf eine ähnliche Funktionsweise von Klassismus, Sexismus und Rassismus beruhen, stellt bell hooks im Buch *Die Bedeutung von Klasse* (2020 [2000]) dies etwas differenzierter dar. hooks weist darauf hin, dass bei Sexismus und Rassismus die Ungleichwertigkeit aufgrund des offensichtlichen Markers Geschlecht bzw. race/Hautfarbe leichter zu erkennen ist. Die Betroffenheit von Klassismus kann sich jedoch wesentlich unbewusster in die Biografien von Menschen einschreiben. Das liege laut hooks daran, dass Klasse und Klassismus meist mit Armut und Reichtum verbunden würden. In westlichen Gesellschaften werde jedoch nicht über Geld und somit nicht über Armut, Reichtum und soziale Klassen gesprochen. Das Tabuisieren von Finanzen und sozialen Klassen führt dazu, dass sich Menschen ihrer Betroffenheit von Klassismus oft nicht bewusst sind (hooks 2020 [2000], 15). Sharoon Dodua Otoo beschreibt dies in ihrem Beitrag „Klassensprecher“ im Sammelband *Klasse und Kampf* (2022). Otoo schildert, wie spät sich die alleinerziehende, von Rassismus und Sexismus betroffene Autorin bewusstwurde, dass Otoo

selbst von Klassismus betroffen ist. Die Betroffenheit liegt neben der ökonomischen Herkunft der eigenen Familie und den dadurch erlernten Verhaltensweisen ebenfalls an der prekären, finanziellen Situation, die sie als selbstständige Alleinerziehende erlebt (Otoo 2022, 111 ff.). Als eine weitere Erklärung für die Betroffenheit von Klassismus führt Otoo unterschiedliche soziale, kulturelle und ökonomische Ressourcen an. Diese führen zu einem ungleichen Ausgangspunkt für gesellschaftliche Teilhabe. Otoo veranschaulicht die Erfahrung von Klassismus mit der folgenden Metapher:

„Es fühlte sich an, wie einem Monopolspiel beizutreten, bei dem alle anderen bereits seit mehreren Runden teilnehmen und in dem sie schon mehrere Immobilien besitzen. Es ist vollkommen klar, dass es für mich keine Möglichkeit gibt aufzuholen. Und dennoch faseln alle Spielenden ernsthaft von ‚Chancengleichheit‘“ (Otoo 2022, 113).

Das Berufen auf Chancengleichheit als Gegenargument zu Existenz von Klassismus, auf das Otoo verweist, findet sich in mehreren Arbeiten zu Klassismus wieder. Es unterstützt hooks Darlegung, dass Klasse im Gegensatz zu Geschlecht und race als Marker oder Kategorie nicht auf Anhieb erkennbar ist. Das gesellschaftliche Verständnis es gäbe Chancengleichheit vereitelt somit Ausschlusserfahrungen aufgrund der sozialen Herkunft oder Position, wie es bei der Monopoly Metapher von Otoo deutlich wird. Klassismus als Diskriminierungsform wird daher seltener erkannt wie bspw. Sexismus oder Rassismus (Seeck und Theißl 2021, 10). hooks formuliert dazu: „Die Übel des Rassismus und viel später des Sexismus, waren einfacher zu erkennen und zu hinterfragen als das Übel des Klassismus“ (hooks 2020 [2000], 15). Das liegt für hooks an der neoliberalen und kapitalistischen Idee der individuellen Selbstverantwortung (hook 2020 [2000]: 15). Es beruht auf dem Narrativ, dass alle Menschen lediglich hart genug arbeiten müssten, um ‚erfolgreich‘ zu werden. Dieses Narrativ führt zur Unsichtbarkeit von Klasse und Klassismus als Faktoren für eine ungleiche gesellschaftliche Teilhabe und Voraussetzung für diese Teilhabe. Es beruht auf einer Ablehnung von armen Menschen sowie dem Glauben, dass Armut ein individuelles Versagen sei, anstatt ein, durch kapitalistische Verwertungslogik entstandenes, systemisches Problem (hooks 2020 [2000], 15). Im Buch *Class Matters* (2018) hat sich Charles Umney ebenfalls mit dem Zusammenwirken von Klassismus und Kapitalismus beschäftigt. Umney betont, dass das bewusste Verschleiern von Klasse und Klassenunterschieden damit einhergehe, die ungleichen Voraussetzungen aufgrund verschiedener Klassenherkünfte als ein individuelles und kein kollektives Versagen zu erklären. Mit der Verschiebung der Problemursache auf das Individuen kann eine systemische Ursache verborgen werden und so vorsorglich einer Solidarisierung von Menschen, die von Klassismus betroffen sind, entgegengewirkt werden (Umney 2018, 2+6). Es gibt demnach eine gesellschaftliche Erzählung, dass alle die gleichen

Möglichkeiten und Voraussetzungen zur sozialen Teilhabe hätten, wodurch systemische Ungleichbehandlung aufgrund von verschiedenen Klassenpositionen verschleiert wird.

Für hooks bedeutet das für eine Beschäftigung mit Klasse, eine kritische Haltung gegenüber diesen, durch den neoliberalen Kapitalismus entstandenen, gesellschaftlichen Bedingungen einzunehmen (hooks 2020 [2000], 15).

„Nur den wenigsten Leuten ist klar, dass es in einer wirklich klassenlosen Gesellschaft gar kein *oben* [Hervorh. i. Orig.] geben würde. Während es immer offensichtlich war, dass einige Leute mehr Geld haben als andere, werden Klassenunterschiede und Klassismus nur selten offenkundig eingestanden, wenn sie vorliegen“ (hooks 2020 [2000], 15).

Weiter schlussfolgert hooks, dass es zu einer Art Furcht in der Mittelklasse kommt, wenn sich kritisch mit Klasse beschäftigt wird. Die Kritik am Wohlstand der oberen Klassen habe zur Folge, dass sich die Mittelklasse in einer ständigen Angst befindet in Zukunft weniger zu besitzen. Es kommt somit zu einer Anpassung an die obere(n) Klasse(n) und einem Festhalten am aktuellen, sozialen Gefüge. Darin geht einher, dass sich kein anderes politisches, als auch soziales und kulturelles System vorgestellt werden kann (hooks 2020 [2000], 15; Fisher, 8 f.). Diese Unvorstellbarkeit eines anderen Systems beruht ebenfalls auf einer neoliberalen Erzählung, dass eine kapitalistische Ökonomie die einzige Möglichkeit für ein „friedliches“ Zusammenleben⁸ sei–wie das bereits im Unterkapitel zum Konzept des capitalist realism dargestellt wurde. Damit wird begründet, dass alle Menschen alles erreichen könnten, wenn sie sich nur ausreichend anstrengen. Andreas Kemper und Heike Weinbach nennen dies den „Mythos der Mobilität.“ Darunter verstehen sie das Narrativ, dass alle Menschen durch harte Arbeit angeblich in alle gesellschaftlichen Positionen auf- und absteigen könnten–die Realität der klassenspezifischen Erfahrungen widerspricht jedoch diesem Mythos (Kemper und Weinbach 2009, 31). Klassismus als gesellschaftliches Phänomen hängt–wie Sexismus, Rassismus und anderen Formen der Diskriminierung–eng mit der kapitalistischen Gesellschaftsform zusammen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei Klassismus, für Kemper und Weinbach als auch Seeck und Theißl, um die Ungleichwertigkeit bzw. Unterdrückung aufgrund der sozialen Position oder sozialen Herkunft handelt. An Klassismus wird somit die gesellschaftliche Verwurzelung von Kategorien wie Klasse und die Wirkmächtigkeit dieser deutlich, da es sich nicht nur um die „Zuschreibung von Werten und Fähigkeiten“ (Baron 2014, 227 f.) handelt, sondern es ebenso zu einer Auf- bzw. Abwertung von Klassen kommt.

⁸ Unzählige Kriege, Krisen und Konflikte auf der Welt widersprechen dieser Erzählung des „friedlichen“ Zusammenleben und verweisen ebenfalls darauf, dass es sich dabei um ein europäisches Verständnis handelt, da es auf europäischem Gebiet bis zum Krieg in der Ukraine 2022 keine Kriege etc. gab.

Mit der Aufrechterhaltung von Klassismus als auch Sexismus und Rassismus verfestigt sich soziale Ungleichheit weiter. Klassismus ist demnach eine strukturelle Dynamik, die zu Ungleichwertigkeit bei Personen und zu Aufrechterhaltung einer kapitalistischen Gesellschaft führt.

Die Kategorie der Klasse

Ausgehend von der Diskriminierungsform des Klassismus wird sich nun ausführlicher mit dem Begriff der Klasse beschäftigt. Wie bereits erläutert handelt es sich bei der Kategorie der Klasse um die soziale Herkunft bzw. Position von Menschen in einer Gesellschaft. In diesem Teil der Arbeit wird sich zunächst mit einem klassischeren Klassebegriff beschäftigt, der sich vor allem aus dem ökonomischen Status von Menschen bildet. Auf diesem Ansatz aufbauend, haben mehrere hier herangezogene Autor:innen dieses Thema erweitert und aufgezeigt, dass sich Klasse aus mehreren Faktoren als nur aus dem ökonomischen Status zusammensetzt und so alle Bereiche des Lebens betrifft.

In der Forschung über Klasse haben sich viele Arbeiten zunächst mit dem Verhältnis von Menschen zu deren Produktionsbedingungen beschäftigt (Atkinson 2017, 2; Umney 2018). In diesem Bereich liegt der Fokus auf dem Beruf bzw. der ökonomischen Situation von Menschen und den ausbeuterischen Arbeitsbedingungen von denen vor allem Menschen aus der Arbeiter:innen-Klasse betroffen sind. Es stehen sich somit zwei gegensätzliche Klassen gegenüber, das Bürgertum bzw. die Bourgeoisie und die Arbeiter:innen-Klasse bzw. das Proletariat (Atkinson 2022: 7).

Die unterschiedlichen Klassen ergeben sich aus ungleichen Voraussetzungen und Möglichkeiten für Menschen aus den jeweiligen Klassen. Das liegt an der sog. „Klassensozialisation“, unter der Andreas Kemper und Heike Weinbach in ihrem Buch *Klassismus: Eine Einführung* (2009) bestimmte erlernte Rollen, Bilder und Erwartungen von Menschen verstehen. Wie bei der Kategorie des Geschlechts betonen Kemper und Weinbach, dass Menschen die jeweilige soziale Kategorie anerzogen bekommen und lernen sich entsprechend zu verhalten und andere zu beurteilen. Durch die stete Wiederholung und Weitergabe verfestigen sich diese Bilder, Rollen und Erwartungen und bleiben aufrechterhalten (Kemper und Weinbach 2009, 21). Anja Meulenbelt weist ebenfalls auf das in der Kindheit erlernte Verhalten aufgrund der sozialen Position hin. Diesbezüglich erwähnt Meulenbelt den Umgang mit und das Vorhandensein von Geld und die Scham, die mit der Abwesenheit von Geld, einhergeht (Meulenbelt 1988, 73). Demnach ist es für einen Teil der Gesellschaft selbstverständlich sich bestimmte Dinge leisten zu können, während dasselbe für einen anderen Teil

der gleichen Gesellschaft unvorstellbar ist. Im Zentrum der Kategorie der Klasse stehen somit die Lebensrealitäten von Menschen und deren Erfahrungen. Diese Erfahrungen machen sie aufgrund ihres erlernten Verhaltens sowie ihrer Sichtweisen über die eigene Klassenposition und die Klassenpositionen anderer.

Klasse entwickelt sich für die mehrheitlichen Theoretiker:innen folglich nicht ausschließlich aufgrund des ökonomischen Status einer Person, sondern umfasst alle Lebensbereiche. Rita Mae Brown formuliert diesen Sachverhalt in *The Last Straw* (1974) wie folgt:

„Klasse ist sehr viel mehr als die Beziehung zu den Produktionsmitteln nach der marxistischen Definition. Die Klasse [einer Person, Anm. d.A.] bestimmt dein Verhalten und deine grundsätzliche Lebensauffassung. Dein Bewußtsein wird von den Erfahrungen beeinflusst, die wiederum von deiner Klasse bestimmt sind, davon, wie du gelernt hast, dich zu verhalten, was du von dir und anderen erwartest, deine Zukunftsvorstellungen, wie du Probleme erlebst und sie verarbeitest, wie du denkst, fühlst und handelst“ (Brown 1974, zit. nach Meulenbelt 1988, 60).

Demnach beeinflusst die Kategorie der Klasse die eigenen Lebensein- und -vorstellungen und formt die Art wie auf Situationen und Gegebenheiten reagiert wird. Ein zentraler Einwand von Babara Jensen im Buch *Reading Classes* (2012) ist dabei, dass es im Zusammentreffen verschiedener Klassenrealitäten zu einem Schamgefühl auf Seiten der Menschen aus der Arbeiter:innen-Klasse kommen kann. Jensen betont wie Brown, dass im Wissen, Verhalten und im Umgang mit kulturellen Elementen—wie bspw. Literatur oder Musik—Klasse sichtbar wird, da ein entsprechender Umgang mit ihnen vorausgesetzt wird. Hat eine Person aufgrund ihrer eigenen Klassenzugehörigkeit dieses Wissen über den Umgang nicht, kann ein Schamgefühl entstehen. Dieses Schamgefühl ist für Jensen eine Erfahrung, die vor allem Menschen aus der Arbeiter:innen-Klasse bzw. aus ‚ärmeren‘ Klassen im Zusammentreffen mit Personen aus anderen Klassen machen (Jensen 2012, 19 f.+22).

Neben dem eigenen Verhalten und den eigenen Gefühlen wirkt sich die Klassenherkunft somit auf soziale und kulturelle Elemente aus. Darunter sind Zugänge zu gesellschaftlichen Ereignissen und Institutionen zu verstehen, wie Theater, Museen, Musikveranstaltungen, aber ebenso zu Wahlen, Institutionen, Gesundheitssystem, Ausbildungseinrichtungen etc. (hooks 2020 [2000], 12; Kemper und Weinbach 2009, 17; Bourdieu 2021 [1987], 17 f.). Der Zugang zu diesen (kulturellen) Elementen und Institutionen bleibt oftmals aufgrund von fehlenden Finanzierungsmöglichkeiten und Wissen darüber verwehrt und es kommt zum Ausschluss zu diesen Elementen (siehe nachfolgendes Unterkapitel).

Von diesen Ausschlusserfahrungen berichten viele Autor:innen, die selbst oder deren Eltern aus der Arbeiter:innen-Klasse kommen (Jensen 2012; Baron 2014; hooks 2020 [2000]). Somit beziehen sich viele Auseinandersetzung mit Klasse auf die Arbeiter:innen-Klasse und deren Erfahrungen, jedoch weisen einige Autor:innen darauf hin, dass es keine eindeutige

Definition von Klasse in einer spezifischen Gesellschaft gibt (Kemper und Weinbach 2009; Meulenbelt 1988, 67 f.; Baron 2014, 227). Es ist daher kompliziert klare Trennungen und einheitliche Definitionen der verschiedenen Klassen aufzustellen. Anja Meulenbelt betont, dass es dafür bereits zu viele Unterschiede innerhalb *der* Arbeiter:innen-Klasse selbst gibt. Am Beispiel von Geschlecht und Arbeiter:innenschaft macht Meulenbelt deutlich, dass sich die alltäglichen Erfahrungen von Frauen mit und ohne Ausbildung stark unterscheiden. Wenn diese Arbeiterinnen zusätzlich von Rassifizierung betroffen sind, wird es noch deutlicher, dass nicht von einheitlichen Erfahrungen einer Arbeiter:innen-Klasse gesprochen werden kann (Meulenbelt 1988, 67 f.). Trotz dessen zeigen diese Beispiele, dass Klasse auf alle Menschen einer Gesellschaft Einfluss hat. Alle Mitglieder einer Gesellschaft sind geprägt von ihrer sozialen und ökonomischen Position und Herkunft. Sog. Klassenreisen bzw. ein Übertritt in eine andere Klasse verdeutlichen, dass Klasse ein komplexes Gebilde ist, dass auf alle Individuen einwirkt (Meulenbelt 1988, 69). Kemper und Weinbach weisen darauf hin, dass bei Versuchen einer Definition oder Trennungen von bzw. zwischen Klassen, meist hierarchisch vorgegangen wird und dabei von „unten“ und „oben“ gesprochen wird. Dies können sie zwar ebenfalls nicht komplett umgehen, allerdings wollen sie es bei einem Minimum belassen (Kemper und Weinbach 2009, 26). Sie formulieren daher, dass sie klare Klassengrenzen vermeiden wollen. Das bietet den Vorteil ein hierarchisches Vorgehen soweit es geht zu vermeiden und es entsteht eine Unterscheidung zu Begriffen wie Stände, Schichten oder Milieus, die in ihren Bedeutungen oftmals bereits hierarchisch bestimmt sind (Kemper und Weinbach 2009, 26 f.). Sie schreiben dazu:

„Zwar ist auch der Klassebegriff nicht gegen eine ‚Oben-Unten‘-Hierarchie gefeit, was schon an der Redeweise ‚obere Klasse/untere Klasse‘ deutlich wird. Aber im Klassebegriff selbst ist im Gegensatz zum Begriff Stand diese Hierarchie nicht angelegt. Und erst Recht verhält sich der Klassebegriff neutraler zu einer wertenden Dichotomie als der Schichtenbegriff.“(Kemper und Weinbach 2009, 26 f.)

Klasse bezieht sich folglich auf die soziale Position von Menschen und den gemeinsamen Erfahrungen, die aufgrund dessen gemacht werden. Der Begriff Klasse wird von ihnen gewählt, da er auf keine hierarchische Ordnung verweist, die als ‚natürlich gegeben‘ betrachtet wird. Des weiteren betont Christian Baron, dass eine solche nicht-Definition bzw. ein offener Begriff von Klasse darauf hinweist, dass es sich–wie bei Geschlecht und race–um eine soziale Konstruktion handelt, die jedoch konkrete Auswirkungen auf das Leben von Menschen hat (Baron 2014, 227). Anlehnend an feministische Diskurse bzw. Diskurse über Geschlecht definieren Kemper und Weinbach, dass durch „Klasse als Konstruktion [...] neue Felder für das Denken von Macht- und Herrschaftsmechanismen in der Gesellschaft eröffnet

[werden]“ (Kemper und Weinbach 2009, 12). Darunter verstehen sie, dass Klasse eine sozial geschaffene bzw. hergestellte Bedeutung hat und somit veränderbar ist. In dieser Konstruktion wirken soziale „Macht- und Herrschaftsmechanismen,“ die durch die Fortführung dessen ungleiche gesellschaftliche Gefüge verfestigen. Dies geschieht laut Kemper und Weinbach durch Naturalisierung und/oder Kulturalisierung von Klasse und weiteren sozialen Kategorien. Wie bei Geschlecht und race, wird der Grund für Klassenunterschiede so in den Bereich der Natur bzw. der Kultur verlegt und diese folglich als unveränderbar verstanden. Somit bildet sich ihrer Meinung nach eine verfestigte Norm über die soziale Wertigkeit von unterschiedlichen Klassenpositionen (Kemper und Weinbach 2009, 23 ff.).

Unter Klasse kann demnach verstanden werden, dass sie eine soziale Kategorie, wie Geschlecht und race etc. ist, die Menschen innerhalb einer Gesellschaft maßgeblich in ihrem Aufwachsen und alltäglichen Leben prägen. Die gesellschaftliche Position führt zu spezifischen Erfahrungen, die Menschen machen und sich auf alle Lebensbereiche auswirken, wie sie sich beispielsweise verhalten oder welches Wissen sie aneuzogen bekommen haben. Inwiefern sich gesellschaftliche Klassen zusammensetzen und wie es zu Etablierung einer ‚normalen‘ Klasse kommt, ist Inhalt des nachfolgenden Abschnittes, der sich mit den Theorien von Pierre Bourdieu beschäftigt.

Pierre Bourdieus Kapitalvolumen und Kapitalformen

Pierre Bourdieu erarbeitet in seinen Werken eine ausführliche Gesellschaftsanalyse, um aufzuzeigen, dass eine Klassenposition von Menschen neben ihrem Verhältnis zu Produktionsmitteln ebenso in anderen sozialen Bereichen begründet liegt. Für Bourdieu ergibt sich die soziale Klasse aus der Zusammensetzung von verschiedenen Ressourcen (Kapitalformen, s.u.) und den Wert, den sie durch Strukturen und soziale Praktiken in einer Gesellschaft zugesprochen bekommen (Bourdieu 2021 [1987], 182). Bourdieu betont jedoch, dass seine theoretischen Überlegungen in einem idealen Verhältnis bzw. Raum erklärt werden. Die Realität ist meistens komplizierter und weicht von diesem idealen Raum ab (Bourdieu 2021 [1987], 186). Welche Praktiken welche gesellschaftliche Wertigkeit zugesprochen bekommen, spielt bei der Beurteilung über Klasse und Klassenzugehörigkeit eine entscheidende Rolle. Will Atkinson fasst dazu über Bourdieus Theorie zusammen:

„For Bourdieu, class is not defined by exploitation or life chances, though both are still enveloped within his perspective. [...] class is defined by possession of certain properties securing *recognition* [Hervorh. i. Orig.] in a particular social order, that is, worth and value in the eyes of others“ (Atkinson 2017, 3).

Das bedeutet, dass es neben der eigenen Erfahrung von einzelnen Menschen in einer Gesellschaft, ebenso auf die gesamtgesellschaftlichen Ansichten ankommt, die Dinge, Menschen und Verhaltensweisen zu- oder abgesprochen werden. Bourdieu hat dahingehend als einer der ersten Theoretiker:innen eine marxistische Analyse von Klasse erweitert und aufgezeigt, dass sich Klasse aus einer Machtposition zusammensetzt, die neben dem ökonomischem Kapital (aus der finanziellen/beruflichen Situation) aus weiteren Formen und Fähigkeiten—wie soziale und kulturelle Aspekte—besteht, die diese Machtposition festigt und aufrechterhält (Atkinson 2021, 7).

Bourdieu erarbeitet dafür das Kapitalvolumen und beruft sich auf die Zusammensetzung von verschiedenen Ressourcen, wodurch sich Menschen innerhalb einer Gesellschaft positionieren. Menschen mit ähnlichen Kapitalvolumen bilden sozialen Klassen. Eine Gruppe oder Gesellschaft versteht Bourdieu als sozialen Raum, in dem strukturierende Regeln herrschen und es verschiedene soziale Klassen gibt (Diaz-Bone 2010, 26). Wie bereits in Kapitel (2.1) über Normierungsprozesse verdeutlicht wurde, versteht auch Bourdieu diese gesellschaftlichen Strukturen als tief verwurzelt, sodass sich die meisten Mitglieder dieser nicht bewusst sind, bzw. diese nicht mehr als von ihnen geschaffen und somit veränderbar wahrnehmen (Bourdieu 2001, 163). Diese gesellschaftlichen Strukturen wirken sich auf in dieser Gruppe entstehende Kunst und Musik aus. Die Analyse von Musik und Kunst kann für Bourdieu diese gesellschaftlichen Strukturen aufzeigen. Ein gesellschaftliches Verständnis über Kunst und Musik als autonom negiert jedoch, laut Bourdieu, oftmals ihren Einfluss und ihre Eingeschriebenheit von sozialen Strukturen und erschwert diese Auseinandersetzung (Bourdieu 2021 [1987], 24 f.).

Um dies aufzuschlüsseln und Musik als kulturelles Kapital von Menschen zu verstehen, wird zunächst auf die Kapitalformen von Bourdieu eingegangen. Bourdieu versteht Kapital als eine Fähigkeit sich in der Welt zurechtzufinden (Bourdieu 2001, 182). Neben der Größe des Kapitals (Kapitalvolumen), sind die einzelnen Kapitalformen (ökonomisches, kulturelles, symbolisches und soziales Kapital) als auch der Konsum von Kapital sowie die Veränderung bzw. Umwandlung von einzelnen Kapitalformen bei Bourdieu zentral. Ableitend von ökonomischem Kapital, wie es in marxistischen Erklärungen beschrieben wird, betont Bourdieu, dass es weitere Kapitalformen bei Menschen gibt. Sie können sich im Laufe des Lebens zudem verändern, in dem sie in andere Formen des Kapitals umgewandelt werden (Atkinson 2017, 3). Das bedeutet, dass Menschen mit viel ökonomischen Kapital in der Lage sind sich kulturelles Kapital—wie Bücher oder Konzertbesuche—zu kaufen und sie zu konsumieren. Durch entsprechendes Kulturkapital können sie bspw. Intellektualität oder Kultiviertheit

ausstrahlen. Menschen innerhalb einer Gesellschaft, die ein ähnliches Kapitalvolumen haben, bilden eine Gruppen bzw. soziale Klassen. In diesen Klassen bilden sich jeweils spezifische Arten des Lebens aus, was Bourdieu den Lebensstil nennt. Durch eine hierarchische Unterscheidung von Lebensstilen kommt es zur Abwertung der Lebensstile von ‚anderen‘ sozialen Klassen, worin die Herrschaft eines spezifischen Lebensstil für Bourdieu über andere Lebensstile zu erkennen ist (Bourdieu 2001, 165 f. 2021, 104; Atkinson 2017, 3 f.).

Für Bourdieu gibt es somit verschiedene Formen des Kapitals: u.a. das ökonomische, das soziale und das kulturelle Kapital. Unter Ersterem werden finanzielle Mittel verstanden, wie bspw. Geld oder Eigentum. Ökonomisches Kapital führt zu einer sozialen Macht, die durch den daraus resultierenden Einfluss von Besitzenden ausgeübt wird (Diaz-Bone 2010, 27). Unter sozialem Kapital ist ein Netzwerk aus Menschen zu verstehen, welches einer Person hilft durch das Leben zu gehen. Durch ein breites Netz an Freund:innen und Familie kann sich gegenseitig unterstützt werden und so leichter durch das gesellschaftliche Leben navigiert werden (Diaz-Bone 2010, 28). Das kulturelle Kapital bedient eine (kulturelle) Fähigkeit, sich in Situationen jeweils angemessen zu verhalten. Kulturkapital kann wiederum in inkorporiertes-, objektiviertes- und institutionalisiertes Kapital unterteilt werden. Inkorporiertes Kapital stellt dabei ein unbewusstes und anerzogenes Verhalten dar, welches dazu führt, dass eine Person weiß, wie sie aufzutreten hat. Das Wissen darüber ist in den Körper eingeschrieben, weswegen diese Fähigkeiten oftmals nicht mehr als Ressourcen oder Fähigkeiten wahrgenommen, sondern als selbstverständlich betrachtet werden (Diaz-Bone 2010, 27). Eine Person, die von klein auf gelernt hat in Konzerte zu gehen, weiß welches Verhalten darin erwartet wird. Dabei sieht sie diese Fähigkeit nicht als etwas tatsächlich Erlerntes an, da es ihr ganz ‚normal‘ erscheint auf diese Weise aufzutreten. Inkorporiertes Kapital ist somit die Fähigkeit in kulturellen Veranstaltungen und mit kulturellen Gütern ‚richtig‘ umzugehen. Unter objektiviertem Kapital sind Gegenstände zu verstehen, die für das Wissen des kulturellen Kapitals stehen. Diese Gegenstände können bspw. Bücher sein, die auf Intellektualität und Belesenheit verweisen und anhand der sozialen Bedeutungen dieser Objekte können soziale Strukturen erkannt werden (Diaz-Bone 2010, 27). Institutionalisiertes Kapital sind Urkunden und Zertifikate, die einer Person dieses Wissen und z.B. Bildung durch offizielle Dokumente bestätigen (Diaz-Bone 2010, 27). Kulturelles Kapital kann daher sowohl Gegenstände als auch Verhaltensweisen oder Urkunden darstellen, die eine Vorstellung von ‚richtigem‘ Umgang und Verhalten unterstützen. Dabei ist ein ‚richtiges‘ Verhalten von Gesellschaft zu Gesellschaft unterschiedlich und durchaus veränderbar.

Wie bereits kurz angemerkt, bilden sich für Bourdieu Klassen aus Menschen mit einem ähnlichem Kapitalvolumen, woraus sich wiederum Klassen-spezifische Lebensstile entwickeln (Atkinson 2017, 3 f.). Ein Beispiel dafür ist die Schulbildung bzw. das Bildungssystem, in denen eine spezifische Klassenherkunft von Vorteil ist. Der Lebensstil dieser Klasse ist die bestmögliche für eine gelungene Schullaufbahn. Bourdieu macht dies daran fest, dass das Schulsystem darauf aufbaut immer mehr Schüler:innen zu eliminieren bspw. durch nicht bestandene Prüfungen. Betroffenen wird individuelles Versagen attestiert, statt anzuerkennen, dass ihnen bestimmte Unterstützungsmöglichkeiten gefehlt haben, die andere Schüler:innen hatten. Es handelt sich im Beispiel von Bildung bzw. vom Bildungssystem um ein „Klassenphänomen,“ das dabei Einfluss nimmt (Bourdieu 2001, 21). An dieser Stelle ist an die Chancengleichheit in der Monopoly Metapher von Otoo erinnert. Um die Schule ‚erfolgreich‘ abzuschließen, benötigt es außerschulische Unterstützung, durch Bereitstellung und Finanzierung von Nachhilfe und/oder der inhaltlichen Hilfe der Eltern selbst. Ist dies aufgrund von fehlender finanzieller Mittel, fehlendem Wissen oder fehlender Zeit der arbeitenden Eltern nicht möglich, ist es für betroffene Schüler:innen wesentlich schwieriger in der Schule die gleiche Leistung wie andere Schüler:innen mit dieser Unterstützung zu erbringen (Kemper und Weinbach 2009, 20 f.). Schulsysteme sind somit für bestimmte soziale Klassen ausgelegt, die diese Unterstützung leisten kann. Trotz der Erzählung von Chancengleichheit, zeigt sich am Beispiel der Schulbildung, dass es unterschiedliche Voraussetzungen für gesellschaftliche Teilhabe gibt. Wer auf welche Schule geht und diese ‚erfolgreich‘ abschließt, ist ebenso eine Klassenfrage (Bourdieu 2001, 23). An diesem Beispiel wird deutlich, dass es einen ungleichwertigen Zugang zu Bildung gibt, die mit der sozialen Herkunft und somit dem Lebensstil der (herrschenden) Klasse der Schüler:innen zusammenhängt.

Der durch die soziale Klasse bzw. dem Kapitalvolumen herausgebildete Lebensstil ist bei Bourdieu Teil des Habitus. Darunter versteht Bourdieu ein verkörpertes bzw. verinnerlichtes Verhalten, was unbewusst hergestellt wird (Bourdieu 2001, 165). Geprägt ist der Habitus durch eine geschichtliche Entwicklung und Strukturen der Gesellschaft. Der Habitus ist damit sowohl individuell als auch kollektiv, da er von beiden ausgelebt wird (Diaz-Bone 2010, 34). Bourdieu fasst dazu zusammen:

„[...] also das, was ich einen *Habitus* [Hervorh. i. Orig.] nenne, ist eine inkorporierte Geschichte, eine Körper gewordene Geschichte, eingeschrieben in das Gehirn, aber auch in die Falten des Körpers, die Gesten, die Sprechweisen, den Akzent, in die Aussprache, die Ticks, in alles, was wir sind.“ (Bourdieu 2001, 165).

Beim Habitus handelt es sich folglich um von gesellschaftlichen Strukturen geformte Handlungen von Individuen. Teil des Habitus ist der Lebensstil und der Geschmack, beide werden

oftmals als individuell betrachtet und keine Verbindung zu gesellschaftlichen Strukturen gezogen. Bourdieu betont jedoch das Gegenteil und sieht im Lebensstil und im Geschmack eine Auslebung der sozialen und geschichtlichen Verhältnisse. Menschen haben somit erlernt, was sie bspw. als schön empfinden (Bourdieu 2001, 166). Das bedeutet, dass unterschiedliche soziale Klassen unterschiedliche ästhetische Empfindungen haben. Für Bourdieu lassen sich dadurch Klassen unterscheiden und es kommt zu gegenseitiger Beurteilung aufgrund der Klassenherkunft (Bourdieu 2021 [1987], 104).

Soziale Klassen bilden sich somit aufgrund von ungleich verteilten Kapitalverhältnissen aus, die wiederum einen spezifischen Lebensstil prägen (Bourdieu 2021 [1987], 105 f.). Der Lebensstil der eigenen Klasse und der eigene Geschmack werden anschließend in den Bereich der Natürlichkeit gelegt. Das bedeutet, dass der Geschmack und Lebensstil von einer Klasse als der ‚normale‘ bzw. ‚richtige‘ betrachtet werden. Der Lebensstil und der Geschmack von anderen Klassen werden durch Abweichung dazu unterschieden und abgewertet. Bourdieu spricht von einer „Aversion gegen andere unterschiedliche Lebensstile“ (Bourdieu 2021 [1987], 105 f.). Will Atkinson fasst Geschmäcker und Lebensstile bei Bourdieu wie folgt zusammen:

„The latter [Geschmäcker und Lebensstile] are important to the Bourdieusian conception of class because they are prime vehicles for the everyday violence of class *domination* [Hervorh. i. Orig.]: it is through what people like, and what they do in their ‘spare time’, that many sentiments of superiority and inferiority are expressed and felt and, in their own way, contribute to the maintenance of the structure of capital by fostering belief that those at the top of the class structure are ‘better’ or ‘worthier’ than others, or at least ‘enviable’” (Atkinson 2021, 2 f.).

Entscheidend für Bourdieu ist neben der Bestimmung der eigenen Klasse durch den Geschmack oder Lebensstil ebenfalls die Abgrenzung zu und Bewertung von anderen Klassen. Die gesellschaftlichen Strukturen, die dazu führen, werden dabei nicht angezweifelt. Eine Hierarchie zwischen den Klassen wird sichtbar, indem eine Klasse als ‚besser‘ und andere als ‚schlechter‘ angesehen werden. Bourdieu formuliert dazu, dass Individuen und Klassen mit ihren Lebensstilen „Auffassungen von ihrer eigenen Stellung zur Welt“ (Bourdieu 1987: 16, zit. nach Diaz-Bone 2010, 30) nach außen tragen. Die jeweils anderen Klassen gelten als ein „negativer Bezugspunkt“ (Bourdieu 2021 [1987], 107) von denen sich unterschieden werden will. Dabei ist die Hierarchisierung zwischen der Kultur der bürgerlichen und herrschenden Klasse als kunstvoll und der von allen anderen Klassen als weniger kunstvoll von zentraler Bedeutung (Bourdieu 2021 [1987], 107). Diese Abgrenzung wird zwar ästhetisch begründet, worunter die Ablehnung z.B. der Musik einer niederen Klasse zu verstehen ist, Bourdieu ist jedoch der Meinung, dass diese Ablehnung mit der Klassenzugehörigkeit begründet ist (Bourdieu 2021 [1987], 111). Diese Unterscheidungen bzw. Abgrenzungen von

Klassen bezeichnet Bourdieu als Distinktion. Es geht um eine in-Beziehung-setzen zu Menschen und deren Klassen, als auch zu Gegenständen oder Werten von ihnen. Durch Distinktion wird einerseits die soziale Position, der sich abgrenzenden Person, und andererseits die Position der abgegrenzten Person erkennbar. Ebenso wird die Beziehung, die zwischen diesen Räumen besteht, sichtbar (Diaz-Bone 2010, 37). Die Konzepte des Lebensstils, des Habitus und der Distinktion von Bourdieu können verwendet werden, um auf die soziale Klassenzugehörigkeit einer Person als auch die Vorstellungen und Ideale dieser Klasse zu schließen. Sie beruhen auf der Zusammensetzung der einzelnen Kapitalformen und bilden das Kapitalvolumen. Durch die soziale Bewertung verschiedener Ästhetiken, werden somit Klassenhierarchien aufgestellt. Kulturelle Elemente, wie Musik, können somit als Verweise auf Klassen und Klassenpositionen verstanden werden.

Vorstellung der klassenlosen Gesellschaft? Die normale Mittelklasse

Ausgehend von den Lebensstilen und den sozialen Klassen in einer Gesellschaft, behandelt dieser Abschnitt die Mittelklasse. Dabei werden die Theorien zur Klasse und denen zu Normierungsprozessen (2.1) zusammengebracht und es wird auf die als ‚normal‘ verstandene soziale Position der Mittelklasse eingegangen. Im deutschsprachigen Raum nimmt die Kategorie der Klasse eine weniger präzise Rolle ein als bspw. in Großbritannien. Das liegt, für Michael Heinrich als auch für Thorsten Mense, an einer Kombination aus nationaler Zugehörigkeit und neoliberalen Verständnis, die daher kaum eine Sichtbarkeit der Arbeiter:innenklasse im deutschsprachigen Raum zulässt (Heinrich 2005, 12; Mense 2016, 74). Wie jedoch das Beispiel zum unterschiedlichen Zugang zu Bildung aufgrund verschiedener Klassenherkünfte gezeigt hat, sind Klassenunterschiede auch im deutschsprachigen Raum existent; das Beispiel wird auch in deutschsprachiger Literatur oft herangeführt (vgl. Kemper und Weinbach 2009, 20 ff.; Bourdieu 2001, 21 ff. Seeck und Theißl 2021). Dass in einer Vorstellung über ‚normale‘ Menschen einer Gesellschaft eine Klassenaspekte innewohnt, muss somit erst analytisch herausgearbeitet werden, da durch die Normierung soziale Kategorien unmarkiert werden (vgl. Kap. 2.1). Dieses Unterkapitel beginnt mit der Darlegung dieser Mittelklasseposition und ihrer Unsichtbarkeit. Anschließend wird auf die Vorteile und Möglichkeiten geschaut, die sich aus der Mittelklasseposition für Menschen ergibt. In Bezug zu kulturellen Elementen wie Musik wird abschließend aufgezeigt, dass aus den Vorteilen der Mittelklasse eine Freiheit folgt, recht beliebig mit kulturellen Elementen (auch aus anderen Klassen) umzugehen und sich diese anzueignen. An diesen Ausführungen wird deutlich, dass sich eine Mittelklasse aus einer spezifischen nicht-Bestimmung eingrenzen lässt.

Fiorella Montero-Diaz und Franka Winka beschreiben in der Einführung zum Buch *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes* (2019), dass im Lateinamerikanischen Kontext die Beschäftigung mit Klasse eine Behandlung von Ausschlüssen und Ungleichwertigkeiten aufgrund der Klassenposition ist. Die Klassen, die als Klassen sichtbar werden, sind welche, die von Klassismus betroffen sind. Im Sammelband von Montero-Diaz und Winka geht es jedoch um die Klassen, die diese Ausschlüsse und Ungleichwertigkeiten überhaupt erst erzeugen. Bei diesen Klassenzugehörigkeiten ist die Klasse jedoch weniger sichtbar. Montero-Diaz und Winka haben festgestellt, dass in Forschungen, die Menschen aus der Mittelklasse behandeln, die Kategorie der Klasse nicht den zentralen Untersuchungsgegenstand bildet, sondern sich mit dem, was sie aktiv produzieren beschäftigt wird (Montero-Diaz und Winter 2019, 1). Diese Vernachlässigung von Aspekten bezüglich der Klassenzugehörigkeit führt zu einer Normierung von bestimmten Klassenpositionen in den jeweiligen Gesellschaften. Durch eine Naturalisierung bzw. Kulturalisierung wird dies, wie bereits erwähnt, als von ‚Natur-aus‘ gegeben betrachtet. Es wird übersehen, dass dies sozial entstandene Verhältnisse sind und verändert werden könnten (Kemper und Weinbach 2009, 23 ff.). In all diesen Normierungen handelt es sich meistens um Menschen, die als ‚normal‘ angesehen werden und einer ‚Mittelschicht‘ zugeordnet werden. Der Begriff der ‚Schicht‘ suggeriert eine hierarchische Ordnung von sozialen Gruppen (Kemper und Weinbach 2009, 26 f.), die hier umgangen und von Mittelklasse gesprochen wird. Unter Mittelklasse wird eine Position verstanden, von der oftmals selbstverständlich ausgegangen wird, weshalb Klassenaspekte nicht genannt werden (Montero-Diaz und Winter 2019, 1). Es zeigt die Normierung einer Mittelklassen-Position in wissenschaftlichen Arbeiten und in sozialen Verhältnissen auf (Donner 2017).

Diese spezifische Position und Situation der Mittelklasse führt dazu, dass sich Menschen sowohl an „obere“ sowie „untere“ Klassen und deren (kulturelle) Ausdrücke sowie Ästhetiken anpassen können. Diese Flexibilität ist ein Privileg, dass vor allem den unteren Klassen vorenthalten bleibt, die als auf diese Position fixiert gelten (Skeggs 2004, 1 f.). Das Privileg der Mobilität zeigt sich für Beverley Skeggs in dieser Freiheit sich an kulturellen Praxen oder Ästhetiken anderer Klassen bedienen zu können. Die Mittelklasse ist als soziale Gruppe flexibel und wird positiv bewertet, während bspw. die Arbeiter:innenklasse auf ihrer sozialen Position fixiert bleibt und sie negativer bewertet wird (Skeggs 2004, 1 f.).

Menschen der Mittelklasse können somit wesentlich einfacher–und meist bewusst–sozial und ökonomisch in andere Klassen wechseln, was jedoch meistens hierarchisch funktioniert (Skeggs 2004, 139 f.). Dafür ist ein zweites Privileg der Mittelklasse relevant, die

Wahlmöglichkeit. Darunter ist zu verstehen, dass hinter der Mobilität der Mittelklasse die Möglichkeit steht selbstständig zu entscheiden, wie das eigene Leben gestaltet werden kann. Durch diese Wahlmöglichkeit eröffnet sich ein größerer, sozialer und kultureller Raum, auf den in einer selbstverständlichen Art zugegriffen werden kann (Skeggs 2004, 139 f.). Beverly Skeggs formuliert dazu:

„[...] choosing is a particularly middle-class way of operating in the world, dependent on access to resources and senses of entitlement to others. But what about those who have no choice? Goldthorpe (1996) maintains that the rational capacity for making choices is a marker of class difference, in which the middle-class utilize their choices most effectively, assuming that the working-classes have choices which they utilize less adequately. [...] Choice is a resource, to which some lack access and which they cannot see as a possibility, it is not within their field of vision, their plausibility structure” (Skeggs 2004, 139).

An diesem Zitat wird deutlich, dass mit der Wahlmöglichkeit der Glaube in der Mittelklasse einhergeht, dass die unteren Klassen bei angeblich gleichen Voraussetzungen lediglich falsche Entscheidungen treffen würden. Wie zu Beginn dieses Kapitels über Klasse und Klassismus herausgearbeitet wurde, handelt es sich trotz Rechtfertigungsversuche der individuellen Fehlentscheidungen, um klassenbedingte Unterschiede im Zugang zu Ressourcen. Dass Klassen unterschiedliche Voraussetzungen und Möglichkeiten für gesellschaftliche Teilhabe haben, liegt laut Henrike Donners Text „The Anthropology of the Middle Class Across the Globe“ (2017) daran, dass das politische System für die Mittelklasse am effizientesten arbeitet. Die in Kapitel zu Normierung von kapitalistischer Logik und Klasse (2.1) dargelegte Verbindung von Kapitalismus, nationaler Zugehörigkeit und Klasse sieht Donner als Vorteil für die Mittelklasse. So wie das politische System die Mittelklasse erhält, hält auch die Mittelklasse das politische System aufrecht. Wenn es zu Veränderungen in der Mittelklasse kommt, z.B. durch neue kulturelle Praktiken und Werte, passt sich das politische System an die Mittelklasse an. Das liegt an einem direkten Abhängigkeitsverhältnis: Die kapitalistische Logik ist auf eine breite Mittelklasse angewiesen, um sich selbst zu erhalten; die Mittelklasse profitiert von dieser kapitalistischen Logik, weswegen sie trotz z.T. progressiven Verhalten nichts am kapitalistischen System verändern will (Donner 2017).

Diese Wechselwirkung von Kapitalismus und Klasse kann am Beispiel der Ästhetisierung kultureller Praktiken verdeutlicht werden. Durch die Position, die die Mittelklasse einnimmt, bestimmt sie die Nutzung und die Bedeutung von „Praktiken und Objekten“ (Skeggs 2004, 136). Skeggs versteht darunter, dass in ihr das „knowledge of new goods, their social and cultural value, and how to use them appropriately“ liegt (Skeggs 2004, 136). Werte und Bedeutungen von Objekten sind nicht einfach gegeben, sondern sie bekommen sie durch eine aktive Nutzung zugeteilt. Diese Deutungshoheit über die Bedeutung und den Nutzen

von Objekten sowie kulturellen Elementen liegt in der Mittelklasse (Skeggs 2004, 136). Unter Ästhetisierung versteht Skeggs in diesem Zusammenhang, dass Kultur als Ressource in der Identitätsbildung von Menschen genutzt wird. Die ‚richtigen‘ Praktiken zur ‚richtigen‘ Zeit zu verwenden, ist somit ein Zeichen des ‚richtigen‘ Verhaltens, das von Menschen erwartet wird (Skeggs 2004, 137 f.). Es geht dabei um eine Selbstdarstellung, die sich stets verfestigt. Weiter folgert Skeggs dazu:

„The making of the new middle-class self is located and shaped by power and struggle, in which middle-class selves attempt to retain legitimacy and authority for the choices they make and the resources they use” (Skeggs 2004, 140).

Die Ästhetisierung von kulturellen Praktiken und Objekten dient somit der Mittelklasse, um ihre eigene Identität nach außen zu tragen und sich der eigenen Vorteile und Privilegien, die sich daraus ergibt, zu versichern. Dies ergibt sich aus dem Zusammenhang ihrer ökonomischen Situation und somit der Verbindung ihrer Klassenposition zum kapitalistischen System. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich Ressourcen, die Bourdieu die Kapitalformen nennt, die der gesellschaftlichen Norm entsprechen. Mit diesen Ressourcen kann sich unbeschwert durch das gesellschaftliche Leben manövriert werden (Skeggs 2004, 137). Skeggs ist der Meinung, dass die Mittelklasse dabei ein progressives Selbstbild von sich entwerfen kann, ohne dass dies der eigenen Bevorzugung im kapitalistischen Systems entgegenwirkt (Skeggs 2004, 153). Hier ist ein weiteres Mal an das Konzept Capitalist Realism von Mark Fisher und die Theorien von Slavoj Žižek (2.1) erinnert, die ebenfalls diesen Widerspruch beschreiben. Fisher versteht darunter, dass sich der Kapitalismus selbst antikapitalistische oder progressive Ansichten einverleiben kann. Beverly Skeggs fasst dazu zusammen: „Rather, the progressiveness of the new middle-class self is predicated on holding in place what must signify stagnation and immobility.” (Skeggs 2004, 153). Skeggs betont dabei, dass das Selbstbild der Mittelklasse als progressiv eine Aufrechterhaltung der klassenspezifischen und kapitalistischen Gesellschaftsordnung ist.

Zusammenfassend kann demnach festgehalten werden, dass es sich bei Klasse um die soziale Herkunft und/oder um die soziale Position von Menschen handelt. Durch kapitalistische Strukturen, die sich im Zusammenhang mit der Entstehung von nationaler Zugehörigkeit entfaltet haben und sich in ihrem spezifischen Aufeinandertreffen auf Subjekte auswirken, entstehen verschiedene Klassen. Zwischen diesen Klassen kommt es durch Bewertungen der Menschen aus den jeweiligen Klassen zur Normierung und Hierarchisierungen von den Klassen. Die Verbindung dieser Theorien zur Mittelklasse und den in Kapitel vorgestellten Theorien zu Normierungsprozessen zeigen, dass eine ‚normale‘ Klasse durch eine Abwertung von anderen Klassen entsteht. Diese ‚normale‘ Klasse bleibt somit ungesehen bzw.

unmarkiert, während lediglich die Abweichung gesehen bzw. markiert ist. Bei dieser ‚normalen‘ Klasse handelt es sich im deutschsprachigen Raum um die Mittelklasse. Menschen, die von einer Mittelklasse-Position abweichen, können aufgrund der Klassenzugehörigkeit ungleichwertig behandelt werden. Die Klassenzugehörigkeit ergibt sich aus der ökonomischen Situation von Menschen, dennoch wirkt sie sich auf das Verhalten und das Denken etc. aus. Klasse ist somit etwas, dass sich auf alle Menschen auswirkt. Es kommt zu einer unterschiedlichen Bewertung und somit zu einer ungleichwertigen Behandlung von Menschen, die von der Mittelklasse (negativ) abweichen. Um den Prozess der Abwertung aufzuzeigen, bedarf es daher die Benennung der Mittelklasse als Normierung ihrer sozialen Position.

2.3. Theorien zur Stimme

Die Voice Studies bzw. Forschungen über Stimme bestehen seit den 1990er-Jahren und zeichnen sich derzeit durch verschiedene Auslegungen und Schwerpunkte aus. Unterschiedliche Methodologie und Zugänge verschiedener Disziplinen, die Stimme behandeln, sind dafür verantwortlich (Eidsheim und Meizel 2019, 4). Als eine einführende Überlegung schlagen Nina Sun Eidsheim und Katherine Meizel in der Einleitung des *The Oxford Handbook of Voice Studies* (2019) vor, Stimme keiner einheitlichen Definition zu unterwerfen, sondern sie als ein vielfältiges Konzept zu betrachten. Die Forschungen hängen somit stark vom Entstehungs- sowie dem Erforschungskontext ab (Eidsheim und Meizel 2019, 2). Amanda Weidman argumentiert in der Abhandlung „Anthropology and Voice“ (2014) ebenfalls, dass es diverse Zugänge zur Behandlung der Stimme gibt. In ihrer Arbeit beschreibt Weidman, dass Stimme sowohl materiell als auch sonisch bzw. klingend ist und in einem sozialen, kulturellen und geschichtlichen Kontext entsteht. Stimme hat daher individuelle und kollektive Bedeutungen, die sich daraus ableiten (Weidman 2014, 38). Eidsheim und Meizel fassen für die Voice Studies zusammen:

„Following that framework, voice studies scholarship recognizes the voices as a complex, often contradictory domain for cultural exchange in areas such as materiality, performance, meaning-making, and knowledge production. It recognizes that the voice is not materiality, text, discourse, or performance as such, but that any of these aspects are already symptoms or evidence of the pressures and affordances that have empowered some vocal expressions and foreclosed on others“ (Eidsheim und Meizel 2019, 3).

In der wissenschaftlichen Behandlung von Stimme ist zu berücksichtigen, dass Stimme nicht etwas Alleiniges–bspw. lediglich als Materie–ist. Es geht in dieser Arbeit vielmehr um eine Perspektive auf Stimme, die die sozialen, kulturellen und individuellen Settings

miteinbezieht. Daher ist es von großer Bedeutung, Stimme nicht rein materiell zu untersuchen, sondern die Verwobenheit all dieser Ebenen in der Stimmproduktion und Stimmrezeption zu berücksichtigen (Eidsheim und Meizel 2019, 3). Die in dieser Arbeit verwendete Bestimmung von Stimme ist somit auf das Forschungsvorhaben angepasst. Vor allem technische und medizinisch-körperliche Zugänge zu Stimme werden hier ausgeklammert und über ein sozial- und kulturwissenschaftliches als auch ethnomusikologisches und musiksoziologisches Verständnis eine Arbeitsdefinition bestimmt.

Zu Beginn der Begriffsklärung zur Stimme werden mehrere Theoretiker:innen, wie u.a. Mladen Dolar oder Adriana Cavarero und die Beziehung zwischen Stimme und Sprache herangezogen. Mladen Dolar beschäftigt sich im Buch *His Master's Voice* (2007) vorwiegend mit gesprochener Stimme, ihrer Klanglichkeit und einer Überlagerung der Stimme durch die Sprache. Stimme versteht Dolar als Medium, über das das Gesagte vermittelt wird (Dolar 2014, 8). Die Stimme selbst ist schwer zu hören, da diese immer von der Sprache und deren Botschaft überdeckt ist. Dolar nennt dies die „Objekt Stimme“ (Dolar 2014, 9) und versteht darunter den materiellen Klang der Stimme. Die Objekt Stimme ist jedoch in einem Zwischenraum hörbar, indem sie von einem „Ruck“ oder Irritationsmoment ausgelöst wird. Ein Ruck oder eine Irritation führen dazu, dass eine Stimme nicht ihrer eindeutigen Entstehungsquelle zugeordnet werden kann und in diesem Moment könne die Objekt Stimme bzw. der tatsächliche Klang der Stimme gehört werden (Dolar 2014, 8). Eine Stimme ist, in Dolars Überlegungen, ein Hinweis auf eine Entstehungsquelle, die stets auf die Subjektivität eines menschlichen Körpers hinweist. Daher ist die Stimme der „intime Kern der Subjektivität“ (Dolar 2014, 22). „[D]ie Stimme als Instrument, das Vehikel, das Medium, und die Bedeutung [ist] das Ziel“ (Dolar 2014, 24). Stimme bildet somit eine Basis für den gesprochenen Inhalt; sie transportiert jedoch ebenfalls die menschliche Subjektivität des Körpers. Dolar versteht die Stimme folglich als materiellen Klang oder als Materialität der Sprache (Dolar 2014, 24).

Dolar behandelt neben der gesprochenen Stimme ebenso die Gesangsstimme. Die Gesangsstimme folgt einer umgekehrten Logik und überlagert demnach den Liedtext. Dolar spricht von einer „nachsprachlichen“ Wirkung (Dolar 2014, 44 ff.). Darunter versteht Dolar, dass die Stimme selbst–bzw. die Objekt Stimme–im Gesang besser gehört bzw. verstanden werden kann als in der gesprochenen Sprache. So wirkt die Gesangsstimme über die Sprache hinaus und vermittelt Emotionen und Informationen über den jeweiligen Körper bzw. das jeweilige Subjekt.

Die Verbindung zwischen Gesangsstimme und dem Liedtext bzw. der Sprechstimme und Inhalt ist somit eine interessante Ebene der Stimme, die Roland Barthes aufgreift. Barthes beschreibt diese Verbindung zwischen Stimme und Sprache bzw. den vermittelten Emotionen durch die Stimme als den „grain“⁹. In Stimmen wird laut Barthes etwas vermittelt, das zentral für die Bedeutung des Gesagten ist. Diese Bedeutung geht über die Stimm-Intonation bzw. das Timbre hinaus und entwickelt sich im reibenden Zusammenspiel, bzw. dem Verhältnis aus Stimme und Sprache. Diese Reibung versteht Barthes als den grain von Stimmen. Der grain kann somit als die Materialität der Stimme verstanden werden (Barthes 2012, 507–9). Barthes definiert den grain folgendermaßen:

„The ‚grain‘ of the voice is not—or not merely—its timbre; the *significance* [Hervoh. im Orig.] it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message)” (Barthes 2012, 507).

Für Barthes ist folglich das Zusammenspiel von Stimme und Sprache von großer Relevanz. Mit der Benennung des grains kann dieses Verhältnis sprachlich gefasst werden und verweist auf diesen Zwischenraum, in dem Stimme und Sprache existieren. Sprache und Stimme gehören somit eng zusammen und haben über die Botschaft des (Lied-)Textes hinaus eine Wirkung. In diesem Zusammenhang ist Stefanie Vander Wel und deren Text „The Singing Voice in Country Music” (2019) zu nennen. Vander Wel legt dar, dass im Gesang von Country Music mehr Emotionen und Bedeutungen übermittelt werden, als die Lyrics dies anbieten. Durch den Gesang wird nach Vander Wel die Botschaft der Lyrics verstärkt. Die Bedeutungskraft verortet sie im reinen Gesang und somit hört das Publikum eine starke Subjektivität oder Individualität der Sänger:innen bzw. der Musical Personae. Vander Wel beschreibt, dass Stimmen vom jeweiligen Genre abhängig sind und so die Beurteilung über Subjektivität der Sänger:innen mit den Ästhetiken des Genres in Verbindung steht (Vander Wel 2017, 1). Am Beispiel Country Music entstehen daher Musical Personae, die oftmals Kategorien und Adjektiven wie „rural, white, southern culture“ und „white, working-class rusticity” folgen (Vander Wel 2017, 2 f.). Es gibt demnach eine Verbindung zwischen Ästhetiken des Genres und den in der Stimme übermittelten Gefühlen, Emotionen und Ideen über die Sänger:innen (ebd.: 3). Das, was die Stimme mit ihrem Klang vermittelt, kann wiederum durch Gesangstechniken von Sänger:innen gezielt eingesetzt werden, um die jeweiligen Bedeutungen hervorzurufen (Vander Wel 2017, 16).

⁹ Übersetzt bedeutet grain Maserung bzw. Reibung oder Getreide/Korn, da dies jedoch, meiner Meinung nach, nicht die treffende Übersetzung ist, verbleibe ich beim Englischen grain.

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Beziehung von Text und vermittelten Emotionen sowie Bedeutungen durch Stimme höchst komplex ist. Folglich führen verschiedene Zugänge und Hintergründe von Stimme zu unterschiedlicher Bewertung derselben. Die Arbeit von Vander Wel verdeutlicht, dass es eine enge Beziehung zwischen Musik und Stimme bzw. der Stimme und dem Lyrics gibt. Die Stimme vermittelt daher bestimmte Emotionen und Informationen der Sänger:innen. Die Objekt Stimme von Dolar verweist auf dieses Verhältnis und die darin vermittelte Subjektivität der Entstehungsquelle, die über das Gesagte hinauswirkt.

Einzigartige Stimmen

Um auf die Verbindung zwischen Stimme und Musical Personae einzugehen, wird im anschließenden Abschnitt die Theorie von Adriana Cavarero angeführt. Im Buch *For More than One Voice* (2005) entwirft Cavarero die „vokale Ontologie der Einzigartigkeit,“ in der jede Stimme die Einzigartigkeit der erzeugenden Person vermittelt. Cavarero kritisiert die Begriffe Subjektivität, Individualität und Mensch, da sie in der westlich geprägten Metaphysik fest verankert seien (Cavarero 2005, 173). „For what these universal categories [„man“, „subject“, „individual“] share is the neglect of the uniqueness of those human beings“ (Cavarero 2005, 173). Cavarero kritisiert, dass Kategorien wie „Mensch“ und „Subjekt“ starr sind und sie kaum eine tatsächliche Individualität bzw. Einzigartigkeit von Menschen zulassen würden. Subjekte innerhalb dieses Verständnisses können, Cavarero zur Folge, keine eigene Stimme haben, mit der sie sich selbst ausdrücken können. Vielmehr hätten alle Subjekte in diesem metaphysischen Verständnis das gleiche Bewusstsein, weswegen sie keine einzigartigen Stimmen haben können (Cavarero 2005, 175). Diese Kritik an der Metaphysik vertritt auch Weidman und beschreibt sie als eine Art Inbegriff des *weißen*, westlichen Verständnisses über die Welt und die Vorherrschaft dieses Denkansatzes (Weidman 2014, 39), wie dies bereits im Kapitel zur Normierungsprozessen (Kap. 2.1) dargestellt wurde. Dieses Verständnis auf Stimme zu übertragen, und die Stimme als Beleg für Subjektivität zu verstehen, kritisiert Weidman als die Fortführung dessen (Weidman 2014, 39). Cavarero spricht daher von „einzigartigen menschlichen Wesen“, um einerseits den besetzten Begriff der Subjektivität zu umgehen und um andererseits die Vielfältigkeit von Menschen aufzuzeigen (Cavarero 2005, 175).

Cavarero benennt sowohl eine klangliche, materielle Ebene als auch eine der sozialen Bedeutungen und Kommunikation, die bei menschlichen Stimmen relevant sind. Cavarero fasst diesbezüglich zusammen: „Every human voice is obviously a sound, an acoustic vibration

among others, which is measurable like all other sounds; but it is only as human that the voice comes to be perceived as unique” (Cavarero 2005, 177). Die Stimme ist für Cavarero somit klanglich. Neben der Materialität der Stimme—die Dolar als zentral betrachtet—spricht Cavarero der inhaltlichen Ebene von Stimme eine große Bedeutung zu, da diese immer in einer Resonanz zu anderen Menschen steht. Für Cavarero liegt das daran, dass Stimmen keine Objekte sind oder keine Objekte als Bezugsrahmen haben. Stimmen werden verlautbart und finden ihren Weg in ein (anderes) Ohr von einzigartigen (menschlichen) Wesen. Dadurch ergibt sich, dass Stimmen immer relational zu anderen Menschen stehen (Cavarero 2005, 177 ff.). Diese Einzigartigkeit der Stimme erklärt Cavarero als eine Art Musik der Sprache bzw. als „vocalic nuances“, die mit und in der Stimme mitvermittelt werden. Eine inhaltliche Botschaft ist somit ohne Stimme und deren Vermittlung, wie etwas gesprochen wird, nicht möglich (Cavarero 2005, 175). Unter der vokalen Ontologie der Einzigartigkeit versteht Cavarero daher, dass es eine stimmliche Basis gibt, die in allem Gesprochenen mitklingt und das Vermittelte unterstützt. Dieses Erklingen der Stimme kann nur in Verbindung zu anderen Hörenden entstehen. Das Vokale der Stimme erklingt somit im Sprechen und die Stimme muss als Kommunikation mit anderen verstanden werden. Die Einzigartigkeit der Stimme bezieht sich somit auf jeden einzelnen Menschen, der durch und mit der eigenen Stimme tatsächlich einzigartig wird (Cavarero 2005, 175).

Nina Sun Eidsheim übt in ihrem Buch *The Race of Sound* (2019) Kritik an Cavareros Konzept. Eidsheim legt dar, dass mehrere Stimmen gleich klingen können und widerspricht dem Konzept der einzigartigen Stimmen von Cavarero. Dies veranschaulicht Eidsheim am Beispiel der Frage „Wer ist da?“ Eidsheims Argument ist, dass sich viele Stimmen gleich anhören, da wir eine spezifische Art des Hörens und des Redens erlernt haben. Die Antwort auf die Frage „Wer ist da?“ wird in den meisten Fällen mit „Ich“ beantwortet. Dies ist eine unspezifische und oftmals irreführende Antwort, wenn es keine oder kaum weitere Informationen in dem Moment des Erklingenden „Ich“ gibt (Eidsheim 2019, 3). Während Dolar und Cavarero Stimmen als das Moment betrachten, der Menschen zu Subjekten (Dolar 2014, 22) bzw. zu einzigartigen menschlichen Wesen (Cavarero 2005, 175) werden lässt, dreht Eidsheim die Betrachtungsperspektive um. Da viele Stimmen gleich klingen, kann das Hören einer Stimme nicht der eindeutige Verweis auf exakt eine Person sein, sondern eröffnet einen Blick auf die gesellschaftsspezifische Einordnung von Stimmen und Menschen. Darüber hinaus bilden sich Individuen bzw. Identitäten aus mehreren Faktoren, die nicht auf eine einzigartige Stimme heruntergebrochen werden können. Die Idee von angeblich einzigartigen Stimmen versteht Eidsheim eher als eine Natürlichkeit von Menschen, was zu kritisieren

sei (Eidsheim 2019, 2 f.). Durch erlerntes Hören werden viele verschiedene Informationen über den angeblichen Körper der Person dekodiert, ohne dass wir die Person kennen müssen, was für Eidsheim im Widerspruch zu Cavareros Ansichten steht (Eidsheim 2019, 2).

Trotz der Kritik von Eidsheim an Cavarero¹⁰ ist eine Gemeinsamkeit beider Arbeiten, dass sie Stimme als Kommunikationssystem verstehen. Eidsheim schlussfolgert, dass es für die Beschäftigung mit Stimme notwendig ist, eine hörende Perspektive einzunehmen. Dies vermeide in bestehende bzw. wertende oder diskriminierende Beurteilungen über Stimmen zu verfallen. Eidsheim legt den Fokus damit auf die gehörte Wirkung und Bedeutung einer Stimme und fragt nicht nach den Intentionen und dem Sein einer singenden oder sprechenden Person (Eidsheim 2019, 27 ff.). Dieser Perspektivwechsel führt zur Feststellung von Eidsheim, dass Stimmen im Hinblick auf ordnende Kategorien bewertet werden (Eidsheim 2019, 30). Ordnende Kategorien wie race, Geschlecht oder Klasse werden in Stimmen vermittelt, nicht weil sie einfach so sind, sondern weil eine Vielzahl an Menschen gelernt hat Stimmen diesbezüglich zu beurteilen. Mit der Hörbarkeit dieser ordnenden Kategorien in Stimmen beschäftigt sich der folgende Abschnitt.

Stimme und soziale Kategorien: race, Geschlecht und Klasse

In den Erarbeitungen zur Hörbarkeit von sozialen Kategorien in Stimmen, wie race oder Geschlecht, ist das Konzept der Performativität von Relevanz und wird deswegen kurz angeführt. An der performativen Herstellung von Geschlecht in der Stimme wird dies anhand der Arbeiten von Suzanne G. Cusick verdeutlicht, um anschließend detaillierter auf die Hörbarkeit von race, Geschlecht und Klasse in der Stimme einzugehen.

Geschlecht und race sind zwei soziale Kategorien, die in einer direkten Verbindung zu Körpern stehen, da sich die sozialen Bedeutungen von ihnen vom materiellen Körper ableiten. Das Konzept der Performativität beschreibt ausführlich diese sozialen Entstehungsprozesse. Als eine der ersten Musikforschenden hat Suzanne G. Cusick über die Verdingung von Stimmklang und Geschlecht bzw. Körper gearbeitet. Der Ansatz beruht auf den Theorien Judith Butlers zu Performativität von Sex, Gender und Körper, was Cusick auf den vokalen Klang bzw. auf Musik überträgt (Cusick 1999, 25 f.). Zentral hierbei ist die Idee, dass Stimme und Sprache sowohl etwas Körperliches sind als auch soziale und kulturelle

¹⁰ Meines Erachtens arbeiten beide Autorinnen auf unterschiedlichen Ebenen, weswegen sie sich nicht widersprechen. Eidsheim spricht über soziale Bedeutungen, die in Stimmen vermittelt und gehört werden, während Cavarero erst einmal betont, dass Stimmen auf einzigartige Wesen verweisen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass mehrere Stimmen nicht gleich klingen können und daher keine sozialen Bedeutungen transportieren könnten.

Bedeutungen tragen. Diese Komponente wird in vielen Untersuchungen übersehen, da Stimme als etwas rein körperliches verstanden (Cusick 1999, 29 f.). Cusick kritisiert, dass „we believe voice *is* [Herv. i. Orig.] the body“ (Cusick 1999, 29). Durch diese angeblich direkte Verbindung von Stimme und Körper liegt in der Stimme eine „interior truth“, da Körper weiterhin als natürlich und unveränderbar verstanden wird. Das führe wiederum zur Verfestigung der Vorstellung von Körper und Stimme als stabil, unveränderbarer und natürlich (Cusick 1999, 30). Dass der materielle Körper und somit die Stimme als natürlich verstanden werden, hängt jedoch mit der Zuschreibung als natürlich zusammen, wie das Judith Butler mit dem Verständnis von Performativität darlegt. Butler geht von einer geschlechtlichen Einschreibung der jeweiligen sozialen Verhältnisse in den Körper aus. Das bedeutet, dass diese ‚Natürlichkeit des Körpers‘ performt bzw. dargestellt ist und sich durch die wiederholende Auslebung dessen verfestigt. Der Körper ist zwar materiell, greifbar, allerdings sind die Betrachtungsweisen über Körper soziale Konstrukte (Butler 1991, 26). Sex, Gender und Körper werden somit durch stete Wiederholung erzeugt und die sozialen Bedeutungen schreiben sich in die Materie, den Körper, ein. Dadurch werden sie als natürlich und stabil verstandene Kategorien verfestigt und die sozialen und kulturellen Prozesse darin verschleiert (Butler 1995, 21 f.+36). Mit der Idee, dass Sex, Gender und Körper keine stabilen und gleichbleibenden Kategorien sind und durch eine neue Auslebung verändert werden können, wird diese Konstruiertheit der Kategorien ein weiteres Mal deutlich (Cusick 1999, 26 f.). Diese Verbindung von Körper, Körperlichkeit und Stimme ist zentral in Cusicks Arbeit. Aufgrund der Übertragung von Natürlichkeit auf den Körper, wird die Stimme als direkte Verbindung zum Körper ebenfalls als etwas Natürliches und Unveränderliches betrachtet. Die Überlegungen Butlers und deren Anwendung auf die Stimme sind für Cusick ein Beleg, dass Stimmen ebenfalls von sozialen und kulturellen Faktoren beeinflusst sind. Um dies in der Stimme herauszuarbeiten, schlägt Cusick vor, eine hörende Perspektive in der Beurteilung von Stimmen einzunehmen (Cusick 1999, 34). Durch die Übertragung von performativer Eingeschriebenheit von sozialen und kulturellen Bedeutungen in den materiellen Körper auf die Stimme, können so soziale Kategorien, wie race, Geschlecht, Klasse etc. in Stimmen gehört werden und womit sich die folgenden Abschnitte detaillierter beschäftigen.

Race

Performativität ist somit eine entscheidende Erklärung dafür, wie soziale Kategorien und materielle Körper miteinander in Verbindung stehen. Auf diesem Konzept aufbauend kann die Hörbarkeit von race in Stimme beschrieben werden. Jennifer Lynn Stoeve untersucht,

ähnlich wie Eidsheim, die Hörbarkeit von race in einem US-amerikanischen Kontext und bezieht sich neben der Stimme generell auf Klänge. Stoever eröffnet hierfür im Buch *The Sonic Color Line* (2016) die gleichnamige „sonic color line“ und das „listening ear“ als zwei Analyseebenen, um die Rassifizierung von Klängen herauszuarbeiten. Stoever bestimmt diese folgendermaßen:

„The sonic color line describes the process of racializing sound—how and why certain bodies are expected to produce, desire, and live amongst particular sounds—and its product, the hierarchical division sounded between ‘whiteness’ and ‘blackness’. The listening ear drives the sonic color line; it is a figure for how dominant listening practices accrue—and change—over time, as well as a descriptor for how the dominant culture exerts pressure on individual listening practices to conform to the sonic color line’s norm” (Stoever 2016, 7).

Stoever geht es um Klang und dessen soziale Bedeutungen sowie um die Annahmen von rassifizierten Klängen. Das bedeutet, dass Klänge in bestimmter Weise beurteilt und sie gemeinsam mit den erzeugenden Körpern rassifiziert werden (sonic color line). Hier ist eine performative Lesart möglich, da es sich nicht notwendigerweise um tatsächlich unterschiedliche Stimmen handelt, sondern um die Bewertung von Stimmen. Diese Beurteilungen beruhen auf rassistischen, geschichtlich entstandenen sozialen Strukturen. Dabei handelt es sich um das sogenannte listening ear, welches eine Trennung produziert und reproduziert. Das listening ear stellt somit eine Norm des Hörens her, wobei es sich um ein Hören aus einer *weißen* Perspektive heraus handelt (Stoever 2016, 7 f.). Bei der sonic color line handelt es sich daher um stereotype Vorstellungen, wie Schwarze Stimmen und Körper zu klingen haben—ganz unabhängig davon wie verschiedene Schwarze Stimmen wirklich klingen. Stoever betont dabei immer wieder die Herstellung dieser sonic color line durch eine *weiße* Realitätsvorstellung von Normalität und deren Naturalisierung (listening ear) (Stoever 2016, 8). An den Ergebnissen von Jennifer Lynn Stoever werden zwei Punkte ersichtlich. Erstens werden Klänge oder Stimmen durch eine Übertragung von Stereotypen auf Klänge rassifiziert. Zweitens geht diese Rassifizierung von Klängen von einer *weißen* ‚Normalvorstellung‘ bzw. Vorherrschaft aus. Die Klänge selbst sind somit nicht tatsächlich Klänge Schwarzer Menschen, sondern werden dementsprechend gehört und beurteilt. Es verfestigt sich daher eine Vorstellung dieser *weißen* Norm in Klängen. Durch das Benennen dieser zwei Analyseebenen arbeitet Stoever die sozialen und kulturellen Zuschreibungen von Klängen heraus. Stoevers Arbeit zeigt somit, dass soziale Kategorien in Klängen und Stimmen gehört werden.

Geschlecht

L.J. Müller beschreibt in dem Buch *Sound und Sexismus* (2018) die Verwobenheit von Klang und Sexismus bzw. der Kategorie Geschlecht. Der Fokus liegt dabei auf der Gesangsstimme. Müller unterscheidet, wie die meisten hier angeführten Autor:innen, zwischen einer materiellen und einer ästhetischen bzw. sozialen sowie symbolischen Ebene von Stimme. An Cusick anknüpfend, vertritt Müller das Verständnis, dass die „Stimme [...] als Medium der Sprache Gegenstand weitreichender und früh einsetzender kultureller Disziplinierung“ ist (Müller 2018, 94). Die Stimme transportiert für Müller neben der sprachlichen Ebene soziale und kulturelle Bedeutungen, die mit Menschen oder Gruppen verbunden werden. Bezogen auf Gesangstimmen in Popmusik erkennt Müller, dass (Sub-)Genres spezifische Stimmen erzeugen, die mit sexistischen, kulturellen Ideen verbunden sind. In Klängen sind somit sexistische Vorstellungen enthalten, da sie mit sozialen Strukturen verbunden werden (Müller 2018, 16). Durch dieses spezifische Hören schreibt sich Vergeschlechtlichung in Klängen ein. Das hat zur Folge, dass alle nicht-männlichen Stimmen abgewertet werden. Es handelt sich um die sog. ‚echte‘ Stimme in Popmusik, die Müller entwirft und die in einem späteren Abschnitt näher beleuchtet wird. Müller betont, dass Sexismus hörbar ist, da die Bewertung von Stimmen und deren Körper aufgrund des Geschlechts unterschiedlich ausfallen. Das bedeutet, dass männliche Stimmen als die ‚Norm‘ akzeptiert sind, während weibliche Stimmen als Besonderheiten oder Abweichungen auffallen (Müller 2018, 17 f.).

Amanda Weidman führt ähnliche Punkte an und bringt so die Hörbarkeit von Kategorien wie race oder Geschlecht zusammen. Stimmen werden oftmals in einem *weißen*, westlichen Verständnis behandelt und folgen herrschenden Vorstellungen. Vergeschlechtliche bzw. als weiblich gehörte sowie rassifizierte Stimmen werden als eine Abweichung von ‚allgemeinen‘ Stimmen betrachtet (Weidman 2014, 40). Wie Müller betont auch Weidman, dass Stimmen immer auch körperlich zu verstehen sind. „Voices are ‚material embodiments of social ideology and experience‘“ (Felds et al. 2004, 332, zit. nach Weidman 2014, 40). Die Verkörperung sozialer Strukturen in der Stimme bedeuten demnach, dass soziale Kategorien, wie race und Geschlecht, als auch Klasse, in der Stimme hörbar werden. Darunter versteht Weidman die Stimme, die Stimmqualität, das „timbre“ bzw. die klingende Komponente von Stimme (Weidman 2014, 40). Weidman fasst dazu zusammen:

„Precisely because voices are embodied and repeatedly performed, they can serve as deeply felt markers of class, race, geographic origin, etc. The materiality of voice includes the sound itself as well as with the bodily processes of producing and attending to voices. When we consider the musical voice as a sonic phenomenon, not merely as a vehicle for words or music, timbre–

commonly referred to as voice quality, tone color, or colloquially referred to as an instrument's or vocalist's 'sound'—becomes central" (Weidman 2014, 40).

An der Aussage Weidman wird deutlich, dass die Bedeutung von Stimme in einem spezifischen sozialen, kulturellen und geschichtlichen Kontext entsteht. Diese Einschreibungen und Bedeutungen finden in dem Verhältnis von Sprache und Stimme statt, wie das bereits Dolar mit der Objekt Stimme aufgezeigt hat. In der Auseinandersetzung mit Stimme müssen somit diese bedeutungsgebenden Kontexte in der hörbaren Stimme, die über die Sprache hinaus geht, berücksichtigt werden. Materielle Klänge und Stimmen sind somit immer auch von ihren Eingebundenheiten zu verstehen, die dazu führen, dass soziale Kategorien in ihnen gehört werden.

Klasse

Mladen Dolar eröffnet im Buch *His Master's Voice* (2007), dass von der Art des Sprechens bzw. dem „Akzent“, der Aussprache oder der Betonung u.a. auf die Klassenherkunft der sprechenden Person geschlossen wird. Die Stimme entspricht nicht der Norm, wodurch sie auffällt und hörbar wird. Diese stimmliche Norm nennt Dolar den „Nichtakzent“, in dem soziale Kategorien nicht gehört werden. Eine Stimme mit „Akzent“ liegt für Dolar „in die Nähe des Gesangs“, da der Stimmklang diesmal die Sprache überlagert (Dolar 2014, 31). Den Hörenden würde der Klang der Stimme, wie beim Gesang, durch eine Abweichung vom Nichtakzent erst bewusst werden (Dolar 2014, 31 f.). Dolar betont dabei, dass in dieser Abweichung „Klassenunterschiede“ hörbar werden, weil

„[d]ie herrschende Norm [...] nichts anderes [ist] als ein Akzent, der mit einer Geste voll schwerwiegender sozialer und politischer Konnotationen zum Nichtakzent erklärt worden ist. Die offizielle Sprache ist tief von Klassenunterschieden geprägt; ihre Beschaffenheit verdankt sich einem permanenten ‚sprachlichen Klassenkampf‘“ (Dolar 2014, 32).

Für Dolar ist in der Stimme Klasse hörbar, da eine als ‚normal‘ verstandene Form des Stimmklangs dazu führt, dass alles Abweichende als ‚anders‘ auffällt. Das bedeutet, dass im Hören von Stimmen bereits Normierungsprozesse ablaufen. Die Abweichung vom Nichtakzent führt somit dazu, dass tatsächlich die Stimme hörbar wird und die Abweichung weist u.a. auf eine ‚andere‘ Klasse hin. Amanda Weidman ist ebenfalls der Meinung, dass klassenbezogene Unterschiede in Stimmen hörbar sind. Am Beispiel der Forschung von Aaron A. Fox über Country Music in Texas und den Working-Class Background, den Muscial Personae vermittelt müssten, zeigt Weidman, dass dies auch durch in der Stimme transportierten Denkweisen und Ansichten passiere. Die Stimme vermittele demnach Genre-typische Ideale und der relevante Working-Class Background ist somit in der Stimme von Country-Musiker:innen im besten Fall zu hören (Fox 2004, zit. nach Weidman 2014, 44). An dieser Stelle

ist noch einmal der ästhetische Rahmen zu nennen, in dem Stimmen entstehen und dessen Vorstellung sie entsprechen müssen, um als authentisch bewertet zu werden. In Country Music ist dies ein entsprechender Hintergrund, der eine „southern, white, rural, and working-class musical culture“ vermittelt (Vander Wel 2017, 3).

Cusick beschreibt im bereits angeführten Text „On Musical Performances of Gender and Sex“, dass in verschiedenen Stimmen eine Klassenposition der Musical Personse hörbar ist bzw. bestimmte Stimmen für eine spezifische Klassenposition stehen können (Cusick 1999, 35). Nina Sun Eidsheim betont ebenfalls, dass mehrere soziale Kategorien in Stimme hörbar sind und dass „complex phenomena such as human voices are further defined by socially, culturally, and economically driven categories such as race, class, and gender.“ Eidsheim betont, dass gesellschaftliche Strukturen zu sozialen Kategorien führen, die Stimme (im Verlautbaren als auch im Hören) maßgeblich beeinflussen. Für Jennifer Lynn Stoever ist Klasse neben Geschlecht und Sexualität ebenso eine wichtige Komponente, die berücksichtigt werden muss. Stoever schreibt: „[...] both race and gender—along with sexuality and class—impact how one sounds and listens“ (Stoever 2016, 21). Alle diese Beispiele verdeutlichen, dass Klasse als soziale Kategorie wie race und Geschlecht in Stimmen hörbar sein bzw. im Komplex der Stimme berücksichtigt werden müssten. Jedoch zeigt sich ebenso, dass—außer in den vereinzeltten Forschungen über Country Music (Fox 2004; Vander Wel 2017)—die Kategorie der Klasse und Stimme selbst noch nicht umfassend behandelt wird. Folgen wir jedoch den Überlegungen von Eidsheim, Stoever und Müller, so kann festgehalten werden, dass die Kategorie der Klasse ähnlichen Strukturen und Bedeutungszuschreibungen folgen muss, wie sie das für die Kategorien race und Geschlecht bereits herausgearbeitet haben. Durch das Konzept des listening to listening von Eidsheim verdeutlicht, muss auf die Hörenden-Perspektive geachtet und danach gefragt werden, welche Bedeutungen und Beurteilungen Hörende bezüglich Klassen-Zuordnungen über die Stimme treffen. Dafür müssen die ‚echten‘ bzw. ‚normalen‘ Stimmen der jeweiligen Gruppen und der musikalischen Genres berücksichtigt werden, um eine Analyse bezüglich der klanglichen Klasse erstellen zu können. Eine intersektionale Perspektive einzunehmen ist dafür hilfreich, da in einer Stimme nicht nur Geschlecht, nur race oder nur eine Klasse gehört wird, sondern sich die Kategorien miteinander verschränken und es weitere Kategorien gibt, die einen Einfluss darauf haben.

Die Stimme, der hörende und der gehörte Körper

In den bisherigen Darlegungen, welche sozialen Kategorien in Stimmen bereits wissenschaftlich behandelt wurden, wird auf die Einbettung von Klängen in sozialen Strukturen

verwiesen. Wie dies jedoch genau funktioniert, soll nun durch die Arbeit von L.J. Müller veranschaulicht werden. Durch den Einfluss von sozialen und kulturellen Prozessen in Stimmen bedarf es für das Hören von Stimmen sowohl eines sprechenden bzw. singenden als auch eines hörenden Körpers. Müller betont, dass bereits in Stimmen Körper gehört bzw. gedacht werden. Im Hören wird sich somit ein imaginärer Körper zu der Stimme vorgestellt (Müller 2018, 93). Den hörenden Körper nennt Müller den sonischen Körper, worunter eine körperliche Voraussetzung zum Hören und zur Erzeugung einer Stimme zu verstehen ist. Hören ist kulturell und sozial erlernt und daraus leitet sich ein entsprechendes Verhalten ab (Müller 2018, 88). Dieses Hören nennt Müller „kulturalisiertes Hören.“ Es handelt sich um ein „verkörpertes Wissen“, welches durch stete Wiederholung im Körper verankert und automatisch abgerufen sowie umgesetzt wird (Müller 2018, 90). Unter dem sonischen Körper ist somit der von der Umwelt beeinflusste Körper zu verstehen, der als Voraussetzung dafür dient, Stimmen zu erzeugen und sie zu hören.

Neben dem sonischen Körper spielt der vokale Körper in Müllers Analyse eine entscheidende Rolle. Der vokale Körper ist der gehörte Körper. Dieser Körper entsteht durch „performative Akte [...], die einen geschlechtlichen Körper klanglich hervorbringen“ (Müller 2018, 93). Es geht dabei um Vorstellungen über den erzeugenden Körper, die im Klang selbst liegen. Er ist somit kein „wirklicher Körper“, sondern ein „Phantastischer Körper“ (Müller 2018, 93). Im Stimmklang liegen daher „eine Vielzahl an Informationen über die vermeintliche Klangquelle“ (Müller 2018, 93). Diese Informationen werden im Hören wahrgenommen und verstanden und somit z.B. auf Emotionen der gehörten Stimme und dem Subjekt dahinter geschlossen. Neben Emotionen können jedoch auch soziale Kategorien wie Geschlecht etc. gehört werden (Müller 2018, 93). Müller fasst den vokalen Körper folgendermaßen zusammen:

„Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich aus dem Stimmklang ein recht umfangreiches Bild des singenden oder sprechenden Körpers dekodieren lässt, das unter anderem vermeintliche Informationen über das Geschlecht, Alter, Emotionen, Haltung und Mimik enthält. All diese Informationen aus dem Stimmklang abzuleiten ist dabei kein Geheimwissen, sondern alltägliche Praxis. Wir interpretieren laufend den Stimmklang unserer Gesprächspartner_innen und machen uns so ständig Bilder vom vokalischen Körper“ (Müller 2018, 102).

Der hörende und der gehörte Körper sind somit Voraussetzungen zur Analyse der Gesangsstimme bei Müller. Beide Körper sind für das Hören notwendig und über die Informationen, die wir aus den Stimmen in „alltäglicher Praxis“ ableiten, konstruieren wir ein Bild von einem u.a. vergeschlechtlichen (und rassisierten) Körper zur jeweiligen Stimme. Diese Körper sind zentral in Müllers Analyse, da diese die Momente sind, in denen geschlechtliche und rassifizierte Vorstellungen auf Stimmen übertragen werden.

Es gibt somit ‚Etwas‘ im Stimmklang, das über der sprachlichen Ebene liegt und in den Informationen über Körper vermittelt werden. Dies versucht Julia Kristeva im Buch *Die Revolution der poetischen Sprache* (1978) mittels der Idee des Genotextes zu beschreiben. Darunter versteht Kristeva etwas in der Sprache Erkennbares, das jedoch nicht sprachlich, sondern stimmlich ist. Es handelt sich um die Wechselbeziehung zwischen den sprachlich-bedeutungsgebenden und den stimmlichen Elementen (Kristeva 1978, 94 f.). Der Genotext ist folglich etwas, das unter der sprachlichen und bedeutungsgebenden Ebene liegt. So „bildet der Genotext die Grundlage der Sprache, die wir mit dem Terminus Phänotext kennzeichnen“ (Kristeva 1978, 95). Der Phänotext folgt klaren Regeln der Kommunikation und bedarf mindestens zweier Subjekte, während der Genotext dahingehend freier ist. Einen Sinn bekommt Gesprochenes sowohl durch den Genotext als auch durch den Phänotext (Kristeva 1978, 96). Der Genotext wird u.a. von Judith Butler und L.J. Müller kritisiert, da dieser, in einem nachfolgenden Schritt bei Kristeva Frauen zugeschrieben wird. Dies führe zu Essentialisierungen und Beschränkungen weiblicher Subjekte, kritisieren Butler und Müller (Butler 1991, 141; Müller 2018, 74 f.). Müller sieht die theoretischen Überlegungen bei Kristeva dennoch als nennenswert, denn „[d]ie Trennung von Phäno- und Genotext und die Untersuchung des zweiten als mit dem Körper verkoppelter Sprachebene erweist sich als durchaus produktiv für die Analyse“ (Müller 2018, 75). Den Genotext von Stimmen bezeichnet Müller als klangliche Materialität, die Bedeutungen, Emotionen oder Informationen über die sprachliche Ebene des Liedtextes hinaus transportiert (Müller 2018, 75).

Den sonischen und vokalen Körper als auch den Genotext versteht Müller u.a. als Analysewerkzeuge, um Stimmen untersuchen zu können und herauszuarbeiten, wie soziale Kategorien hörbar werden. Die hier vorgestellten Analysewerkzeugen verdeutlichen, dass Bedeutungen oder Bewertungen von Musik und Stimmen von den hörenden bzw. rezipierenden Menschen ausgehen. Die hörende Perspektive ist somit in diesem Prozess zentral und wird im anschließenden Abschnitt mit dem Konzept des listening to listenings näher behandelt.

Das Konzept listening to listening

Eidsheim sieht, wie auch Müller, die Einschreibung von sozialen Kategorien in Stimmen vorwiegend durch die Beurteilungen von Hörenden. Die Hör- und Bewertungsprozesse von Stimmen müssen für Eidsheim deswegen betrachtet und analysiert werden (Eidsheim 2019, 24 ff.). Gemeinsam mit Katherine Meizel hat Eidsheim die Stimme als einen Verweis auf gesellschaftliche Strukturen verstanden. Eidsheim und Meizel formulieren dazu:

„[...] voice is a useful barometer for broader movements within a given society. For example, what was considered an attractive feminine voice a century ago compared to now might constitute very different vocal performances. In this way, then, voice is made to express deep and broad values, and these values may be articulated and examined through the lens of vocal inquiry” (Eidsheim und Meizel 2019, 17).

Durch stimmliche Praktiken kann somit auf gesellschaftlich tief verwurzelte Werte und Normen geschlossen werden. Soziale Kategorien und gesellschaftliche Vorstellungen sind somit für Eidsheim und Meizel in Stimmen hörbar. Des weiteren schlussfolgern sie, dass Stimmen und wie sie gehört werden als ein Art „Werkzeug“ (Eidsheim und Meizel 2019, 18) für die Offenlegung dieser Werte verstanden werden können. Eidsheim und Meizel erklären, dass zwischen der sprechenden bzw. singenden Person und deren Motivation oder Intention und den Interpretationen bei hörenden Personen unterschieden werden muss. Stimme ist somit neben der „active agency“ der sprechenden bzw. singenden Person ebenfalls in der zuhörenden Perspektive relevant. Im Diskurs zur Stimme muss darüber hinaus berücksichtigt werden, dass Stimme nicht ein Abbild oder Spiegel gesellschaftlicher Strukturen ist, sondern gesellschaftliche Strukturen in ihr aktiv zu Tage treten und so verfestigt werden. Das bedeutet für Eidsheim und Meizel, dass im stimmlichen Ausdruck bzw. in stimmlichen Praktiken immer die Möglichkeit besteht, sich diesen Strukturen, Werten und Erwartungen durch stimmliche Äußerungen zu widersetzen:

„Voice is also a tool used as an expression of active agency. It does not just passively express given values, but can also be actively used to push such values into the private and public realms through concerted vocal expression. Simultaneously, hegemonic vocal practices can also be rejected and refused—and, through this means, the power inherent in and represented by such vocal, social, and cultural practices may be undermined” (Eidsheim und Meizel 2019, 18).

In der Stimme werden somit gesellschaftliche Werte und Bedeutungen verhandelt. Diese Bedeutungen liegen für Eidsheim jedoch nicht im Klang selbst, sondern werden in den Klang hineingelegt. Eidsheim weist im Buch *The Race of Sound* (2019) darauf hin, dass stimmliche Praktiken daher viel eher als Stile und Techniken verstanden werden müssten, weil sie dadurch als aktiv geschaffen begriffen werden können. Bisweilen werden stimmliche Praktiken hingegen essentialisiert und als natürlich und somit als passiv und unveränderbar verstanden (Eidsheim 2019, 30). An diesem Punkt wird deutlich, dass Klänge, Musik und Stimmen in einer Gesellschaft als solche festgelegt werden. Was eine Gruppe als schöne Musik bewertet, kann in einer anderen als Lärm abgetan werden. Race ist, laut Eidsheim, in Stimmen zu hören, weil Stimmen und stimmliche Performances oder Praktiken als ‚echt‘ verstanden werden und Personengruppen zugeordnet werden. Werden diese stimmlichen Performances von ‚anderen‘ Menschen ausgeführt, werden sie als Imitation bzw. nicht ‚echt‘ verstanden (Eidsheim 2019, 31). Daran wird deutlich, dass Hören nicht frei von sozialen

Werten und Strukturen und daher immer ein „politischer Akt“ (Eidsheim 2019, 24) ist. Eidsheim hat das Ziel, diesen Prozess der Naturalisierung von Stimmen aufzuzeigen und ihm entgegenzuwirken, um „[to] denaturalize both the listening process and the voices it names“ (Eidsheim 2019, 24). Es geht Eidsheim darum, die Prozesse der Bedeutungsgebung und der daraus folgenden Benennung von z.B. rassifizierten Stimmen aufzuzeigen (Eidsheim 2019, 25).

Um diese Strukturen auch in Stimmen sichtbar zu machen, führt Eidsheim das Konzept *listening to listening* ein. Das Konzept begründet Eidsheim damit, dass Menschen, die in einer bestimmten Gesellschaft aufgewachsen und dementsprechend „kulturalisiert“ sind, über Stimmen Urteile fällen und so Stimmen spezifische Attribute zuschreiben. In der Stimme können daher „Normen und Werte der Hörenden wieder[...]“ erkannt werden (Eidsheim 2019, 26 f.). Der Prozess des Hörens und die Beurteilung der gehörten Stimmen ist für Eidsheim relevant und zeigt auf wie *race*–und andere soziale Kategorien–in Stimmen hörbar sind. Das Aufzeigen dieser Zuschreibungen als solche ermöglicht es, Stimmen zu analysieren, ohne weitere Essentialisierungen vorzunehmen oder die bestehenden zu reproduzieren. (Eidsheim 2019, 27 f.). Um dies umzusetzen, befragt Eidsheim hörende Menschen wie sie eine Stimme hören und wahrnehmen. Stimmen und ihre Zuschreibungen können auf diese Weise bis ins Detail untersucht sowie Essentialisierungen entschlüsselt werden. Für Eidsheim ist es daher ersichtlich, dass „[...] there is nothing unique or natural about voice“ (Eidsheim 2019, 33). Für diese Analyse der sozialen Bedeutung in Stimme bedarf es Wissen zu den Menschen und deren „Verhalten und Annahmen“ über die Welt. So können Beurteilungen über Stimmen erkannt werden und dadurch das Verhältnis von Musik und Stimme zu sozialen, kulturellen und geschichtlichen Kontexten herausgearbeitet werden (Eidsheim 2019, 27 f.). Durch das Konzept des *listening to listening* werden vielmehr die gesellschaftlichen Strukturen offensichtlich, in denen die hörende Person situiert ist, als die der sprechenden Person.

„Because listening is never neutral, but rather always actively produces meaning, it is a political act. Through listening, we name and define. [...] not only do we, as listeners, get to label the vocalizers; we also manifest the symbolic in the material“ (Eidsheim 2019, 24).

Im Prozess des Hörens wird so über die Stimme der sprechende bzw. singende Person geurteilt und diese in soziale Verhältnisse positioniert–unabhängig davon, ob dies der Wahrheit entspricht. Dadurch wird, laut Eidsheim, das Symbolische in der Materie der Stimme verfestigt.

Zusammenfassend kann unter dem Konzept des *listening to listening* der Wechsel von der Sprechenden bzw. Singenden zur Hörenden Perspektive und den sozialen Bedeutungen in der

Stimme verstanden werden. Dafür schlägt Eidsheim eine detaillierte Analyse von Hörer:innen und deren Beurteilungen von Stimmen vor. So könne die Reproduktion von geschaffenen Essentialisierungen und Naturalisierungen umgangen und die sozialen und kulturellen Strukturen herausgearbeitet werden. Dieses Konzept beruht auf der Annahme, dass in den Beurteilungen von Stimmen gesellschaftliche Werte und Normen geschaffen werden, die sich durch stete Wiederholungen stimmlicher Praktiken verfestigen. An dieser Stelle werden verschiedene Parallelen zu den bisher genannten Autor:innen und Ansätzen deutlich. Einerseits kann eine Verbindung zu Stoevers Idee der sonic color line und dem listening ear gesehen werden. Stoever entwickelt–wie Eidsheim–zwei Ebenen, einmal den rassifizierten Klang und einmal die *weißen*, herrschenden Strukturen, die die Vorstellung, wie z.B. Schwarze Stimmen klingen, vorantreiben (Stoever 2016, 7). Diese Einteilung ist ebenso bei Eidsheim vorhanden. Eidsheim spricht von herrschenden, *weißen* Strukturen, die bspw. Schwarze Stimmen erst erschaffen. Ebenso spielt für Eidsheim der Körper in Verbindung zur Stimme eine zentrale Rolle. Die Stimme versteht Eidsheim als die Materialität des Körpers, dem folglich eine symbolische Macht zugeschrieben wird (Eidsheim 2019, 19). Hier gibt es Überschneidungen zu Dolars Verständnis der klanglichen Materialität der Stimme und dem grain von Barthes (vgl. Dolar 2014, 24 f. vgl. Barthes 2012, 505 ff.). Wie Weidman und Müller versteht Eidsheim die Stimme als etwas, das in einem sozialen und kulturellen Kontext entsteht. Diese Bedeutungen werden in die Materialität der Stimme eingeschrieben bzw. stehen Körper, Stimme und soziale Bedeutungen in engen Beziehungen zueinander (vgl. Müller 2018, 16; vgl. Weidman 2014, 40). An dieser Stelle ist zu betonen, dass sowohl Eidsheim, Weidman als auch Müller spezifische Bedeutungszuschreibungen einer sozialen Gruppe als Gründe für die Beurteilung von Stimmen benennen. Wie sich diese Gesellschaft bildet und welche Werte und Normen sie hat, muss als Wissen vorhanden sein, um Stimmen und deren Bedeutung herausarbeiten zu können. L.J. Müller verweist in ihrem Konzept der ‚echten‘ Stimme auf so einen ästhetischen Rahmen, der die Entstehung und Bewertung von Stimmen ermöglicht und im anschließenden Abschnitt behandelt wird.

Die ‚echte‘ Stimme nach L.J. Müller

L.J. Müller hat im Buch *Sound und Sexismus* (2018) dargelegt, dass Gesangsstimmen mit sexistischen Vorstellungen aufgeladen sind und dass in Popmusik Stimmen, die als feminin verstanden werden, anders beurteilt werden als Stimmen, die als maskulin gehört werden. Für Müller liegt die Abwertung femininer Stimmen an der Abweichung von einer ‚echten‘ Stimme.

Die ‚echte‘ Stimme beruht auf den in vorletzten Abschnitt vorgestellten sonischen und vokalischen Körpern, den in der Stimme vermittelten Informationen und ob das Zusammentreffen von ihnen als authentisch bzw. ‚echt‘ bewertet wird (Müller 2018, 16 + 92 ff.). Authentizität nimmt im Konzept der ‚echten‘ Stimme eine zentrale Funktion ein und wird von Müller in Bezug auf Musik als ein „Mythos, ein Konstrukt, das aber die ästhetische Rezeption der Popmusik strukturiert und die Idee einer musikalischen Wahrheit erzeugt“ bestimmt (Müller 2018, 110). Darunter ist zu verstehen, dass Authentizität nicht immer greif- und vergleichbar und dennoch sehr relevant für die Beurteilung von Musik ist. Für Ralf von Appen ist Authentizität „ein ethisches Ideal, das auf den Werten der Ehrlichkeit, der Treue und der Konsequenz basiert, sowohl sich selbst als auch anderen gegenüber“ (Appen 2013, 42). Vom jeweiligen ästhetischen Kontext abhängig ist Authentizität somit ein Bewertungskriterium, ob sich Menschen dem sozialen und ästhetischen Kontext entsprechend ‚richtig‘ verhalten. In Bezug auf die ‚echte‘ Stimme und Geschlecht im Stimmklang bedeutet das, dass männlichen Stimmen und dem dahinterstehenden Subjekt bzw. der Musical Personae Wahrheit und Authentizität zugesprochen, während es weiblichen Stimmen abgesprochen wird. Dadurch legt sich der Fokus der Beurteilung von weiblichen Stimmen auf äußerliche Faktoren wie bspw. das Aussehen, anstatt der Stimme oder der Musical Personae selbst (Müller 2018, 108). Als authentisch und ‚echt‘ wird demnach eine Innerlichkeit der männlichen Musical Personae wahrgenommen, die in der Stimme zu finden sei. Es entwickelt sich so eine emotionale Verbindung zwischen Hörenden und Sänger:in aufgrund der Identifizierung mit dieser vermittelten und als authentisch bzw. ‚echt‘ bewerteten Innerlichkeit (Müller 2018, 111 f.). Dies kann als eine Kette von Verknüpfungen verstanden werden: die vermittelten Emotionen werden als wahre Emotionen des gedachten vokalischen Körpers angenommen, der vokalische Körper wird als der tatsächliche Körper der Musical Personae verstanden, wodurch es sich um die echten Emotionen von ihr handeln muss (Müller 2018, 119 f.). In der ‚echten‘ Stimme können somit die vermittelten Emotion, der gedachte und der tatsächliche Körper von Sänger:innen nicht mehr voneinander getrennt werden, sie verschmelzen miteinander. Müller fasst dazu zusammen, dass die ‚echte‘ Stimme

„ein äußerst komplexes Konstrukt [ist]; sie existiert nur innerhalb einer ästhetischen Ideologie, die ihr einen durch Begriffe wie ‚Authentizität‘ und ‚Echtheit‘ strukturierten Rahmen gibt. In ihr verschwimmen Körper, Subjektivität und Mitteilung ineinander. Diese drei Terme lassen sich auch als ständig ineinander umschlagende Momente der Stimme, als Quelle, Vermittler_in und Inhalt verstehen, die sich zwar diskursiv differenzieren, aber nicht grundsätzlich voneinander trennen lassen“ (Müller 2018, 121).

Diese ‚echte‘ Stimme folgt somit einem ästhetischen Rahmen–wie bspw. (sub-)kulturell geprägte Genres–und es kommt zu einem Nachempfinden der mitgeteilten Emotionen und

Hineinversetzen in die Person, die singt. In diesem Moment, so formuliert es Müller, kann nur noch auf analytischer Ebene zwischen diesen drei Ebenen unterschieden werden. Eine Einheit von Körper, Subjekt und Mitteilung entsteht, die in all ihren Eigenschaften als relevant beurteilt wird. Dadurch wird bspw. nicht kritisch hinterfragt, ob die Stimme und die Musical Personae z.B. ‚unecht‘ oder unauthentisch sei. Diese Einheit führt zu

„Handlungsfähigkeit [, die] auf dieser Ganzheit [basiert, Anm. d.A.], in der somatische Regungen quasi sofort zu sozialen Aktionen werden. Was er [der Sänger der ‚echten‘ Stimme] tut, ist ebenso wie, was er fühlt: richtig, wahr, echt und authentisch“ (Müller 2018, 126).

Das führt dazu, dass selbst Eigenschaften, die als ‚unmännlich‘ bewertet werden, nicht dazu führen, dass ein Sänger seine ‚Echtheit‘ bzw. seine Authentizität verliert. Männliche Künstler können sich demnach unmännlich verhalten, ihnen wird jedoch keine völlige gesellschaftliche Subjektivität oder Berechtigung abgesprochen (Müller 2018, 126). Weibliche Körper und feminine Stimmen werden hingegen als angesprochene bzw. passive Körper und somit als passive Subjekte verstanden. Die ‚echte‘ Stimme ist somit eine männliche, mit heterosexuellem Begehren gegenüber weiblichen Körpern und Stimmen (Müller 2018, 129). Müller schlägt als Musik- und Stimmanalyse vor, die Wahrnehmungen des (eigenen) hörenden Körpers und was in ihm als vokaler Körper imaginiert wird, zu beschreiben. Dadurch können soziale Bedeutungen im Klang herausgearbeitet werden (Müller 2018, 102). Beim hörenden Körper handelt es sich allerdings um den wirklichen Körper der jeweiligen Autor:in, wodurch diese Wahrnehmungen nicht allgemeingültigen sind. Für eine ausführliche Analyse von Stimmen bietet es sich deswegen an mit Menschen über deren Stimmwahrnehmungen, im Sinne des Konzepts *listening to listening* von Eidsheim, zu sprechen.

Die ‚echte‘ Stimme ist zusammenfassend ein Konzept von L.J. Müller, das in einem spezifischen ästhetischen Rahmen stattfindet. In diesem bildet sie eine Vorstellung von einer ‚normalen‘ oder ‚echten‘ Stimme, die vom ästhetischen, sozialen und kulturellen Rahmen abgeleitet ist. Die ‚echte‘ Stimme ist somit eine männliche, heterosexuelle, *weiße* Stimme aus der Mittelklasse in populärer Musik im deutschsprachigen Raum. Diese Stimme muss nicht der Wahrheit der jeweiligen Musical Personae selbst entsprechen. Es ist die Stimme (oder Objekt Stimme) selbst, die diese Vorstellungen auslöst bzw. der diese Vorstellungen zugesprochen werden. Alle Stimmen, die von dieser ‚echten‘ Stimme abweichen, werden als die ‚anderen‘ abgewertet und zeichnen sich durch das Fehlen bestimmter Attribute aus. Die ‚echte‘ Stimme bildet sich über die Einheit von Körper, Subjekt und Mitteilung bzw. vermittelten Emotionen, die aus der Zuhörenden-Perspektive gebildet wird. Die ‚echte‘ Stimme folgt somit herrschenden sozialen Kategorien.

Zusammenfassend kann für die hierangeführten Theorien festgehalten werden, dass die Stimme ein höchst komplexer Forschungsbereich ist, welcher in verschiedenen wissenschaftlichen Zugängen und Disziplinen behandelt wird. Diese Arbeit bezieht sich vorwiegend auf einen Zugang, der Stimme zwar als Materialität versteht, diese jedoch stark von sozialen und kulturellen Vorstellungen geprägt ist. Die Stimme steht in vielen Untersuchungen in Verbindung zur Sprache und wegen der gegenseitigen Beeinflussung, ist es schwer beide voneinander zu trennen. Wie die Theorien zu Beginn dieses Kapitels aufgezeigt haben, kann der (reine) Stimmklang als Verweis auf ein menschliches Wesen verstanden werden, die Informationen über dieses vermitteln. Durch die Analysewerkzeuge wie bspw. der sonische und vokale Körper als auch der Genotext von Müller sind daher für eine Untersuchung relevant. Diese Vermittlungen von spezifischen Informationen über die Stimme und deren Erzeugungsquelle sind der Inhalt des zweiten Teils dieses Kapitels. Anhand der Darstellungen wie soziale Kategorien in Stimmen hörbar sind bzw. hörbar werden, wurde herausgearbeitet, dass im Hörprozess eine Bewertung und Beurteilung über die Stimme und so über die (gedachte) erzeugende Person getätigt wird. Die Konzepte des listening to listenings und der ‚echten‘ Stimme verdeutlichen, dass durch die Berücksichtigung eines spezifischen ästhetischen Rahmes und die Analyse der Hör- und Rezeptionsprozesse auf Essentialisierungen von beteiligten Menschen verzichtet und sich dadurch auf die sozialen Strukturen, Bedeutungen und Beurteilungen von Stimmen fokussiert werden kann.

3. Ergebnisse der empirischen Forschung

Ziel dieser Arbeit ist es anhand der Höreindrücke und Beschreibungen von Max Giesingers Stimme herauszuarbeiten, inwiefern die Kategorie der sozialen Klasse in seiner Stimme gehört wird. Dafür wurden qualitative und leitfadengestützte Interviews geführt, die den Großteil dieser zweiten Hälfte der vorliegenden Arbeit ausmachen. Max Giesinger ist dem Genre des DeutschPops einzuordnen, über das es derzeit noch kaum wissenschaftliche Forschung gibt. Um dennoch einige Hintergründe liefern zu können, übertrage ich einzelne Theorien zu populärer Musik am Beispiel des Schlagers auf das Feld des DeutschPops. Der Fokus liegt dabei auf den sozialen Wertungen populärer Musik im Vergleich zur sog. ernsten Musik bzw. einem dieser Musik zugrunde liegendem Kunstverständnis. Anschließend stelle ich das aktuelle Feld des DeutschPop vor und mit den Ideen der Musical Personae von Philip Auslander (2006) und dem Musik-Star von Silke Borgstedt (2015) beschreibe ich die Perspektive auf und über Max Giesinger. Es folgen einzelne Information über Max Giesingers Personae, Hintergründe zur Datenerhebung und schließlich die Vorstellung des Interviewmaterials. Das umfangreiche Material wird hier auf die Themenbereiche Beschreibung der Stimme, Norm und Unmarkiertheit, Echtheit und Authentizität sowie Identifikation zur Beantwortung der Forschungsfrage eingeschränkt.

3.1. DeutschPop und die Musical Personae Max Giesinger

Roger Taylor geht im Buch *Art, Enemy of the People* (1978) auf die Funktion von Kunst in einer breiten Bevölkerung ein. Eine zentrale Aussage ist, dass Kunst–worunter sog. ernste Musik fällt–prinzipiell nicht für die Massen gemacht ist und in einem elitären sozialen Kreis entsteht. Kunst schließt daher die breiten Massen aus. Dennoch beschäftigt sich diese sog. breite Masse, laut Taylor, mit Kunst, da es ihnen das Gefühl vermittele besonders zu sein und sich individuell von derselben abzuheben. Kunst habe daher eine Anziehungskraft auf die Massen (Taylor 1978, 16 ff.). Was an den Überlegungen Taylors deutlich wird, ist die Trennung zwischen Kunst und nicht-Kunst bzw. Kulturellem und nicht-Kulturellem sowie den Stellenwert, den unterschiedliche Musiken zugesprochen bekommen.

Für eine Bestimmung von DeutschPop ist sowohl eine soziale Bewertung von verschiedenen Musiken relevant als auch den Musikbegriff populärer Musik zu berücksichtigen. In der Einleitung zum Buch *Mainstream der Minderheiten* (1997) befassen sich Tom Holert und Mark Terkessidis mit populärer Musik des sog. Mainstreams. Sie betonen, dass im Zeitgeist der

1960er Jahre, Rockmusik durch ihren neuen, elektronisch verstärkten Klang, als ein Medium betrachtet wurde, mit dem geglaubt wurde, die Welt verändert zu können (Holert und Terkessidis 1997, 12 f.). In den 1990er Jahre hingegen spielt dieses ‚Dagegen-Sein‘ der Musik der 1960er Jahre kaum mehr eine Rolle. Holert und Terkessidis schlussfolgern: „Während Pop früher zumindest die Idee einer ‚anderen‘ Seite, wie falsch das schon immer gewesen sein mag, aufrecht erhielt [sic!], findet das neue gesellschaftliche Kontrollethos in den Fluchtlinien selbst statt.“ (Holert und Terkessidis 1997, 15 f.). An diesem Textausschnitt wird ersichtlich, dass Holert und Terkessidis der Meinung sind, dass populäre Musik das Image einnehmen kann, sich gegen die etablierten Wertevorstellungen einer Gesellschaft zu positionieren. Dennoch verbleibt sie stets in den vorgegebenen Bahnen. Sie betonen, dass in dieser Musik eine „Flucht“ von Hörenden–z.B. aus dem Alltag–verstanden wird. Diese Flucht findet jedoch lediglich individuell statt. Sie formulieren dazu:

„Pop klingt wie die repräsentative Lüge einer Gesellschaft, die in ihrer scheinbaren Diversifizierung die ungeheuerlichste Kapitalkonzentration erlebt, und die in ihrer scheinbaren Freiheit die scheußlichsten Formen von Ausbeutung und Ausschluß einführt. Die einzelnen Pop-Produkte dienen ebenso wie Architektur, Kunst etc. der ästhetischen Selbstdefinition der Kontrollgesellschaft. Pop ist in diesem Sinne nichts anderes als eine Shopping Mall“ (Holert und Terkessidis 1997, 17 f.).

Holert und Terkessidis behandeln populäre Musik des Mainstreams, um an ihr die „Kontrollgesellschaft“ bzw. die herrschenden Strukturen aufzuzeigen. Der zentrale Punkt für diese Arbeit ist, dass sie populäre Musik als berechnet verstehen, die sich bestmöglich an gesellschaftlichen Elementen, wie Ästhetiken oder Themen, bedienen kann. Trotz der Möglichkeit von populärer Musik durch ihre äußere Erscheinung das System kritisieren zu wollen, verbleibt sie stets innerhalb dieser kapitalistischen und sozialen Strukturen.

Mark Terkessidis behandelt im Beitrag desselben Buches „Die Eingeborenen von Schizone-sien. Der Schlager als deutsche aller Popkulturen“ (1997) Schlager als populäre Musik, den er als Inbegriff herrschender Verhältnisse begreift. Für Terkessidis liegt das u.a. daran, dass das Genre Schlager in seiner Gestalt etwas typisch deutsches sei. Das zeigt sich vor allem durch gleichbleibende Musik und immer wiederauftretende Themen in den Liedtexten. „Die statische Musikform des Schlagers verharrt mit geradezu bewundernswürdiger Stumpfheit an ihrem Ort“ (Terkessidis 1997, 117 f.). Das beliebte Genre des Schlagers wird gleichzeitig auf Rezeptionsebene als „realitätsverleugnende Ästhetik“ und als Flucht aus dem Alltag verstanden (Terkessidis 1997, 116 f.).

Es kommt zu einer Abwertung des Schlagers als ‚einfach‘ sowie als Musik, die vor allem Freude bringe, ein Aspekt, der für Julio Mendiál in dieser Musik zentral ist. Bei Schlager geht es um Gefühle der „Liebe, Freundschaft, Zugehörigkeitsgefühl“, die bei Hörenden

entstehen. Dabei geht es, Mendívil zu Folge, den Hörer:innen gerade um diese Ablenkung aus dem Alltag und um positives Denken (Mendívil 2008, 139 f.). In *Ein musikalisches Stück Heimat* (2008) erörtert Mendívil, dass Schlager vorwiegend als kommerziell erfolgreich betrachtet wird und es daher kaum eine Beschäftigung mit der Musik selbst gibt (Mendívil 2008, 150). Das führe dazu, dass die Kritik am Schlager in einer Abwertung der Menschen, die Schlager hören, mündet. Dem liegt die Bewertung des Schlagers als kunstlos bzw. ‚einfach‘ zugrunde. Wer sich mit Kunst befassen will–auch aus der Masse heraus–höre sog. ernste bzw. kunstvolle Musik, wie das bereits Taylor aufgezeigt hat (vgl. Taylor 1978, 116 ff.). Es handelt sich dabei für Mendívil um ein Klassenaspekt, da dies ein Kunstverständnis der herrschenden, bürgerlichen Klasse ist (Mendívil 2008, 140 ff.). Es kommt somit zur Unterscheidung, welche die ‚richtige‘ bzw. ‚gute‘ Musik ist, und welche nicht. Schlager wird, nach Terkessidis und Mendívil, nicht in dieses Verständnis von ‚kunstvoller‘ Musik eingeordnet. Teil der Kritik des Schlagers ist ebenso, dass es sich um eine Musik handelt, die extra für den Erfolg produziert werde, was ebenfalls einem Kunstverständnis widerspreche (Mendívil 2008, 140 ff.).

Das Feld des DeutschPops

Um das Feld des DeutschPop abzustecken, werden hier die dargelegten Überlegungen zum Schlager und zu populärer Musik auf DeutschPop übertragen. Beim Genre des DeutschPop handelt es sich um populäre Musik, die durch thematische als auch narrative Ähnlichkeiten zum Schlager auffallen. Musiker:innen, die dem Genre aufgrund ähnlicher Musik, Texte und visuellen Darstellungen zuzuordnen sind, erschaffen dabei vorwiegend Images ihrer Musical Personae von ‚normalen‘ Menschen bzw. Menschen von neben. Seit ca. den Anfängen der 2010er Jahren dominieren das Genre hauptsächlich die Musiker:innen Max Giesinger, Johannes Oerding, Vincent Weiss, Mark Forster, Clueso, Adel Tawil, Andreas Bourani, Joris, Tim Bendzko, Philipp Poisel, Sarah Connor und Stefani Heinzmann. Die Musiker:innen singen–außer in einzelnen Fällen– auf Deutsch und die Songs entsprechen einer klassischen Song Form. Die Gesangsstimme nimmt dabei die Hauptmelodie ein und wird von einer klassischen Bandbesetzung in der Rock- und Popmusik oder von elektronisch produzierten Beats unterlegt.

In dieser Arbeit beziehe ich mich auf die aufgelisteten Musiker:innen, die sich durch eine Teilhabe im Genre seit einigen Jahren auszeichnen. Diese Künstler:innen werden darüber hinaus von Algorithmen verschiedener Streaming Anbieter–z.B. Spotify und Deezer–unter „ähnliche Künstler:innen“ vorgeschlagen, des weiteren kollaborieren verschiedene

Musiker:innen miteinander. Eine weitere Gemeinsamkeit der genannten Musiker:innen ist, dass sie in verschiedenen (Casting-)Show Formaten im deutschsprachigen Fernsehen mitgewirkt haben. Sie sind demnach in der Musik- und Entertainmentindustrie im deutschsprachigen Raum verankert. Die Musiker:innen ähneln sich in der Musik, den Texten, den Narrativen und in ihrer Vermarktung bzw. Musikplatzierung (Radio, Playlisten, Konzerte etc.). Die besungenen Themen und Narrative gleichen stark denen, die im Zusammenhang des Schlagers bzw. populärer Musik im letzten Abschnitt aufgelistet wurde. Somit handeln viele Texte von Liebe, Freundschaft, Selbstfindung und Selbstverwirklichung.

Die Musical Personae Max Giesinger

Im nachfolgenden Abschnitt werden einzelne Hintergrundinformationen über den Musiker Max Giesinger vorgestellt. Zu Beginn wird zunächst noch auf das Konzept des Musik-Stars von Silke Borgstedt und der Musical Personae von Philip Auslander eingegangen, um den Behandlungsrahmen abzustecken.

Silke Borgstedt hat im Buch *Der Musik-Star* (2015) das gleichnamige Konzept erarbeitet. Borgstedt entwirft die Idee, dass sich das Image von Musiker:innen aus einzelnen Fragmenten zusammensetzt. Musiker:innen haben einen gewissen Bekanntheitsgrad und stehen in der Öffentlichkeit. Als Publikum gibt es somit lediglich beschränkte und ausgewählte Einblicke in diese Persönlichkeiten (Silke Borgstedt 2007, 55). Diese Mischung aus Fragmenten und Bekanntheitsgrad führt zu dem Status der Außergewöhnlichkeit und so heben sich Musik-Stars von der Masse ab. Es entsteht beim Publikum der Wunsch mehr über die Musiker:innen und deren tatsächliche Person zu erfahren. Für Borgstedt ist dabei wichtig, dass das Publikum immer nur eine Idee von den Musik-Star entwickelt und kein fixes Wissen über die Person selbst haben kann (Silke Borgstedt 2007, 55). Es kommt folglich zu einer Idealisierung des Musik-Stars, in dem der Musik-Star als ‚perfekt‘ und als Mensch ohne Fehler betrachtet wird. Es werden daher hohe Erwartungen an Musik-Stars gerichtet, da sie die vorherrschenden Vorstellungen und Werten der jeweiligen Gesellschaft einhalten müssen. Diese Rollen und Funktionen, aber auch Werte und Verhaltensweisen, die das Publikum in Musiker:innen erkennen kann, sind somit ein Verweis darauf, wie diese in den jeweiligen Gesellschaften ausgelebt und welche angestrebt werden (Silke Borgstedt 2007, 57). Ein Musik-Star muss somit eine Balance finden sich einerseits von andern Musik-Stars abzugrenzen und andererseits den Ästhetiken des jeweiligen Genres und den sozialen Werten zu entsprechen. Borgstedt formuliert dazu: „Die Einspannung des Stars zwischen sozialer Normativität

und Einzigartigkeit als Person ermöglicht somit den Identifikationsprozess“ (Silke Borgstedt 2007, 61 f.).

Der Musik-Star steht somit immer in einem sozialen Verhältnis zum Publikum. Philip Auslander hat mit der „Musical Personae“ ein ähnliches Konzept verfasst und bezieht sich dabei stark auf diese Beziehung zwischen Zuhörer:innen und Musiker:innen. Die Musical Personae zeichnet sich durch ein Verhalten und Auftreten entlang der ästhetischen Vorgaben und Rahmungen eines jeweiligen Musikgenres aus (Auslander 2006, 112). Die Idee dabei ist, dass Musiker:innen zu einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Kontext eine Art Rolle ausführen. Eine zentrale Überlegung bei Auslander ist, dass die Anerkennung von Musik und Musical Personae von den Menschen ausgeht, die die Musik hören. Es kann somit kaum eine Aussage über Musik selbst getroffen werden, sondern lediglich über den Umgang von Menschen mit dieser Musik (Auslander 2006, 102). Auslander fasst hierzu zusammen:

„In the schema I am proposing, both the musical work and its execution serve the musician's performance of a persona. The concept of musical personae therefore does not depend on a definition of musical performance in terms of a normative relationship between a work and its execution. The contrary, it allows readily for the possibility that work and performance assume different relationships within different discursive domains of music“ (Auslander 2006, 102).

Musik und das dazugehörige, erwartete Verhalten hilft somit eine Musical Personae überhaupt erst zu erschaffen. Mit ihr werden dann diese „discursive domains of music“ reproduziert. Da sich vor allem mit (ausführenden bzw. performenden) Menschen beschäftigt wird, stellt Auslander heraus, dass Menschen nicht eine einzige Rolle ausüben, sondern dass sich alle Menschen, in spezifischen Situationen, jeweils anders verhalten. Auslander führt als Beispiel die eigene Rolle als Dozent an. Im Klassenraum mit den Studierenden verhält sich Auslander anders als mit Kolleg:innen in der Pause (Auslander 2006, 102+104). In diesen Begegnungen ist eine Art Wechselbeziehung zwischen ausführenden und erhaltenden Personen entscheidend. Dies gilt ebenso für die Musical Personae und Musik. Ein ‚richtiges‘ oder authentisches Verhalten einer Musical Personae hängt vom Verhalten ab, welches vom Publikum, entlang von sozialen Werten und ästhetischen Vorstellungen, geglaubt werden muss. Musical Personae können somit nicht selbstständig bestehen, sondern befinden sich stets in einem Verhältnis zum Publikum (Auslander 2006, 114). Für Auslander ist die Musical Personae eine Rolle, die Musiker:innen als Musiker:innen einnehmen. Sie unterscheidet sich zu anderen Rollen, die diese Personen in ihrem Leben ebenfalls ausführen. Folglich werden in dieser Arbeit lediglich Aussagen über die Musical Personae Max Giesinger getroffen, nicht über die Person selbst. Eine Musical Personae steht für einen Diskurs des

jeweiligen Musikgenres und dementsprechend entstehen Erwartungen gegenüber ihr. Die Musical Personae ist somit in einem sozialen und kulturellen Setting eingebunden, das von ästhetischen Vorstellungen des Genres und den Verhaltensweisen darin, beeinflusst ist.

Max Giesinger

Der Musiker Max Giesinger, geboren 1988 in Karlsruhe, erlangte mit Cover-Versionen auf YouTube erste Bekanntheit. Durch die Teilnahme an der ersten Staffel der Castingshow *The Voice of Germany* 2011 wurde er einem breiteren Publikum bekannt. In dieser Show kam er, im Team des durchaus umstrittenen Musikers Xavier Naidoo, bis in das Halbfinale und belegte insgesamt den vierten Platz („Max Giesinger“, o. J.). Im Anschluss an die Castingshow spielte er mit seiner Band eine erste Deutschlandtour. 2014 finanzierte er mittels einer Crowdfunding Aktion sein erstes Album *Laufen Lernen*, da er bei keinem Plattenlabel unter Vertrag genommen wurde. Das Ziel der Crowdfunding Aktion erreichte innerhalb des ersten Tages die vorgegebene Summe, was das Album ermöglichte (CunieChan 2012). Vor seiner Teilnahme an *The Voice of Germany* spielte Max Giesinger in seiner Jugend in verschiedenen Bandprojekten und als Solokünstler. Nach seinem Abitur ging er für ein sog. Work-and-Travel Programm nach Australien und Neuseeland, wo er ebenfalls als Straßenmusiker tätig war (CunieChan 2012). Zwischen seinem Aufenthalt in Australien und Neuseeland und der Teilnahme der Castingshow, bewarb sich Max Giesinger an der Popakademie Mannheim, bestand jedoch nicht die Aufnahmeprüfung („Max Giesinger“, o. J.). Auf sein Debütalbum *Laufen Lernen* (2014) folgten die Alben *Der Junge, der rennt* (2016) und *Die Reise* (2018) sowie *Vier* (2022). Des weiteren nahm er an verschiedenen TV-Formaten teil, bspw. war er Teilnehmer in der siebten Staffel *Sing meinen Song – Das Tauschkonzert 2020* („Sing meinen Song – Das Tauschkonzert 2020“, o. J.) und war Juror bei der sechsten Staffel *The Voice Kids* im Jahr 2018 („Max’ schönste Coach Momente“, o. J.). Alle TV-Formate sind Teil der Sendergruppe *ProSiebenSat1 Media*, wo Max Giesinger an weiteren Sendungen teilnahm.

In einer eigenen und auf YouTube veröffentlichten Dokumentation über sein Album *Der Junge, der rennt* (2018) erzählt Max Giesinger, dass es für ihn schon in frühen Jahren klar war, dass er Musiker werden will, wobei in seiner Familie keine andere Person besonders musikalisch war. Seine Mutter hat ihm jedoch Gitarrenunterricht ermöglicht, was ihn schnell begeisterte (Bildreich Hamburg 2018). Er beschreibt darin ebenfalls das Entstehen seines ersten Albums mittels der Crowdfunding Aktion. Da er seine Karriere vor allem seinen Fans zu verdanken hat, hebt Max Giesinger seine enge Beziehung zu seinen Fans hervor. Darüber

hinaus ist ihm eine Zusammenarbeit mit Bekannten und Freund:innen wichtig, die ihn seit dem Beginn seiner Karriere begleiten (Bildreich Hamburg 2018). In der Sendung *Kölner Treff* vom Westdeutschen Rundfunk erzählt Max Giesinger von seinen Zukunftswünschen, die dem heteronormativen Bild einer heterosexuellen Ehe mit Kindern und einem Eigenheim entsprechen (WDR 2022). Auf dem Konzert, das ich am 05.08.2022 in Hamburg besucht habe, hat Max Giesinger diese Zukunftswünsche ebenfalls geäußert und von seiner Schullaufbahn als mittelmäßiger Schüler berichtet, der Nachhilfe benötigt hat. Des Weiteren hat er sich selbst als „Kuschelrock“ bezeichnet und immer wieder Nahbarkeit hergestellt, in dem er von seinen eigenen, kleinen Fehlern berichtet hat. Zum Beispiel hat er mehrfach gefragt, ob es sein Publikum auch kenne alles bis zum letzten Moment hinauszuzögern. Dadurch inszeniert er sich meines Erachtens als ‚ganz normaler‘ Mensch, mit dem es Menschen leicht fällt sich zu identifizieren. Das Publikum des Konzertes, wirkte auf mich von dieser menschlichen Nähe sehr angetan und waren von seiner Musik durchaus ergriffen.

Zusammenfassend kann Max Giesinger als Musiker des DeutschPops bezeichnet werden. Ich ordne Max Giesinger dem Genre des DeutschPops zu, da er Musik in diesem Stil macht. Wie viele andere Künstler:innen des Genres vereint er die entsprechende Musik, ihre Texte und die Images der Musical Personae. Die Überschneidungen sind nicht nur musikalisch zu finden, sondern ebenfalls durch diverse Kollaborationen und das Auftreten bspw. in den gleichen TV-Formaten. Max Giesinger ist somit ein im deutschen Musikmarkt fest verankerter Musiker des DeutschPops.

3.2. Hintergründe zur Erhebung der Daten

Im Folgenden stelle ich die Ergebnisse der geführten Interviews vor. Zur Beantwortung der Forschungsfrage, inwiefern die Kategorie der Klasse in Max Giesingers Stimme gehört wird und wie diese zur Normierung einer ‚echten‘ bzw. ‚normierten‘ Stimme im DeutschPop beiträgt, habe ich mit Menschen, die Max Giesinger kennen und mögen Gespräche über deren Wahrnehmung seiner Stimme geführt. Dieser Teil der Arbeit ist in die vier Kategorien, die sich in der Auswertung der Interviews ergeben haben, gegliedert: Stimm-Beschreibung, Echtheit und Authentizität, Norm und Unmarkiertheit sowie Identifikation. Zunächst wird jedoch das Vorgehen und die Erhebung sowie der Auswertungsprozess vorgestellt.

Das in Kapitel 2.3 vorgestellte Konzept *listening to listening* von Eidsheim besagt, dass im Hörprozess soziale Verortungen und Strukturen aufgedeckt werden können. Das bedeutet, dass im Analysieren wie Menschen Stimmen hören, soziale Bedeutungen und Werte

verschiedener Stimmen und Klänge herausgearbeitet werden können (Eidsheim 2019, 24 f.). Durch die Wahrnehmungen und Beschreibungen von Max Giesingers Stimme durch Menschen, die ihn kennen und mögen, will ich somit herausfinden, welche Bedeutungen Max Giesingers Stimme zugeschrieben werden und wo darin Klassenaspekte deutlich werden. Durch die Rezeptionsebene und dem Konzept des listening to listening wird vermieden Aussagen über Max Giesinger und seine Stimme als auch über die Gesprächspartner:innen selbst zu treffen. Der Fokus liegt daher auf der Analyse der soziale Bedeutungs- und Normierungsprozesse.

In der Entwicklung dieser Arbeit stellte sich mir zunächst die Frage welche Musik und welchen Musiker in diesem Zusammenhang untersucht wird. Durch die Literatursichtung im Bereich Stimme und Klasse, ergab sich mein Eindruck, dass es Stimmen gibt, die dazu führen, dass andere Stimmen als abweichend auffallen. Diesem Eindruck wollte ich nachgehen, weshalb ich mir für einen männlichen Künstler einer Musik der breiten Masse zuwandte, was ich im DeutschPop fand. Durch eigenes Radiohören von Sender wie bspw. *Energy*, *Kronehit* oder *HR3/SWR3* etc. war mir das Genre und einzelne Künstler:innen durchaus ein Begriff. Die Entscheidung fiel im Januar 2022 auf Max Giesinger, da er zu diesem Zeitpunkt ein neues Album veröffentlichte und dadurch medial präsenter war als die anderen Musiker des Genres. Darüber hinaus wiesen alle anderen Musiker Alleinstellungsmerkmale, wie bspw. einen Hut, junges Alter, Sportler-Image oder eine Brille auf, während Max Giesinger keine solche spezifische Erkennung hat.

Anschließend stellte sich die Aufgabe Gesprächspartner:innen zu finden. Aufgrund von mangelnden Zugang zum Feld–meines Erachtens ist der Großteil der Fan-Community von Max Giesinger in Deutschland und nicht in Wien–und die weiterhin existierenden Maßnahmen gegen die Covid-19 Pandemie, fand meine Suche nach potentiellen Gesprächspartner:innen über Social Media statt. Um die Identität der Personen, mit denen ich gesprochen habe, zu schützen, habe ich mich dazu entschieden anonymisierten Initialen zu verwenden. Darüber hinaus folgt aus der ungleichen Verteilung nach Geschlecht (14 Frauen und ein Mann), dass ich von Personen spreche und daher bei allen Personen die Pronomen sie und ihr verwende.

Zunächst habe ich Instagram Accounts angeschrieben, die Max Giesinger im Accountnamen hatten und es sich um sog. Fan-Pages handelt. Von insgesamt 18 angeschriebenen Accounts hat mir lediglich eine Person (C.B.) geantwortet. Nach dem ersten Interview fragte ich, ob C.B. noch weitere Menschen kennen würde, die bereit wären mit mir zu sprechen. Durch sie kam es zu zwei weiteren Gesprächen mit J.A. und A.K. Eine dieser Personen kannte

wiederum eine weitere Person (N.T.), die einverstanden war über ihre Wahrnehmungen von Max Giesingers Stimme mit mir zu reden. Neben diesen Kontakten postete ich noch einen Beitrag auf Instagram, dass ich für meine Masterarbeit Menschen suche, die bereit wären sich mit mir über Max Giesinger und seine Stimme zu unterhalten. Diesen Beitrag postete C.B. in ihren Stories, wodurch sich das Gespräch mit L.M. ergab. Im Gespräch mit einer Teilnehmerin gab diese an, den Post ebenfalls gesehen habe. Das zeigt, dass die Fan-Community von Max Giesinger auf Instagram durchaus vernetzt zu sein scheint und ich mit C.B. eine in dieser Community aktive Person kennengelernt habe. Durch diese Art Schneeballeffekt ergaben sich insgesamt fünf Interviews, die mittels Video-Chat durchgeführt wurden, da die entsprechenden Personen vorwiegend in Deutschland leben. Bei diesen fünf Personen handelt es sich um dezidierte Max Giesinger Fans. Ich würde sie als Fans bezeichnen, die auf mehrere Konzerte von Max Giesinger im Jahr gehen und dafür durch den gesamten deutschsprachigen Raum reisen.

Nach den ersten fünf Interviews ergaben sich über die Anfrage via Instagram keine neuen Gespräche. Durch die Schwierigkeit ausreichende Gesprächspartner:innen zu finden, habe ich meine Kriterien zur Teilnahme angepasst und mit vier bis fünf Personen gesprochen, die Max Giesinger etwas kritischer gegenüberstehen und sich nicht als Fans beurteilen würden. In der Auswertung der Gespräche hat sich dies jedoch als produktiv herausgestellt, da ich so eine Bandbreite von Menschen hatte, die Max Giesinger unterschiedlich bewerten. Meine Gesprächspartner:innen teilen sich so unbeabsichtigt zu ca. je ein Drittel auf zwischen dezidierten Fans, Menschen, die Max Giesinger hören und einmal auf ein Konzert gehen würden und Menschen, die Max Giesinger kritischer gegenüberstehen.

Um diese Daten zu erheben, fing ich an in meinem Bekanntenkreis zu fragen und mich vermehrt über mein Masterarbeitsthema auszutauschen. Ich stieß auf großes Interesse und der Erkenntnis, dass zwar viele schon einmal von Max Giesinger gehört haben, ihn jedoch von anderen Künstlern des Genres kaum unterscheiden konnten. Vor allem kannte mein Bekanntenkreis das Video des deutschen Satirikers Jan Böhmermann „Eier aus Stahl“, in dem Jan Böhmermann die Authentizität Max Giesingers in Frage stellt und diese Art der Musik als (zu) kommerziell produziert bewertet (ZDF Magazin Royale 2017). Dennoch entstand durch diese persönlichen Gespräche der Kontakt zu zwei weiteren Personen (C.C. und G.L.). In meinem direkten Bekanntenkreis bekannte sich niemand dazu, Max Giesinger näher zu kennen. Darüber hinaus wollte ich aufgrund von Freund:innenschaften oder familiären Beziehungen keine solcher Interviews führen. Jedoch verschickte ich an den Großteil meiner Bekannten einen Aufruf, ob sie Personen kennen, die Max Giesinger mögen und sich mit mir

über seine Stimme unterhalten wollen. Durch diesen Aufruf kamen fünf Gespräche zustande (H.O., P.B., A.U., B.W. sowie S.D.), wobei das Gespräch mit P.B. und A.U. gleichzeitig stattfand. Drei weitere Gespräche ergaben sich durch das Fragen nach Interviews, ob einzelne Personen noch andere Menschen kennen würden (C.P., N.G.). Das letzte Interview mit N.F. erfolgte durch den Beitritt in eine Max Giesinger Fan Gruppe auf Facebook und einem öffentlichen Post darin, ob aus dieser Gruppe sich wer vorstellen könnte ein Gespräch mit mir zu führen.

Insgesamt habe ich mit 15 Menschen per Video-Chat gesprochen. Die Interviewdauer betrug zwischen ca. 30 und 120 Minuten. Die Gesprächspartner:innen waren zwischen 18 und 61 Jahre alt. Neben ihren Wahrnehmungen und Erfahrungen mit Max Giesinger und den Eindrücken seiner Stimme, habe ich in zwei Themenblöcken sowohl ihren Zugang zu Musik bzw. ihren Musikgeschmack und Musikkonsum als auch ihre eigene soziale Einordnung (Klassenposition) durch ihren persönlichen Bildungs- und Berufsweg abgefragt. Geschlecht als auch sexuelle Orientierung habe ich nicht explizit abgefragt, jedoch haben alle außer zwei Personen (L.M. und A.U.) von sich aus erzählt in heterosexuellen Beziehungen zu sein bzw. gewesen zu sein und/oder sich diese für ihre Zukunft zu wünschen. In dem, was sie erzählt haben, wurde meines Erachtens keine Sensibilität für ein nicht-binäres Geschlechtsverständnis vermittelt, weswegen ich davon ausgehe, dass ich mit 14 Frauen und einem Mann gesprochen habe, die vorwiegend heterosexuell orientiert sind. Eine Person lebt in Österreich, eine Person kommt aus Österreich, lebt jedoch in Deutschland und eine Person ist in Schweden aufgewachsen und lebt in Deutschland. Eine Person wollte nicht über ihren Bildungs- und Berufsweg sprechen, weswegen ich über diese Aspekte keine Aussage treffen kann. Alle anderen sind in Deutschland aufgewachsen, zur Schule gegangen und haben eine Ausbildung und/oder ein Studium absolviert. Sie arbeiten in den Bereichen der sozialen Arbeit, Heilpädagogik und Sozialpädagogik, im Lehramt, im Einzelhandel, in Hausverwaltungen oder als Flugbelgeiter:innen, Physiotherapeut:innen, Assistent:innen und als Krankenpfleger:innen¹¹. Eine Person hat im Sommer 2022 die Schule abgeschlossen und überlegt welches Studium oder Ausbildung nach deren Freiwilligen Sozialen Jahr in Frage kommen wird. Eine Person befindet sich derzeit in der Ausbildung in einer Konditorei und eine Person ist bereits in Pension. Alle außer zwei Personen haben sich selbst der sog. „Mittelschicht“ bzw. der „Mitte“ in Deutschland und Österreich zugeordnet. Den Begriff Klasse habe ich

¹¹ Ich habe die Berufe in Mehrzahl und gegendert aufgelistet, um zu anonymisieren, wer in welchem Bereich arbeitet.

durch eine mögliche Konnotation in den Gesprächen gemieden. Zunächst habe ich nach sozialen Positionen oder Platzierungen gefragt und mich im Verlauf der Gespräche auf die von ihnen gewählten Worte, wie „Mittelschicht“ oder „die Mitte“ angepasst. Während sie diese Mittelklasse weiter aufteilen in oben, mitten und unten–wobei sich auch hier die Mehrheit in der Mitte verortet–hat sich eine Person unterhalb der Mittelklasse eingeordnet. Als Begriffe für die ‚anderen‘ Klassen wurden vor allem Armut, Arme oder unten bzw. „sozial schwach“ (N.F. 06.07.2022, Zl. 331) genannt, lediglich G.L. hat auf ihre Eltern aus der „Handwerks- und Arbeitsklasse“ (G.L. 23.06.2022, Zl. 219) direkt auf Arbeiter:innen und Klasse verwiesen. Nach ‚oben‘ wurde sich zum Beispiel mittels „den Luxus-Typen, da oben“ (H.O. 08.07.2022, Zl. 388) oder „Höchstverdiener“ (A.U. 13.07.2022, Zl. 447) abgegrenzt.

Von den 15 Personen, haben mir drei erzählt, dass sie in ihrer Freizeit singen bzw. Gitarre spielen. Die meisten von ihnen sind allerdings Musikhörer:innen, die Musik in ihrem Alltag, wie bspw. im Auto auf dem Weg zur Arbeit, bei der Arbeit oder in ihrer Freizeit konsumieren. Dafür nutzen sie vorwiegend Streaming-Plattformen (Spotify, YouTube und iTunes). Von Max Giesinger kaufen vor allem die dezidierten Fans noch CDs als Unterstützung des Künstlers. In Hinblick auf die gehörte Musik geben die meisten an Rock- und Popmusik zuhören. C.B. und P.B. listen des Weiteren DeutschRap bzw. HipHop auf, während N.F. und N.G. vor allem „deutsche Musik“ als bevorzugte Musik angeben. Klassische Musik wird von H.O. gehört und von L.M. gar nicht gemocht, bei den restlichen 13 Personen scheint westliche Kunstmusik kein Bereich der Musikgenres zu sein, der gemocht oder nicht-gemocht bzw. gehört oder nicht-gehört wird. Die Genres Techno, Jazz und Schlager werden zum Teil gemocht und zum Teil nicht gemocht. (Heavy) Metal wird einmal gehört und ansonsten eher nicht gemocht, was wiederum mit Krach oder dem Fehlen von Melodie begründet wird. Das Fehlen einer Melodie wird auch bei Techno von A.U. als negativ angemerkt. Vom Musikgeschmack ist diese Gruppe somit sehr divers aufgestellt, jedoch liegt der Fokus im Bereich der populären Musik.

Die Gespräche wurden alle zwischen Mai und August 2022 geführt. Um einen einfacheren Einstieg in das Thema zu finden, wurde am Anfang nach dem eigenen Musikgeschmack bzw. nach der Lieblingsmusik gefragt. Je nach Stellenwert, den Max Giesinger oder das Genre DeutschPop im Musikgeschmack einnimmt, wurde an dieser Stelle schnell auf Max Giesinger eingegangen und über ihn und seine Musik bzw. seine Stimme gesprochen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs habe ich meine Gesprächspartner:innen gefragt, wie sie Max Giesinger und seine Stimme beschreiben bzw. welche Bedeutungen er und seine Stimme bei

ihnen hat. Nach diesem Teil des Gesprächs habe ich bewusst einen zweiten thematischen Abschnitt eingeleitet, wobei ich in den Vorgesprächen bereits auf diese Zweiteilung hingewiesen habe. Mit diesem eingeführten Bruch im Thema der Stimme von Max Giesinger, habe ich nach ihrer eigenen gesellschaftlichen Verortung und dessen Bedeutung für sie sowie deren Bildungs- und Berufswegen gefragt. Mit überleitenden Fragen, wie sie Max Giesinger in Hinblick auf gesellschaftliche Positionen beschreiben würden, habe ich einen Bogen zurück zu Max Giesinger und seiner Stimme gezogen. Der Leitfaden wurde jedoch lediglich als Stütze genutzt, sodass der Gesprächsfluss offengelassen wurde. Des weiteren hat sich über die Zeit der Gespräche der Leitfaden leicht verändert, da ich gelernt habe, welche Fragen wie aufgenommen und verstanden wurden und welche eher unverständlich waren. An diesem Aspekt wird meine eigene Involviertheit im gesamten Prozess offensichtlich. Ich habe mich bemüht eine offene und freundliche Gesprächsatmosphäre zu schaffen, was mittels Videotelefonie, meines Erachtens, noch schwerer ist als in einem örtlichen Zusammenkommen. Mit dem Großteil meiner Gesprächspartner:innen ergab sich, aus meiner Sicht, eine sehr angenehme Stimmung und spannende Konversationen. Dennoch wirke ich als Forscherin auf meine Gesprächspartner:innen. Bei einzelnen Personen hatte ich den Eindruck, dass sie sich unsicher waren, ob sie das sagen, was ich mir aus den Gesprächen erhoffe. Diese Unsicherheit konnte ich nicht auflösen, trotz meiner Versuche vor und während der Gespräche zu betonen, dass es mir um ihre ganz individuellen Eindrücke geht. Mit zwei Personen kam es überdies durch meine offene Definition von Stimme zu kleineren Missverständnissen, die ich nur bedingt im Gesprächsfluss aufklären konnte. Meinen Einfluss auf die Gespräche als auch auf die Auswertung muss daher hier genannt werden, um die Ergebnisse zu kontextualisieren.

Nach den Gesprächen wurden alle Interviews von mir transkribiert und analysiert. Mittels einer Analyse der gesprochenen Inhalte ergaben sich mehrere thematische Kategorien, die zunächst den Themenblöcken des Leitfadens ähnelten. Konkreter entwickelten sich die Kategorien, was zu Musik und dem eigenen Musikkonsum bzw. der Bedeutung von Musik gesagt wurde. Ein weiteres Thema waren Aussagen über Max Giesinger selbst, dessen Musik und das Genre des DeutschPops. In einer größeren Kategorie wurden alle Ausführungen zur Stimme bzw. zur Stimme von Max Giesinger gesammelt. Aussagen mit Verweis auf Klasse, Klassenzugehörigkeit, Klassenpositionen—von sich selbst und von Max Giesingers—ergaben ebenfalls eine Kategorie. Verweise auf Normierungen oder auf Vorstellung über Normalität in Bezug zu einer ‚echten‘ Stimme ergaben dahingehend eine erste Unterkategorie bzw. Code innerhalb der Stimm-Kategorie. In einem zweiten Schritt der Analyse

differenzierten sich noch mehrere Unterkategorien/Codes heraus, wie bspw. Berührt-heit/Emotionalität, Zielgruppe, Wiedererkennungswert/Identifikation, Authentizität, Unmarkiertheit der Stimme bzw. Unmarkiertheit von Max Giesinger als Musical Personae, Deutsch-sein und Mittelklasse. Circa Zwei Drittel meiner Gesprächspartner:innen antworteten mir auf die direkte Frage, ob die soziale Position von Max Giesinger in seiner Stimme hörbar sei, eher abweisend und nannten, dass dies vorwiegend in den Texten vermittelt werde. Für die Beantwortung der Forschungsfrage, ist dies höchst relevant und zeigt, dass ich detailliertere Stimmbeschreibungen in Hinblick auf Klassenverweisen untersuchen musste. In der Vorbereitung zur Verschriftlichung dieses Kapitels wurden dementsprechend die Ergebnisse der Interviews ein weiteres Mal gesichtet und dabei horizontal untersucht, welche Aussagen in Bezug zu Klassenaspekten in den verschiedenen Kategorien besonders häufig getroffen wurden. Ich legte daher die Themenpunkte dieses Kapitels fest, die relevant für die Beantwortung der Forschungsfrage sind. In den nachfolgenden Kapiteln werden daher die Themen Stimmbeschreibung, Echtheit/Authentizität, Normierung/Unmarkiertheit und Identifikation behandelt. Die im ersten Schritt der Analyse festgelegten Kategorien wurden nur zum Teil übernommen bzw. hielten sie im Bezug zur Beantwortung der Forschungsfrage nur bedingt Stand und sind in den einzelnen Themenbereichen ausdifferenzierter vorzufinden.

3.3. Beschreibung der Stimme

Auf die Frage, wie meine Gesprächspartner:innen Max Giesingers Stimme beschreiben, habe ich viele unterschiedliche und z.T. widersprüchliche Antworten erhalten. Als Basis für die Behandlung des Hörverständnis von Max Giesingers Stimme, sind sie jedoch ein geeigneter Einstieg in das Thema. Zu Beginn stelle ich daher die verwendeten Adjektive der Stimmbeschreibung vor und tauche anschließend tiefer in die ausführlicheren Erläuterungen ein. Das Unterkapitel endet mit der Darlegung von Aussagen meiner Gesprächspartner:innen, die sich schwer getan haben Max Giesingers Stimme in Worte zu fassen.

Mit N.F. habe ich mich über den Stellenwert von Stimme in Musik unterhalten und wie sehr N.F. auf Stimme achtet. Darauf erwidert sie: „[...] naja, die Stimme ist, glaub ich, schon wichtig, weil ansonsten würd man sich ja nicht anhören, wenn einem die Stimme net gefällt“ (06.07.2022, Zl. 174 f.). Der Grund eine bestimmte Musik zuhören, liegt für N.F. im für sie banalen Grund des Gefallens der Stimme. N.F. fügt als Beispiel Hörbücher an. Wenn die lesende Person eine einschläfernde Stimme habe, dann würde die spannendste

Geschichte nicht richtig übermittelt werden und zum Einschlafen führen (Zl. 151-153). N.F. fügt hinzu, „[...] also wenn ich einen Künstler habe, der zwar coole Musik macht, aber mir seine Stimme nicht gefällt, dann hör ich den auch net, joa“ (Zl. 176 f.). Als offensichtlichen Grund, warum N.F. eine spezifische Musik hört, gibt sie den eigenen Geschmack und die Zugänglichkeit von Musik und Stimme an. Dass meine Gesprächspartner:innen eine Musikrichtung oder spezifische Künstler:innen mögen, jedoch nicht exakt beschreiben zu können, woran das liegt, haben mir auch andere Gesprächspartner:innen genannt, wie bspw. A.K., C.B. und N.G.. Es wird deutlich, dass die eigene Präferenz von Musik durchaus schwer zu erklären ist. Um diesen etwas näher zu kommen und die Bedeutung von Stimmen darin erklären zu können, beginne ich mit den mir gegenüber geäußerten Beschreibungen von Max Giesingers Stimme.

Im Vergleich der gesammelten Beschreibungen von Max Giesingers Stimme fällt die Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit darin auf. Während bspw. N.T. seine Stimme als „dirty-mäßig“ (22.06.2022, Zl. 134) beschreibt, formuliert hingegen H.O., dass Max Giesingers Stimme „sauber“ (08.07.2022, Zl. 72) oder G.L., dass sie „gepflegt“ (23.06.2022, Zl. 287) klinge. Neben den bisher genannten Adjektiven (tief, kratzig, sauber, gepflegt) sind andere verwendete Adjektive: kratzig, rauchig, dunkel, (zu) schön, angenehm, ausdrucksstark, tief, ernst, stark, bisschen sexy, modern, rau(er), weich, außergewöhnlich, beschwingt, makellos, (zu) glatt, jung, reifer, kräftig, kuschelig, beruhigend, vertraut, toll, emotional, nett, lustig und fröhlich. An dieser Sammlung wird deutlich, dass neben offensichtlichen Widersprüchen wie „sauber“ und „dreckig“, die Adjektive auf Assoziationen beruhen. Es bleibt unklar, wie eine vertraute, ernste oder vernünftige Stimme klingen soll. Aufgrund der verwendeten Adjektive kann lediglich festgestellt werden, dass es auf dieser Ebene keine einheitliche Beschreibung von Max Giesingers Stimme gibt, weswegen ich mir detailliertere Beschreibungen angeschaut habe. Eine ausführliche Erläuterung bzw. Beschreibung von Max Giesingers Stimme hat H.O. getätigt:

„[...] die [Stimme von Max Giesinger] ist, das habe ich gesagt, die ist sauber, die ist ernst, die ist männlich (T: mhm), die ist stark (T: mhm), bisschen sexy manchmal, und ja, sauber habe ich gesagt, die ist wahr, die ist ernst, die ist ähm angen-, die ist angenehm und mitreißend. Also, wenn man das Lied zwei Mal gehört hat, dann möchte man beim dritten, dritten Mal beim Hören auch bisschen so mitsingen so didada“ (H.O. 08.07.2022, Zl. 147-151).

H.O. beschreibt darin, dass die Stimme Eigenschaften–Sauberkeit, Stärke, Wahrheit, Männlichkeit–besitzt, die gemeinsam mit der Musik anregen mitzusingen, was sie mit den Umlauten „didada“ äußert. Die Stimme von Max Giesinger wird dahingehen als „sauber“, „männlich“, „bisschen sexy“ und „angenehm“ beschrieben. S.D. antwortet auf die Frage,

was Max Giesingers Stimme besonders macht, dass es sich um deine „eindrückliche, einzigartige Stimme“ (20.07.2022, Zl. 147 f.) handelt, die „erkennst [du] sofort, wenn der im Radio gespielt wird, [da] weiß man sofort, dass ist der Max Giesinger“ (Zl. 147 f.). N.T. beschreibt als das Besondere an Max Giesingers Stimme hingegen, dass „sie tatsächlich kratzig ist, nicht-perfekt, nicht-glockenklar“ (22.06.2022, Zl. 355 f.). Darüber hinaus bewertet J.A., dass Max Giesinger eine „spannende Stimmfarbe beim Singen [hat], ähm, die eigentlich für meine Begriffe auch einzigartig ist, was es momentan so auf dem deutschen Markt gibt“ (08.06.2022, Zl. 149-151). Der hohe Wiedererkennungswert komme für N.T. aus dem nicht-perfekt Klang der Stimme. Darüber hinaus betonen S.D. und J.A. die Einzigartigkeit der Stimme, was die Stimme von Max Giesinger besonders macht. Für J.A. ist die einzigartige Stimme u.a. der Grund für den kommerziellen Erfolg von Max Giesinger. Etwas allgemeiner drückt N.F. die Einzigartigkeit von Stimmen aus und weist darauf hin, dass alle Stimmen ganz unterschiedlich sind und niemand dieselbe Stimme habe. N.F. antwortet auf die Frage, wie sich Max Giesingers Stimme von anderen Künstler:innen des Genres unterscheidet: „Ich weiß nicht, ob man das so vergleichen kann, jeder hat ja seine eigene Stimme und jeder hat ein anderes Feeling in der Stimme“ (06.07.2022, Zl. 278 f.). N.F. weist in diesem Satz auf zwei zentrale Punkte hin. Einerseits betont sie, dass Stimmen und die Beschreibung der Unterschiede zwischen mehreren Stimmen durchaus schwer zu benennen sind. Andererseits wird in diesem Satz deutlich, dass dies daran liege, dass alle Menschen ihre eigenen Stimmen haben. Die Schwierigkeit Stimmen zu beschreiben liege somit ebenfalls in der Einzigartigkeit aller Stimmen.

Auf den Aspekt, dass alle Sänger:innen (des Genres) unterschiedliche Stimmen haben, sich jedoch der Stil und die Melodie ähneln, gehen mehrere Gesprächspartner:innen ein. Unter anderem P.B. weist auf den Aspekt hin, dass „jeder [...] natürlich seine persönliche Note irgendwo [hat]“, auch wenn sich die Musik ähnlich anhört (13.07.2022, Zl. 324-328). Ebenso stimmt dem A.U. zu, die bezüglich der Stimmfarbe betont, dass diese bei allen Sänger:innen unterschiedlich sei, nur der Stil des DeutschPops sei gleich (13.07.2022, Zl. 347). J.A., C.B. und N.T. benennen ebenfalls diese Unterscheidung zwischen der einzigartigen Stimme und der Ähnlichkeit durch ein gleiches Genre. Diese spezifischen und individuellen Eigenschaften von Stimmen von Sänger:innen scheint daher von großer Bedeutung zu sein. Einige Gesprächspartner:innen haben Max Giesingers Stimme über diese Einzigartigkeit hinaus detailliert beschrieben. Als eine dieser spezifischen Eigenschaften beschreibt C.C. auf die Nachfrage, wie sie Max Giesingers Stimme beschreiben würde:

„ähm, da ist so ein so ein hinter tja, wie soll man die Stimme denn beschreiben? Das ist aber richtig schwer ähm, ja das ist ein bisschen schlotzig, ich weiß nicht, wie man das anders übersetzen sollte, aber er hat, also er spricht halt nicht dieses hochgradige Hochdeutsch, was so abgehackt ist, sondern durch seine Tonlage und, und, und die Stimm Lage ist das, ist das wie so ein Übergang, wenn man das so vielleicht sagen könnte. Ich weiß nicht, ich denke du hast seine Stimme ja auch im Kopf, [...]. Also ich finde halt in seiner Stimme ist etwas ganz Besonderes, was ich tatsächlich auch ähm, also da habe ich tatsächlich keinen Vergleich, zum Musikstil wohl ja, aber jetzt von der Stimme und Lage her und auch wie er die Worte ausspricht, da kenn ich keinen“ (C.C. 21.06.2022, Zl. 86-95).

Zunächst fällt es C.C. schwer Max Giesingers Stimme zu beschreiben und fragt sich, wie die Stimme von ihr in Sprache übersetzt werden kann. C.C. benennt anschließend den Zusammenhang zwischen Musikstil und Stimme. In der Stimme wird über die Musik hinaus noch etwas vermittelt, was Max Giesinger von anderen Sänger:innen des Genres unterscheidet. Das führt dazu, dass C.C. die Stimme bzw. die Musik von Max Giesinger mag, wobei sie dem Genre eigentlich nicht so zugeneigt ist (Zl. 80-83). In seiner Stimme wird jedoch eine „schlotzige“ Art übermittelt, was über die Aussprache bzw. die Intonation des nicht-perfekten Hochdeutschen zustande kommt, was sie sympathisch findet. Um dies jedoch in Worte fassen zu können, leitet C.C. mit „das ist aber richtig schwer“ (Zl. 86 f.) ein und weist darauf, dass ich wüsste, was sie meint, schließlich kenne ich Max Giesingers Stimme selbst. C.C. betont, dass diese Beschreibungsversuche der „schlotzigen“ Art im „Übergang“ vom Stimmklang und Stimmfarbe liegen. Im weiteren Verlauf deklariert C.C., wie N.T. und J.A., dass es so eine Stimme nur einmal auf dem deutschsprachigen Musikmarkt gebe (Zl. 103). Die hier angeführten Beispiele zeigen, dass Max Giesingers Stimme als einzigartig bzw. mit hohem Wiedererkennungswert verstanden wird.

Weitere Beschreibungen der Stimme sind u.a. „modern“, worunter N.G. eine „junge“ und vor allem „deutsche Stimme“ versteht (N.G. 12.07.2022, Zl. 141-145). N.G. beschreibt die Stimme darüber hinaus „als sympathisch, man mag ihm eben halt zuhören“ (Zl. 230 f.). Für N.G. gibt es folglich einen Zusammenhang zwischen einer modernen, deutschen Stimme und der vermittelten, sympathischen Art von Max Giesinger. Für H.O. vermittelt die Stimme ebenfalls Eigenschaften von ihm, wie Stärke und Sexyness (08.07.2022, Zl. 147 f.). N.F. benennt ebenfalls vermittelte Eigenschaften von Max Giesinger durch seine Stimme und betont dabei die Bodenständigkeit von Max Giesingers:

„[...] dieses Bodenständige, finde ich, das hörst du schon (T: ja, ja), also das definitiv, die, die Ehrlichkeit auch (T: mhm) und da kommt für mich auch in der Stimme ‘ne Ehrlichkeit einfach rüber, das es wirklich auch so gemeint ist, wie er das singt und net irgendwie, weil er jetzt da Kohle damit verdienen will“ (N.F. 06.07.2022, Zl. 566-569).

An N.F.s Ausführung wird deutlich, dass für sie Max Giesinger in seiner Stimme Ehrlichkeit und Bodenständigkeit transportiert. In diesem Beispiel bezieht sich N.F. auf Max Giesingers badischen Dialekt und sieht in ihm diesen Verweis auf Nähe, Bodenständigkeit und

Ehrlichkeit (N.F. 06.07.2022, Zl. 564 f.). In eine ähnliche Richtung verweist C.C. in der Wahrnehmung von Max Giesingers Stimme. Sie kennzeichnet die Stimme als „lässig“ (21.06.2022, Zl. 251 f.) und dass Max Giesinger in einem „normalen Slang, den er hat, dieser schlottrige“ (Zl. 399 f.) spricht bzw. singt. Ausführlicher erzählt C.C.:

„[...] also erstmal finde ich, hat er halt eine bestimmte Tonlage, die halt einfach in seiner Stimme liegt, die auch so ein bisschen, ähm, ja die kommt so ein bisschen, wie soll ich denn sagen, so ein bisschen ‘schlotterarotz’ rüber, also der redet halt auch ohne viel nachzudenken, so kommt es zumindest rüber. Ja also, ich sag mal, es könnte halt dein Nachbar sein“ (C.C. 21.06.2022, Zl. 69-72).

C.C. versteht die Stimme bzw. die Stimmfarbe als etwas, in der diese „lässige“ oder „schnotterarotze“ Art ausgedrückt wird. Dies führe zu der Vorstellung, dass Max Giesinger ein Nachbar sein könnte. C.C. bezieht sich in diesem Abschnitt vor allem auf die gesprochene Stimme, in der Max Giesinger wie ein Freund oder Bekannter rüberkomme, was durch die lässige, einfache Art des Redens entstehe. Die Frage „wie soll ich das denn sagen“, verweist ein weiteres Mal auf die Schwierigkeit Stimmen zu beschreiben.

C.B. beantwortet die Frage, wie sie Max Giesingers Stimme beschreiben würde, mit den bei ihr ausgelösten Emotionen. Sie berichtet dabei von der „Wärme“, die Max Giesingers Stimme bei ihr erzeugt:

„Es [Max Giesingers Stimme und Musik] löst irgendwie so Wärme bei mir aus (T: mhm), es ist irgendwie eine warme Stimme irgendwo, also ich finde das ist ‘ne wärmende, beruhigende Stimme, die ja, die glücklich macht, die einem aber auch zum Weinen bringen kann, halt auch sehr emotional und gefühlsmäßig“ (C.B. 31.05.2022, Zl. 257-259).

C.B. geht es um Emotionen wie Wärme, Beruhigung, Glück sowie Traurigkeit. Zu Beginn des gemeinsamen Gesprächs beschreibt C.B. die Stimme als „tief“ und „kratzig.“ Die als tief und warm bezeichnete Stimme löst bei ihr Gefühle der Beruhigung, der Nähe, der Glücks oder der Trauer aus. Der Zusammenhang zwischen Stimmbeschreibungen und eigenen Emotionen bei C.B. sind eng miteinander verknüpft. Emotionen, sowohl die von Max Giesinger als auch von der hörenden Person selbst, hängen scheinbar mit der Stimme zusammen und sind daher Teil der Stimmbeschreibungen bei C.B.

Die hier vorgestellten Beschreibungen von Max Giesingers Stimme zeigen, dass es auf der Ebene von verwendeten Adjektiven keine einheitliche Beschreibung gibt. In den ausführlicheren Benennungen seiner Stimme wird jedoch deutlich, dass die Stimme vor allem mit sozialen und individuellen Eigenschaften verknüpft zu sein scheint. In Max Giesingers Stimme werden seine Bodenständigkeit, seine Nähe und seine Menschlichkeit gehört. Darüber hinaus scheint es eine enge Verbindung der Stimmbeschreibung und den eigenen Emotionen der hörenden Personen zu geben. Die Folge ist, dass sich Max Giesinger als Freund, Bekannter oder Nachbar vorgestellt wird.

Schwierigkeit der Stimmbeschreibung

Im letzten Abschnitt wurde bereits kurz angemerkt, dass es manchen der Gesprächspartner:innen schwer gefallen ist, Worte zu finden, um Max Giesingers Stimme zu beschreiben. So leitet C.C. einen Teil der Beschreibung ein mit „das ist aber richtig schwer“ (21.06.2022, Zl. 86 f.). Ebenso fällt es A.K. und C.B. schwer Max Giesingers Stimme in Worte zu fassen. Ein Beispiel dafür ist ein Ausschnitt aus dem Gespräch mit N.G. Auf meine Frage, ob N.G. Authentizität oder Bodenständigkeit in Max Giesingers Stimme hört, antwortet sie: „Ja doch glaub ich“ (12.07.2022, Zl. 434). N.G. ist der Meinung, dass in seiner Stimme Authentizität vermittelt wird. Darauf frage ich nach, wie dies vermittelt wird, was N.G. verneint und sagt, dass sie sich damit zu wenig auskenne, um das beantworten zu können (Zl. 438). Spezifisches wie Authentizität und Bodenständigkeit können somit in der Stimme gehört werden, allerdings bleibt es eher ein Gefühl, was bei N.G. entsteht, sie jedoch nicht genau begründen kann.

L.M. hat sich ähnlich schwer getan die Stimme zu beschreiben. L.M. erwidert auf die Frage, ob sie Stimmen, die sie mag, beschreiben kann: „Nein, ehrlich gesagt ich glaube nicht, dass ich Stimmen beschreiben kann. [...]. Ich glaube es hängt davon ab, was diese Stimme sagt, was er oder sie sagt“ (10.06.2022, Zl. 73-75) und führt weiter aus: „Wie gesagt, ich glaube es hängt davon ab, was diese Stimme sagt, egal ob hoch oder tief ist die Stimme, es kommt darauf an, was er oder sie Stimme sagt“ (Zl. 97-98). In dieser Ausführung wird deutlich, dass L.M. es schwer fällt Stimme in Worten zu fassen. Darüber hinaus wird ersichtlich, dass für L.M. Bedeutungen, die in Musik vermittelt werden auf der Basis der Liedtexte bzw. dem Gesagten beruhen. Ihrer Meinung nach gibt es somit über den Text hinaus keine Bedeutungen, die durch die Stimme vermittelt werden. Dennoch benennt sie an späterer Stelle Max Giesingers Stimme als „normale, männliche Stimme“ (Zl. 117 f.). L.M. erklärt:

„Ich glaube nicht, dass ich beschreiben kann, was mich an Max Stimme gefangen hat. Ich mein er hat kein viel zu hohe oder viel zu tiefe Stimme, für mich klingt seine Stimme in Anführungszeichen als eine ‚normale, männliche‘ Stimme [...]. Für mich klingt Max Stimme, und das ist vielleicht blöd, für mich klingt das nett, liebevoll, lustig und fröhlich“ (10.06.2022, Zl. 113-118).

L.M. weist eine Unsicherheit auf, wie die Stimme zu beschreiben ist. Mit der Einleitung „und das ist vielleicht blöd,“ scheint es so, dass ihre eigenen Antworten ihr banal erscheinen und ich damit nichts anfangen könnte. Die Beschreibungen, die L.M. verwendet, ergänzen jedoch sehr gut die Aussagen der anderen Gesprächspartner:innen. Gerade die Unsicherheit der Beschreibung und die Ausweichung in „nicht zu hohe oder viel zu tiefe Stimme“ sind somit ein Umgang eine Stimme zu beschreiben, für die es kaum Worte zu geben scheint.

Dies ist eine Lösung, die neben L.M. ebenso C.P. und G.L. verwenden. C.P. benennt Max Giesingers Stimme bspw. als „kräftig“ und ergänzt, dass die Stimme „nicht besonders dunkel, nicht besonders hell, so ‘ne, auch so in der Mitte gelegen quasi“ (C.P. 01.07.2022, Zl. 255-258) ist. C.P. greift wie L.M. auf eine Beschreibung zurück, wie die Stimme nicht klingt. Die hier aufgelisteten Beschreibungen verdeutlichen, gerade in den verwendeten Adjektiven, dass die Stimme durchaus unterschiedlich und z.T. widersprüchlich beschrieben wird. Neben diesen verschiedenen Bezeichnungen von Max Giesingers Stimme wurde in diesem Abschnitt bereits deutlich, dass in den Versuchen die Stimme in Worte zu fassen viele Vorstellungen und Ideen über Max Giesingers Musical Personae vermittelt werden, die in einem Verhältnis von Stimme zur Person stehen müssen. Die zentralsten Punkte sind dabei die Bodenständigkeit, die Menschlichkeit und die Nähe, die Max Giesinger in der Stimme vermittelt. In der Schwierigkeit die Stimme überhaupt zu beschreiben, wird ebenfalls ersichtlich, dass darauf zurückgegriffen werden muss, wie die Stimme nicht klingt. Es gibt somit ein Bezugsrahmen der Stimme, der jedoch nicht benannt wird. Dieser Bezugsrahmen ist Inhalt des folgenden Unterkapitels.

3.4. Norm und Unmarkiertheit

Ich steige in dieses Unterkapitel mit einer kurzen Beschreibung von Max Giesingers Stimme ein, die von L.M. getätigt wurde und die Normalität seiner Stimme hervorhebt. Sie benennt seine Stimme als „in Anführungszeichen [...] eine normale, männliche Stimme“ (10.06.2022, Zl. 115). L.M. ist eine der wenigen, die eine so klare Aussage über die Stimmwahrnehmung von Max Giesinger formuliert, was durch die Einführung von „in Anführungszeichen“ verstärkt wird. Diese Aussage zeigt die zentralen Aspekte des nun folgenden Unterkapitels über eine als ‚normal‘ verstandene Stimme im DeutschPop auf. In diesem Unterkapitel fasse ich die Ergebnisse der Interviews bezüglich einer beschriebenen Norm und Unmarkiertheit bei Max Giesinger und seiner Stimme zusammen. Dabei geht es um Aussagen meiner Gesprächspartner:innen über die Stimme von Max Giesinger und inwiefern in den Ausführungen soziale Vorstellungen von Normalität vorkommen. Zunächst stelle ich daher Aussagen vor, in denen soziale Bedeutungen über Max Giesinger als „Gesamtpaket“ getätigt wurden. Anschließend gehe ich näher auf die normale und unmarkierte Stimme von Max Giesinger ein. In beiden Abschnitten unterscheide ich jeweils zwischen den sozialen Kategorien: Geschlecht (Männlichkeit) sowie soziale und geographische Herkunft/Nation

(Mittelklasse und Deutschland). Abschließend führe ich die Stimmbeschreibungen an, die dafür darauf zurückgreifen mussten, wie die Stimme nicht klingt.

Beschreibung einer gesellschaftlichen Normalität

Zunächst gehe ich auf eine Aussage von A.U. ein, die kein dezidierter Max Giesinger Fan ist und ihm etwas distanzierter bzw. kritischer gegenübersteht. Die Empfindungen von A.U. gegenüber Max Giesinger und seiner Stimme zeigen eine eher negativ konnotierte Normalität auf. A.U. beschreibt Max Giesinger und seine Musik wie folgt:

„[...] es ist so normal (T schmunzelt), also es ist alles so ok (T: mhm), es nicht schlecht. Ich würd niemals sagen, dass dem seine Lieder Scheiße sind, um Gottes Willen, [...] jeder kennt, man hats immer mal so gehört, man könnt's mitsingen, also es geht schon ins Ohr rein, ähm aber ja, es ist nicht besonders für mich (T: Mhm, Mhm), also das hätte auch ein Mark Forster singen können oder 'nen Philipp Poisel oder so“ (13.07.2022, Zl. 136-140).

Von A.U. wird eine Beliebigkeit bzw. eine Auswechselbarkeit von Max Giesingers Musik als Grund für ihre leichte Abneigung ihm gegenüber benannt. Die Musik klingt für sie zu normal und es hätte sie nicht verwundert, wenn die Lieder von einem anderen Musiker des Genres gewesen wären. Das Normale, das A.U. in Max Giesinger bzw. in dessen Musik sieht, hat für sie eine selbstverständliche Berechtigung in deutschen Musikmarkt und ist ihr durchaus bekannt. Der Moment, dass die Musik für A.U. „ins Ohr“ geht, weist darauf hin, dass sie mit der Musik selbst Berührungspunkte hat, A.U. die Musik kennt und mitsingen könnte. Die Bewertung fällt dennoch als „so normale“ Musik aus, bei der A.U. das Abwechslungsreiche und das Besondere bzw. der Wiedererkennungsmoment fehle. Diese Normalität in Musik schreibt A.U. neben Max Giesinger ebenfalls anderen Musikern des Genres, wie bspw. Mark Forster oder Philip Poisel, zu. Für A.U. ergibt sich eine Normalität in Musik und bei Musiker:innen durch das Fehlen von (musikalischen) Alleinstellungsmerkmalen und starken Ähnlichkeiten zu anderen Musiker:innen.

N.G. ist der Musik und Max Giesinger gegenüber positiver gestimmt. Sie beschreibt Max Giesingers Lieder als „teilweise Realitätslieder“ und bestätigt, dass Max Giesinger in seinen Texten einen Alltag besingt, der sich mit N.G.s eigenem deckt. Das findet N.G. sehr gut und es spricht sie an (12.07.2022, Zl. 53-57). Die Realität, die Max Giesinger in seinen Texten beschreibt, passt mit der eigenen Realität von N.G. überein.

Eine Erklärung von N.T. beschreibt und unterstützt N.G.s Ausführungen zur geteilten Realität. N.T. formuliert: „[...] Also ich glaube tatsächlich, dass er, ähm ja, alles, was ich sage, klingt irgendwie doof, einer von uns ist“ (22.06.2022, Zl. 545 f.). N.T. empfindet, dass Max Giesinger wie sie und ihr eigenes Umfeld ist. Dies passt mit der Einschätzung von N.G. überein, die es schön findet, dass die besungene Realität Max Giesingers mit ihrer eigenen

übereinstimmt. Dass Max Giesinger „einer von uns ist“, begründet N.T. anschließend detaillierter und schildert die geteilten Vorstellungen über das Leben:

„Der fährt Bahn, der fährt aber auch Auto, [...], der ist auch Mitte 30, hat auch kein Haus (lacht), möchte es aber haben (T: mhm), Kinder und Frau usw. also ist halt tatsächlich wie so einer aus der Mitte, der halt Glück hatte [...] er hat ja da auch schon mal gesagt, dass ihm gar nicht so drum geht massiv Geld zu verdienen, sondern Hauptsache die Miete ist bezahlt und gut [...] so er als Typ, als Musiker, auch wovon er dann singt und wie er sich so verhält, was man in den sozialen Medien sieht, oder auf Konzerten oder so was, ist das halt, ja, einer aus der Mitte, ‘ne (T: mhm) gut, bürgerlich“ (22.06.2022, Zl. 548-558).

Das Wiedererkennen des Eigenen in Max Giesinger begründet N.T. mit gleichen Vorstellungen über das Leben. Diese Vorstellungen folgen einem heteronormativen Bild von Familie und einer mittelklassischen Bescheidenheit des deutschsprachigen Raums. Sie beschreibt diese geteilte Vorstellung vom Leben mit einer heterosexuellen romantischen Beziehung und eigenen Kindern, einem Eigenheim sowie einem ressourcenschonenden Verhalten, bspw. Bahnfahren sowie sparsamer Konsum. Es sind Ansichten, die sich N.T. für ihre Zukunft gewünscht hat und wovon sie ‚weiß‘, dass sich diese Max Giesinger ebenfalls wünscht. An dieser Stelle wird eine Vorstellung eines normalen Lebens im deutschsprachigen Raum beschrieben, die G.L., C.C., C.P., N.G., N.F. und B.W. bereits ausleben und diese heteronormative Vorstellung mit Max Giesingers Wünschen teilen. C.B., J.A., L.M. und A.K. beschreiben ebenfalls diese Wünsche bezüglich einer stabilen, langfristigen heterosexuellen Beziehung mit Kindern und Eigenheim, die sie ihrer Meinung nach mit Max Giesinger gemein haben. C.B. sagt zum Beispiel: „[...] also ich hätte voll gern natürlich irgendwann ein Mann, Kinder, Familie halt, so was sich halt jeder irgendwie wünscht“ (31.05.2022, Zl. 361 f.). Und an einer anderen Stelle: „[...] wenn man sich Interviews von ihm anhört, dann weiß man, dass der das auf jeden Fall diese Werte auch weiterträgt und hat und das so sieht“ (Zl. 382-384). Dass C.B. bestimmte Werte und Vorstellungen vom Leben hat und dass diese einem heteronormativem Bild folgen, wird an diesen Passagen offensichtlich. Das, was die Musical Personae Max Giesinger in Interviews und in seinen Texten von sich gibt, stimmt mit diesen Werten und Vorstellungen von C.B. überein, weswegen sie sich so stark mit ihm identifiziert. Die Werte und Vorstellungen folgen einem heteronormativen Bild, was zeigt, wie sehr eine Vorstellung von Normalität festgeschrieben ist, die einer Heterosexualität, Mittelklasse-Position und einem dementsprechenden Familienbild folgt.

In den ausführlicheren Beschreibungen von Max Giesinger wird somit auf eine Normalität im deutschsprachigen Raum verwiesen. Dieser Normalität entspricht Max Giesinger durch das Besingen einer geteilten Realität und dem Image, dass Max Giesinger wie sie selbst ist. Inwiefern in dieser Normalität eine Klassenposition berücksichtigt wird, ist Teil dieses

Abschnittes. In diesem Zusammenhang drücken sich u.a. B.W., G.L. und H.O. recht eindrücklich aus. So bewertet G.L., dass Max Giesinger „[nicht] polarisiert“ [...] und sie glaubt, „dass [das] so was Mittelschicht-typisches [ist]“ (23.06.2022, Zl. 313 f.). G.L. ist daher der Meinung, dass Max Giesinger mit seiner Musik und seinem Auftreten nicht auffällt oder Menschen reizt, was sie u.a. an seiner Mittelklassenposition festmacht. Diese Beobachtung ist dahingehend spannend, da es zu den vorherigen Aussagen der gemeinsamen Realität passt. Das Teilen von Realität verbindet das Publikum mit Max Giesinger, da keine Realitätsunterschiede (negativ) auffallen. Die Menschen, mit denen ich gesprochen haben, ordnen sich größtenteils selbst der Mittelklasse zu. Wie in den vorherigen Ausschnitten angeführt wurde, scheint eine Mittelklasse von Max Giesingers Musical Personae durch die geteilte Realität angesprochen zu werden. B.W. führt in diesem Zusammenhang aus, dass die Musik von Max Giesinger für ein Mittelklasse Publikum zugeschnitten sei und bewertet dementsprechend die Musik selbst als „mittelmäßig [...] ohne Nuancen“ (15.08.2022, Zl. 710-715). H.O. ortet Max Giesinger und seine Musik ebenfalls in die deutsche Mittelklasse ein. Sie begründet das mit: „[seine] Musik ist in der Mittelschicht, das ist so ein Typ mit ein T-Shirt, Lederjacke, mit einer Gitarre, Microphone, coole Stiefel oder so was und er ist authentisch“ (08.07.2022, Zl. 586 f.). An einer anderen Stelle im Gespräch hofft sie, dass Max Giesinger trotz seines Erfolgs in die Mittelklasse verbleibt: „[...] ich hoffe, dass er, dass er einfach ähm ja, dass er sich trotz seine Ruhm [...] einfach in der Mittelschicht auch bleibt (T: mhm), weil ich glaube die Mittelschicht ist menschlich“ (Zl. 456-458). Die Bewertung der Mittelklasse von H.O. als die menschlichste ist hier zentral. Unter dieser Aussage verstehe ich, dass H.O. die Mittelklasse als die normale Klassenposition versteht, die sie am sympathischsten und am ehrlichsten findet. Diese sei nicht abgehoben und daher normal. Somit scheint für H.O., dass die Mittelklasse die Klassenposition von Max Giesinger selbst sei und die Musik von ihm verortet sie in dieser Mittekasse. Durch diese Mittelklassen Zugehörigkeit wirkt Max Giesinger für H.O. menschlich. Max Giesinger und seine Musik werden daher von einem Teil der Gesprächspartner:innen als eine Verkörperung einer Gesellschaft im deutschsprachigen Raum und deren Normvorstellungen verstanden, die einer Mittelklasseposition entsprechen.

Ein weiterer Aspekt, der bezüglich Normalität genannt wurde, ist eine spezifische Form des Deutsch-sein. So ortet C.P. bspw. Max Giesinger und seine Musik wie folgt ein: „irgendwie klingt das [Max Giesingers Musik] für mich auch deutsch [...] das passt so ins Deutsche“ (01.07.2022, Zl. 240-242). C.P. sagt nicht, was es an Max Giesingers Musik ist, das deutsch klingt, es passt für sie jedoch ins Deutsche. Die Musik und das Auftreten von Max Giesinger

muss daher einer Vorstellung von Deutschem entsprechen. S.D. formuliert ebenfalls, dass Max Giesinger etwas Deutsches an sich hat. Dies folgt jedoch keiner spießigen Klischeehaftigkeit deutscher Menschen. Sie bezieht sich damit positiv auf das Deutsche, worunter S.D. u.a. eine diversere Gesellschaft versteht. Diese tolerante, sympathische und deutsche Art verkörpert Max Giesinger für S.D. (S.D. 20.07.2022, Zl. 527-539).

Wie die Aussagen in diesem Unterkapitel verdeutlicht haben, wird die Musical Personae Max Giesinger durchaus mit Vorstellungen von Normalität der Gesellschaften im deutschsprachigen Raum verknüpft. Dabei wird betont, dass Max Giesinger ein Bild verkörpert, dass der Realität und der Wünsche meiner Gesprächspartner:innen entspricht. Das bodenständige Narrativ, dass Max Giesinger „einer von uns“ sein könnte, ist dafür ein Indiz. Max Giesinger vermittelt diese Bilder und folgt so einer Vorstellung einer Mittelklasse im deutschsprachigen Raum. Eine spezifische Mittelklasseposition und die Zugehörigkeit zur Nation sind daher entscheidende Faktoren, die diese Normalität herstellen.

Normale und unmarkierte Stimme bei Max Giesinger

Wie Max Giesingers Musical Personae den Vorstellungen von Normalität folgt und ob bzw. wie dies in der Stimme gehört wird, ist Teil des folgenden Abschnitts. C.C. beschreibt ein-führend Max Giesingers Stimme folgendermaßen:

„[...] also durch seine Stimme kommt er eigentlich sehr lässig rüber, also seine Stimme sagt, dass er ein lässiger Typ sein könnte ähm, dann halt genau, dass er männlich ist, hm schon bisschen, dass er bei uns aus dem Norden kommt [Max Giesinger wohnt in Hamburg, kommt jedoch aus der Nähe von Karlsruhe; Anmerk. d. A.], das hört man auch, ehm, was haben wir denn dann noch? Ja, dass die Stimme aussagt, dass er halt auch nicht so hochgestochen ist. Ich finde das hört man auch aus der Stimme heraus [...] Ja halt das seine Stimme sagt, dass man mit ihm [Max Giesinger] auch ja ruhig sich in der Kneipe einen guten Abend verbringen könnte, ich finde das sagt die Stimme auch aus.“ (21.06.2022, Zl. 237-250)

In diesem Ausschnitt führt C.C. an, dass Max Giesinger durch seine Stimme das Bild des „lässige[n] Typ[en]“ vermittele. Für C.C. ist in der Stimme eine gewisse Männlichkeit, eine Verortung in den Norden Deutschlands sowie eine bodenständige Art hörbar. Diese Faktoren führen dazu, dass sich C.C. vorstellt, dass sie mit Max Giesinger einen schönen und geselligen Abend in einer Kneipe verbringen könnte. In diesen Ausführungen wird somit erkennbar, dass Informationen über Max Giesingers Person in der Stimme vermittelt werden. Das, was transportiert wird, folgt bestimmten gesellschaftlichen Vorstellung von Normalität, die C.C. ansprechend findet. Daraus leitet sie ab, dass Max Giesinger ein gelassener oder entspannter Mensch sein muss, zu dem eine Bekanntschaft gepflegt werden könnte. Der Aspekt der örtlichen Nähe von C.C. und Max Giesinger ist dafür ebenfalls entscheidend. C.C. empfindet eine Nähe bzw. Sympathie, da Max Giesinger wie sie selbst, in Norddeutschland

wohnt und es ein Punkt ist, der die beiden verbindet. Es ist erkennbar, dass durch die Stimme bereits Informationen über die vielfältigen Zugehörigkeiten von Max Giesinger gegeben bzw. von C.C. gehört werden. Eine Vermittlung einer Mittelklasse im deutschsprachigen Raum–auch wenn C.C. dies so explizit nicht nennt–ist dabei zentral. B.W. führt in Hinblick auf eine stimmliche Normalität folgendes aus:

„[...] die Stimme hat was Kusicheliges, sie hat auch was Warmes [...] so auch so ein bisschen bewusst normal, [...] er bemüht sich nicht mir zu zeigen, dass er singen kann (T: mhm), ja, sondern der singt einfach“ (15.08.2022, Zl. 340-348).

Damit drückt B.W. aus, dass in oder mit der Stimme und der Art des Singens etwas übermittelt werde, dass einer Vorstellung von Normalität folgt. Dabei ist wichtig, dass dies ‚einfach‘ ist und somit nicht als Gesang auffällt. Der Gesang bzw. das stimmliche an Max Giesingers Singen ist somit nur bedingt hörbar, weil es laut B.W. nicht als ‚richtiges‘ Singen auffällt. Während durch die Stimme bei C.C. ein ganzes Narrativ über die Musical Personae Max Giesinger entsteht, betont B.W., dass die Stimme stimmlichen Vorstellungen folgt, die ‚normal‘ bzw. ‚einfach‘ sind. C.C. geht an einer anderen Stelle des Gespräches ebenfalls auf stimmliche Normalität ein. Sie benennt dies als einen „[...] normale[n] Slang, den er hat, dieser schlottrige“ (21.06.2022, Zl. 399 f.). B.W. und C.C. sind somit zwei von mehreren Gesprächspartner:innen (u.a. H.O., G.L. und z.T. A.K.), die sehr offensichtlich sagen, dass eine Form von Normalität in der Stimme übermittelt wird. Sie führt dazu, dass Max Giesinger als sympathisch bewertet wird, der ein Bekannter bzw. ein Freund sein könnte. N.F., C.B., S.D. und L.M. hingegen sehen diese Einschätzungen über Max Giesinger vor allem in den Texten und im Image von Max Giesinger. Dass dieser Vorstellung von Normalität eine Klassenposition zugrunde liegt, wird durch die Betonung von Max Giesinger als einer von ihnen und ihrer eigenen Verortung in der Mittelklasse deutlich.

Nationale Zugehörigkeit

Die lokale Einordnung von Max Giesinger in den Norden Deutschlands, die C.C. im letzten Abschnitt vorgenommen hat, verdeutlicht, dass es eine Verbindung zwischen der Musical Personae und nationaler bzw. geographischer Zugehörigkeit gibt. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitel deutlich wurde, sehen meine Gesprächspartner:innen in Max Giesinger eine Verkörperung eines Deutsch-seins. Wie dies auch in der Stimme gehört wird, ist zentrales Thema dieses Unterkapitels. Wie bereits erwähnt findet auch C.P., dass Max Giesinger und seine Stimme gut ins Deutsche passen (C.P. 01.07.2022, Zl. 240-242). Ich hatte das Gefühl, dass C.P. dies durchaus positiv bewertet. S.D. äußert sich diesbezüglich etwas ausführlicher:

„[...] also ich find ihn eigentlich nicht klischeehaft deutsch (T: mhm), also muss ich sagen, also schon Deutsch natürlich, weil er singt ja Deutsch [...] der klischeehafte Deutsche ist ja schon, sagen wir mal, jetzt nicht so ein, so ein super angenehmer Zeitgenosse und der Max Giesinger, das ist ein sehr angenehmer Zeitgenosse (T: mhm) und, und halt ein nachdenklicher Mensch, find ich, und ein sympathischer Mensch [...], gut man kann das heute eigentlich eh nimmer sagen, also das typisch, typisch deutsch [...] das gibts ja alles nicht (T: ja) ja wir sind ja eher so eine Multikulti Gesellschaft, Gott sei Dank, und, und, aber, also ich finde er passt gut nach Deutschland, aber ist kein Klischeehafter Deutscher“ (20.07.2022, Zl. 527-539).

Wie bereits beschrieben, formuliert S.D., dass Max Giesinger etwas Deutsches an sich hat. Dies folgt ihrer Meinung nach jedoch keinem deutschen Stereotyp und sie bezieht sich damit positiv auf eine diversere, deutsche Gesellschaft („Multikulti Gesellschaft“). Dass Max Giesinger und Deutsch-sein zusammengebracht werden, liegt laut S.D. an seinen deutschen Texten. Darüber hinaus würde aber ebenfalls etwas spezifisch Deutsches in seiner Musik vermittelt. Worum es sich dabei handelt, können sowohl C.P. als auch S.D. nicht exakt bestimmen. An dieser Stelle sind jedoch N.G.s Anmerkung zur geteilten Realität zu nennen. Diese Realität entspricht einer deutschen Mittelklassen Realität, die Max Giesinger in seiner Musical Personae vermittelt und u.a. N.G., C.P. und S.D. mehr oder weniger gemein haben. Diese Realität vermittelt neben der Musical Personae ebenfalls die Stimme von Max Giesinger, in der diese bodenständige und menschliche Art im deutschsprachigen Raum gehört wird, wie u.a. die einführende Beschreibung von C.C. und die Ausführungen von C.P. gezeigt haben.

Männlichkeit

Einen weiteren Aspekt, den u.a. J.A. anspricht und in dem eine Vorstellung von Normalität zu erkennen ist, ist das Geschlecht. Mir erscheint, dass bei vielen Personen die Benennung der Stimme als männlich zu offensichtlich ist, da dieses Attribut erst im Laufe des Gesprächs genannt wurde. Ein Beispiel hierfür ist J.A.s Antwort auf die Frage, ob sie, nach dem wir ausführlicher über Stimmen generell gesprochen haben, Max Giesingers Stimme beschreiben kann:

„Hm ja, mir fehlen da irgendwo die Attribute, ne also äh schon irgendwo charakteristisch männliche Stimme, ja klar logisch, weil ja ist ja ein Mann hahaha, naja gut, aber es gibt auch Männer die ‘ne wahnsinnige hohe Stimme haben, wo man denken könnte, naja ,könnte auch eine Frau sein‘ ne, ähm, hm“ (08.06.2022, Zl. 299-302).

In der Überlegung, wie die Stimme überhaupt beschrieben werden kann, ist ihr die „charakteristisch männliche Stimme“ von Max Giesinger scheinbar zu augenscheinlich, was sie mit dem Beisatz „ja klar logisch“ und dem ausgesprochenen „hahaha“ ausdrückt. Die männliche Stimme bekommt Max Giesinger auf den ersten Blick über seine geschlechtliche Orientierung zugesprochen. In einem weiteren Gedanken differenziert J.A. die Aussage, dass ebenfalls männliche Personen Stimmen haben können, die Attributen folgen, die in vielen Fällen

weiblichen Personen zugeordnet werden. Trotz dieser Differenzierung, dass nicht alle männlichen Personen männlich-klingende Stimmen haben müssen, verbleibt J.A. in der Beurteilung über Max Giesingers Stimme als männlich. Die Äußerung von J.A. zeigt einen wichtigen Aspekt bezüglich Männlichkeit. Dabei handelt es sich um die Selbstverständlichkeit, dass Max Giesinger eine männliche Stimme hat, weil er ein Mann/männlich ist. In eine ähnliche Richtung deutet N.T. Max Giesingers Stimme. Auf die Frage, inwiefern sich Max Giesingers Stimme von anderen Sängern des Genres unterscheidet bzw. worin das Alleinstellungsmerkmal von Max Giesingers Stimme liegt, antwortet N.T.: „[...] das kling jetzt irgendwie Banane, wenn ich so sag, die klingt sehr männlich, (T: mhm), ja, sehr gar [knurri- ges Umlaut], so weißt? Die Stimme ist irgendwie sehr [...] präsent“ (22.06.2022, Zl. 226-228). In der einleitenden Formulierung, dass das Kommende „Banane“ klingen würde, verstehe ich, dass für N.T. das Folgende sehr naheliegend erscheint. Die Männlichkeit, die N.T. in Max Giesingers Stimme hört und die sie als „präsent“ beschreibt, ist somit ein stimmlicher Unterschied zu Musikern wie Mark Forster und Johannes Oerding. Im weiteren Verlauf spezifiziert N.T. diese Aussage:

„Mark Forster und Johannes Oerding: schöne Lieder, aber also, ist vielleicht blöd, jetzt auch nicht das die mitkriegen, dass ich hier sage, dass sie nicht männlich sind, natürlich sind sie männlich! Aber die Stimme von Max Giesinger ist dunkler und kratziger und das machts irgendwie, ja männlicher, man soll heutzutage auch nicht so was sagen. Jetzt hab ich's getan auf, jetzt ists raus“ (22.06.2022, Zl. 236-240).

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Männlichkeit von Max Giesingers Stimme im Gegensatz zu Mark Forsters und Johannes Oerdings Stimme im dunkleren und kratzigeren Klang liegt. N.T. beschreibt, wie wichtig ihr diese Männlichkeit ist, wobei sie selbst sagt, dass dies heutzutage keine zentrale Rolle mehr spielen sollte. Darüber hinaus wird ebenso die Wichtigkeit von Männlichkeit bzw. die Abwesenheit von Männlichkeit in Stimmen ersichtlich. Nicht nur ist Männlichkeit für N.T. in der Stimme von Max Giesinger zentral, sondern sie entschuldigt sich bei Mark Forster und Johannes Oerding, ihnen diese in Teilen abzusprechen. L.M. benennt Max Giesingers Stimme ebenfalls als „männlich“ und bezeichnet sie im gleichen Satz als „nett, liebevoll, lustig und fröhlich“ (10.06.2022, Zl. 115-118). Ebenso bezeichnet H.O. Max Giesingers Stimme als männlich (08.07.2022, Zl. 147) und N.G. beschreibt die Stimme als „sympathische, männliche Stimme“ (12.07.2022, Zl. 230). An diesen Aussagen bleibt jedoch unklar, wie genau diese männliche Stimme klingt. Dies verdeutlicht, dass männliche Stimmen als vorausgesetzt und ‚normal‘ verstanden werden, sodass sie nicht näher beschrieben werden müssen.

C.P. geht darauf ein, dass in der Stimme des DeutschPops und bei Max Giesinger eine bestimmte Form der Männlichkeit vermittelt wird. C.P. formuliert folgendermaßen:

„C.P.: [...] dieses Lässige (T: mhm) als etwas [...] männliche[s] [...]

T: [...] würdest du sagen, sie [Musiker des DeutschPop] entsprechen so durch und durch einem männlichen Klischee?

(C.P.): zumindest, zumindest, also ich würd das eher sagen einer jugendlichen Männlichkeit (T: mhm, mhm), also für mich hat das tatsächlich auch mit so einer, also Männlichkeit welchem Alters? zu tun, es hat so was Jugendliches“ (01.07.2022, Zl. 370-375).

Für C.P. entspricht Max Giesingers Stimme und die Stimmen anderer Künstler des Genres einer spezifischen Jugendlichkeit, die einem Klischee von harter Männlichkeit entgegenwirkt. Dieser Jugendlichkeit, spricht C.P., wie C.C., eine Lässigkeit oder Entspanntheit zu, die in der Stimme vermittelt wird. G.L. beschreibt diese Männlichkeit in Max Giesingers Stimme als etwas „Weiches ohne so (lacht leicht) softig zu sein“ (23.06.2022, Zl. 46). Darunter ist zu verstehen, dass diese Jugendlichkeit oder Lässigkeit im Vergleich zu einer härteren Männlichkeit durch ihre weichere Art auffällt. Dennoch folgt die Stimme nicht der unmännlichen Zuschreibung „soft“, wodurch Max Giesinger und seine Stimme für G.L. und C.P. nicht an Männlichkeit einbüßt. Diese weichere Form der Männlichkeit empfinden ebenfalls J.A., L.M. und N.T. als angenehm und benennen dies als Alleinstellungsmerkmal von Max Giesinger. Männlichkeit wird somit in einer Form gehört, die nicht einer klischeehaften, harten Männlichkeit entspricht. Sie nimmt in der Beurteilung von Max Giesinger dennoch eine entscheidende Rolle ein, da sie für einzelnen Gesprächspartner:innen sehr wichtig ist. Keine der Menschen, mit denen ich gesprochen habe, hat Max Giesingers Stimme als unmännlich beschrieben. Männlichkeit scheint in der genaueren Auseinandersetzung mit ihm und seiner Stimme dahingehend eine zentrale Position einzunehmen, da sie von meinen Gesprächspartner:innen vorausgesetzt wird bzw. sie die männliche Stimme als naheliegend ansehen.

Mittelklasse

H.O. fasst die Verbindung zwischen Stimme und dem, was sie darüber hinaus vermittelt, mit der Aussage zusammen: „[...] er ist so, wie er singt, so sieht er aus, [...] so singt er“ und fügt hinzu, dass „[w]ir [...] noch normale Menschen in der Mittelschicht [brauchen]“ (08.07.2022, Zl. 589 f.+607). Auf dieser Verbindung von Max Giesingers Stimme zur Klassenposition der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum ist der Fokus des folgenden Abschnittes. Der Körper von Max Giesinger, seine Aussagen und seine Stimme passen somit zusammen. H.O. verortet dies in der Mittelklasse des deutschsprachigen Raums. Auf meine Nachfrage, was die Stimme, aus der Mittelklasse von anderen Stimmen anderer Klassen

unterscheidet, antwortet H.O., dass eine Stimme aus einer „höheren Position“ noch mehr Ausdruck hätte, worunter sie mehr musikalisches Können versteht. Das zu erreichen, traut sie Max Giesinger stimmlich zu. Sie betont jedoch, dass er sich in dem aktuellen Bereich sehr gut verkaufe, und diese stimmliche Veränderung müsse er daher wollen (Zl. 470-480+494-497). H.O. ist die einzige Person, die eine solche Einordnung und Abgrenzung der Stimmen von einzelnen Klassen tätigt. Ausgebildete Stimmen ordnet H.O. somit den ‚oberen‘ Klassen zu, während sie autodidaktische und ‚einfachere‘ Stimmen, wie die von Max Giesinger, der Mittelklasse zuordnet. Diese sind wichtig, da sie Menschlichkeit vermitteln würden. Wie bereits angeführt, hört B.W. ebenso eine Mittelklasse in Max Giesingers Stimme. B.W. sagt dazu:

„[...] ich würd sagen, dass ist so deutscher Mittelschichtsdurchschnitt [...]

T: und da würdest du auch Max Giesingers Stimme wiederfinden?

B.W.: ja, ja im mittelmäßigen Durchschnitt, ob man das positiv oder negativ wahrnehmen will, ist egal, aber erst mal ganz wertfrei gesagt, für mich ist das total mittelmäßig (T: mhm) was ja nicht immer schlecht ist [...] der hat für mich keine Höhen und Tiefen in der Art wie er singt (T: mhm), also natürlich singt er in verschiedenen Höhen und Tiefen, ‘ne, aber [...] er hat keine Dynamik, [...] die was aussagt“ (15.08.2022, Zl. 638-643).

Wie H.O. findet B.W., dass eine Klassenzuordnung seiner Stimme über die Fähigkeit des Singens stattfindet. Dass B.W. Max Giesingers Stimme lediglich eine „Mittelmäßigkeit“ zuspricht, ist für sie mit der Zugehörigkeit in die deutsche Mittelklasse verbunden. Für B.W. fehlt in der Stimme eine Dynamik, die mehr über Max Giesinger und seine Fähigkeiten des Singens vermittelt. B.W. erklärt, dass Max Giesinger singen und sowohl hohe als auch tiefe Töne treffen könne, jedoch müssten Stimmen darüber hinaus noch mehr vermitteln, was Max Giesingers Stimme nicht schaffe. Die Aussage, dass Max Giesingers Stimme durchschnittlich sei, will B.W. als wertfrei verstehen. Eine Stimme müsse für B.W. wirklich etwas aussagen bzw. vermitteln und dies mache Max Giesingers Stimme nicht. Was es jedoch genau an Max Giesingers Stimme ist, dass den Eindruck der Durchschnittlichkeit und der Mittelmäßigkeit–und damit der Einfachheit und Normalität–entstehen lässt, dass kann auch B.W. nicht exakt erklären.

G.L. verknüpft Max Giesingers hörbare Klassenposition mit dem Moment, dass eine Musikkarriere anzustreben bereits etwas ist, dass nicht für alle Menschen gleichermaßen selbstverständlich ist. G.L. sagt folgendes:

„[...] ich habe keine Ahnung, ob das stimmt, [...], aber ich würde schon sagen, dass es jemand ist, der vom Elternhaus eher aus einem fördernden Elternhaus kommt [...] er konnte dann irgendwann sagen ‚so, ich [...] kann mich darauf konzentrieren [...] Musik zu machen und da mein, mein Leben irgendwie zu gestalten‘, was ja schon dafürspricht, dass es wahrscheinlich im Hintergrund Menschen gab, die das mit ermöglicht haben [...]. Ich würde auch sprachlich sagen, [...] auch da ist ja eine gewisse Mittelschicht-Zentrierung auf jeden Fall schon, schon drin [...] also die Stimme klingt jetzt auch eher nicht so nach Kneipenleben, ‘ne, nicht so, ich hab hier schon viel geraucht, gesoffen und auf Tischen getanzt [...]. Er hat schon was Kultiviertes im

Ausdruck und in der Stimme, ohne jetzt irgendwie abgehoben zu sein, aber da ist schon was, dass man auch wahrnimmt. Ich würde sagen es klingt ja auch sehr gepflegt“ (23.06.2022, Zl. 268-287).

In diesem Teil des Gespräches mit G.L. wird sichtbar, dass die Möglichkeit eine Musikkariere anzustreben, für sie bereits darauf hinweist, dass die Person ein unterstützendes Umfeld gehabt haben muss. Dies sei notwendig für den–z.T. unrealistischen Wunsch–Musiker:in zu werden. Ebenso vermittele Max Giesinger in der Art des Ausdrucks und den Texten diese Klassenzugehörigkeit. In der Stimme hört G.L. eine Position der Mittelklasse daher heraus. G.L. ergänzt, dass die Stimme „gepflegt“ klingt, da sie nicht nach Rauchen, Alkoholtrinken und einem ausschweifenden Partyleben klingt, was diesen „kultivierten Ausdruck“ fördert. In der Stimme werden somit Werte und Normen der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum für G.L. vermittelt. Diese jedoch kann G.L. lediglich fassen, in dem sie betont, was die Stimme nicht aussagt. Die Beschreibung einer gepflegten Stimme ist die Abwesenheit eines Lebensstiles, den sie anderen Klassen zuspricht.

An diesen letzten Beispielen wird somit verständlich, dass in der Stimme von Max Giesinger durchaus eine Klassenzugehörigkeit gehört wird, die sich für die Gesprächspartner:innen an ‚normalen‘ Werten und Vorstellungen sowie Kategorien, wie Männlichkeit, Klasse und nationale Zugehörigkeit, orientiert. Bei einigen dieser Beispiele wurde ebenso deutlich, dass sich die Beschreibungen von Max Giesingers Stimme an normierten sozialen Vorstellungen entlang formieren. Es fällt dennoch bspw. B.W. und G.L. schwer zu beschreiben, was es an der Stimme ist, dass bei ihnen dieses Bild entsteht. Dies ist vergleichbar zu im Kapitel 3.3 festgehaltenen Schwierigkeit vieler Gesprächspartner:innen überhaupt Max Giesingers Stimme und was diese bei ihnen auslöst, zu beschreiben. Im folgenden Abschnitt wird sich daher mit den Erklärungsversuchen beschäftigt, die über eine Abgrenzung, wie die Stimme nicht klingt, funktionieren.

Nicht-Konstruktionen zur Benennung der Stimme

Im letzten angeführten Gesprächsabschnitt von G.L., greift sie darauf zurück ihre Wahrnehmungen von Max Giesingers Stimme mittels Abgrenzung, wie die Stimme nicht klingt, zu beschreiben. In diesem Teil will ich nun darlegen, wie die Beschreibungen von Max Giesingers Stimme um eine kaum benennbare Mittelposition kreisen bzw. in einem nicht benennbaren Zentrum liegen. Es muss deswegen auf nicht-Konstruktionen zurückgegriffen werden, um mit der Hilfe von Abweichungen die Stimme in Worte fassen zu können.

Wie Max Giesingers Stimme um diese Mittelposition kreist bzw. diesem Zentrum entspricht beschreibt B.W. Sie geht dabei darauf ein, dass das gesamte Erscheinungsbild und Image von Max Giesinger eine entscheidende Rolle spielen:

„[...] das ist so eine Stimme, die vermittelt so, sicherlich auch in der Kombination mit dem Gesamtbild, der Musik usw., vermittelt so ein ‚ja, ja können uns wohlfühlen, alles gut und schon, also so ganz normal.‘ Eigentlich ist es eine Stimme, die so den deutschen Durchschnittsgeist sehr bedient, ja, so Max Giesinger im Radio läuft, dann, dann ist erstmal alles okay“ (15.08.2022, Zl. 430-434).

In dieser Beschreibung von Max Giesinger Stimme ist das Zentrum bzw. die Mittelposition einer Stimme im DeutschPop von B.W. eindeutig formuliert. Max Giesinger, seine Musik und seine Stimme stehen laut B.W. für eine Gesellschaft des deutschsprachigen Raums bzw. entspricht dieser, da sie den „deutschen Durchschnittsgeist“ repräsentiere. In diesem Sinne wirkt die Stimme von Max Giesinger für B.W. angenehm und verweist auf eine passende und eben normale Atmosphäre, in der „alles okay“ ist. Die Stimme von Max Giesinger folgt somit einer Vorstellung von Normalität bzw. ist diese in Max Giesingers Stimme hörbar. Es kommt zu keinem Bruch zwischen der Stimme und gesellschaftlichen Normen oder Vorstellungen. B.W. beschreibt in diesem Zitat und als eine der einzigen Personen, dieses Zentrum bzw. diese Position der Mitte der Gesellschaft als hörbar in Max Giesingers Stimme. Allen anderen fällt es schwerer—wie in Kapitel 3.3 sichtbar wurde—dies in der Stimme zu erkennen. Darüber hinaus sind mehrere Gesprächsteilnehmer:innen überhaupt skeptisch, ob eine Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse in Stimmen gehört werden kann und verweisen darauf, dass diese Information eher über den Text vermittelt wird (vgl. L.M. 10.06.2022; S.D. 20.07.2022; C.B. 31.05.2022; A.U. 13.07.2022).

Ein Beispiel für diese umschriebene klingende Mittelposition bzw. das Zentrum, ist die angeführte Aussage von G.L., auf die Nachfrage inwiefern es in der Stimme liegt, dass Max Giesinger eine große Projektionsfläche bietet:

„[...] das hat [...] was mit der Stimme zu tun, die ist wenig kantig so und trotzdem ist sie nicht, nicht irgendwie einschläfernd [...]. Ich finde er wirkt sehr natürlich beim Singen, es ist nicht irgendwie unterlegt, dass man schon denkt ‚oh, da singt ja wirklich jemand‘ [...] und trotzdem lässt sie sich [...] gut hören, [...], sie ist sehr radiotauglich, würde ich sagen, weil sie eben so, so, so angenehm dabei ist und ja schon auch eine gewisse Wärme irgendwie hat, also ich find, wenn er singt dann ist das ist nichts was, was irgendwie den Puls hochtreibt, wo man sich denkt ‚Mensch, so jetzt geht’s irgendwie nach vorn‘ oder sowas“ (23.06.2022, Zl. 93-100).

G.L. umschreibt Max Giesingers Stimme u.a. mit den Worten „nicht einschläfernd“ sowie „nicht Puls hochtreibend.“ Darin lässt sich eine Vorstellung von Normalität bzw. einen Bezugspunkt finden, der jedoch nicht näher bestimmt wird. Es bleibt unklar, wie eine natürliche Stimme darin klingt, die den ‚Puls nicht hochtreibt‘. Alle diese Benennungen umkreisen daher etwas, das nicht konkret benennbar oder greifbar zu sein scheint. An dieser Aussage

von G.L. wird deutlich, dass Menschen, die DeutschPop kennen ein Zentrum und eine Mittelposition benennen, in der Max Giesingers Stimme liegt. Diese Mittelposition oder Zentrum folgen gesellschaftlichen Vorstellungen von Normalität.

Da Stimmen schwer zu beschreiben sind, greifen einige darauf zurück, was die Stimme nicht auslöst bzw. wonach sie nicht klingt. Ein Beispiel dafür ist die Beschreibung von Max Giesingers Stimme von C.B., die seine Stimme in z.T. widersprüchlicher Form beschreibt als „kratzig, aber nicht so schlimm kratzig, sondern so was schönes Kratziges“ (31.05.2022, Zl. 58). An diesem Beispiel kann erkannt werden, wie schwer es ist die Stimme zu benennen und zu beschreiben, was sie genau auslöst. Dies wird durch die widersprüchliche Beschreibung, dass es sich um etwas „schönes Kratziges“ handelt, verständlich. Ein weiteres Beispiel für die Verortung von Max Giesingers Stimme in einer Mittelposition oder einem Zentrum, ohne dies explizit zu nennen, kommt von L.M. L.M. formuliert auf die Frage nach der Besonderheit von Max Giesingers Stimme, dass er „kein[e] viel zu hohe oder viel zu tiefe Stimme“ hat (10.06.2022, Zl. 114). An dieser Beschreibung wird ein weiteres Mal deutlich, dass Max Giesingers Stimme in einer Mittelposition bzw. in einem Zentrum gehört wird, ohne dies benennen zu können. C.P. nutzt für die stimmliche Positionierung in der Mitte bzw. im Zentrum eine nicht-Konstruktion. Sie beschreibt Max Giesingers Stimme mit: „Ich finde der hat eine kräftige Stimme (T: mhm), Nicht besonders dunkel, nicht besonders hell, so ‘ne, auch so in der Mittel gelegen quasi“ (01.07.2022, Zl. 255 f.). C.P. nähert sich in der Beschreibung der Stimme erst einmal darüber, was die Stimme nicht ist, hier eine „nicht zu dunkle, nicht zu helle Stimme“, und kann erst danach die Mittelposition der Stimme benennen.

An den in diesem Unterkapitel vorgestellten Ergebnissen der Gespräche kann gesehen werden, dass in Max Giesinger und in seiner Stimme bestimmte gesellschaftliche Vorstellungen von Normalität gehört werden. Dabei sind vor allen die Kategorien Geschlecht, Klasse und nationale Zugehörigkeit entscheidend, wenn seine Stimme und soziale Bedeutungen zusammengebracht werden. Viele Gesprächspartner:innen haben sich schwer getan Max Giesingers Stimme zu beschreiben. Sie mussten daher darauf zurückgreifen, wie die Stimme nicht klingt. Das weist auf eine kaum benennbare Mittelposition oder Zentrum hin, in der die Stimme liegt. Diese Abweichungen oder Umschreibungen des stimmlichen Zentrums wird mittels Bodenständigkeit, Natürlichkeit, Einfachheit von Max Giesinger beschrieben. Wie in den letzten Abschnitten dargelegt wurde, kann somit Max Giesingers Stimme als unmarkiert verstanden werden, da soziale Kategorien nicht auf den ersten Blick hörbar werden. Sie spielen in der Beschreibung und Bewertung nur bei einzelnen Gesprächspartner:innen eine

Rolle. Dennoch zeigt der kommerzielle Erfolg Max Giesingers, dass seine Musik sehr gut gekauft und gemocht wird. Wie dies zustande kommt und warum viele Menschen ihn und seine Stimme mögen, wird im anschließenden Kapitel genauer betrachtet.

3.5. Echtheit und Authentizität

In diesem Abschnitt fasse ich Aussagen der Gespräche zusammen, die in den Themenbereich Echtheit und Authentizität bei Max Giesinger und seiner Stimme zugeordnet werden können. Dazu gehe ich zunächst auf Ausführungen ein, die sich vor allem auf die Musical Personae beziehen und in welcher Hinsicht Max Giesinger Echtheit zugesprochen wird. In einem weiteren Schritt stelle ich die Ergebnisse bezüglich einer authentischen bzw. echten Stimme Max Giesingers vor und gehe auf die Bewertung von Max Giesinger als authentisch ein, die er durch seine Stimme erhält. Einzelne der Personen empfinden Max Giesinger kommerziell produziert und sprechen ihm und seiner Stimme daher diese Authentizität ab. Mit diesen Ansichten beschäftige ich mich im letzten Teil dieses Abschnittes.

Echtheit und Authentizität bei Max Giesingers Musical Personae

Einleiten möchte ich mit einer Aussage von N.G. über ihre Konzerterfahrung von Max Giesinger beginnen:

„Ich würde sagen, es wird sich lohnen [auf ein Max Giesinger Konzert zu gehen], also (T: ja) er hat es wirklich ganz toll gemacht und er steht auch auf der Bühne und ähm er versucht eben halt die Leute auch mitzureißen ja, ja, [er] weiß woher er kommt und, und ist nicht so überheblich ‘ne, so auch so von klamottenmäßig so, wenn man denkt so andere Künstler zu ziehen sich da irgendwelche Glitzer-Scheiße an und müssen Marke tragen und er steht da mit, mit T-Shirt und Jeans und ähm ja und, und er ist einfach er selbst, das finde ich eben halt toll ‘ne“ (12.07.2022, Zl. 105-110).

Dieser Konzertbericht thematisiert, dass Max Giesinger „einfach er selbst“ bleibt. N.G. macht das am dezenten und ‚einfacherem‘ Kleidungsstil Max Giesingers fest–vorwiegend im Vergleich zu anderen Künstler:innen, die durch extravaganteren Kleidungsstil auffallen würden. Darüber hinaus benennt sie seine Bemühung sein Publikum zu begeistern, was bei N.G. das Gefühl von Nähe zwischen Max Giesinger und seinem Publikum entstehen lässt. In seinem Auftreten vermittelt Max Giesinger für N.G., dass er wissen wird, wo er herkommt und was sie positiv bewertet. Das Zusammenspiel dieser Komponenten führen dazu, dass N.G. glaubt, dass Max Giesinger wirklich er selbst ist und alles so meint, wie er das sagt bzw. singt. In dieser Bewertung werden ein authentisches Verhalten und eine Echtheit in Max Giesinger gesehen, der trotz kommerziellen Erfolgs nahbar und echt wirkt. H.O. geht auf einen ähnlichen Aspekt ein und drückt dies folgendermaßen aus:

„[...] er ist Max mit seinem T-Shirt und seiner Gitarre und er singt und das ist für mich ausreichend. Man muss nicht sich vorstellen oder aussehen oder sich verstellen und des Schminken oder Ohrringe oder solche Sachen (T: mhm), also da ist er sauber“ (08.07.2022, Zl. 113-116).

In dieser Ausführung von H.O. wird der Moment des sich treu-Bleibens deutlich, was H.O. vor allem in der einfachen und sauberen Erscheinung Max Giesingers sieht. Ähnlich wie N.G. empfindet H.O., dass diese Einfachheit in der Kleidungswahl und im Auftreten (nur mit einem T-Shirt und einer Gitarre) ein Verweis dafür ist, dass Max Giesinger in dieser schlichten Form er selbst ist. Diese einfache und schlichte Art empfinden N.G. und H.O. bei erfolgreichen Künstler:innen als ausreichend, um sich von ihnen überzeugen zu lassen. Die Begeisterung für Max Giesinger grenzen sowohl N.G. als auch H.O. von einem künstlichen, glitzernden und exzentrischen Erscheinen von anderen Musiker:innen ab, was für beide abgehoben und nicht ernstgemeint wirkt. H.O. betont daraufhin, dass Max Giesinger „sauber“ sei, worunter ich durchaus eine schlichte, einfache Art verstehe, durch die er sich, laut H.O., von einer Künstlichkeit anderer Musiker:innen abgrenzt. Diese Art macht Max Giesinger für H.O. und N.G. zu einem authentischen Künstler.

B.W. geht ebenfalls auf ihre Erfahrungen von zwei Max Giesinger Konzerte ein. Max Giesinger als Musical Personae und wie sich dieser im Konzert verhält, fasst B.W. so zusammen:

„[...] aber ich fand ihn sau sympathisch (T: mhm, mhm), weil er ein super, super sympathischen Auftritt gehabt und war sehr down-to-earth, fand ich, sehr angenehm in der Art mit den Menschen umzugehen [...] das finde ich hat er sehr, sehr wertschätzend gemacht und nicht aufgesetzt“ (15.08.2022, Zl. 123-129).

Die einfache Art des Auftretens von Max Giesinger, die N.G. und H.O. hervorheben, empfindet auch B.W. als bemerkenswert. Wobei B.W. die Musik selbst gar nicht hört und lediglich auf die Konzerte gegangen ist, weil sie umsonst auf die Konzerte konnte, ist sie vom bodenständigen Auftreten Max Giesingers überzeugt. Im Verhalten von Max Giesinger betont B.W., dass sie die sympathische und menschliche sowie natürliche bzw. schlichte Art im Umgang mit den Besucher:innen mag, wodurch B.W. Max Giesinger als authentisch und echt bewertet.

Diese erzeugte Nähe und Bodenständigkeit haben auch Gesprächspartner:innen unabhängig von Konzertsituationen genannt. C.C. fasst dies folgendermaßen zusammen:

„[...] also wenn ich ihn [Max Giesinger] kurz beschreiben sollte, würde ich sagen, dass er ein sehr authentischer, auf den Boden stehender Typ ist, der sich mit mehreren, wie sagt man denn? Problemen, oder, oder verschiedenen Dingen beschäftigt und die in Musik wieder umsetzt [...] ich würde sagen, dass sie [die Themen in Max Giesingers Songs] sehr aus dem Leben gegriffen sind und dadurch halt sehr authentisch sind und er singt ja auch recht viel aus seinem Leben, [...] ein Lied, wo es um eine Mutter geht [zum Beispiel], da geht es um seine Mama, das hab ich dann im Nachhinein gehört, und so sind die Texte eigentlich ähm ja sehr authentisch, ja authentisch und aus dem Leben gegriffen, ja würde ich sagen“ (21.06.2022, Zl. 52-66).

C.C. äußert in diesem Abschnitt, dass Max Giesinger durch seine bodenständige Art und dem Besingen von alltäglichen Gegebenheiten authentisch wirkt. Diese „Übersetzung“ der Probleme des Lebens¹² und dem Wiedergeben der eigenen Themen in Musik, führen zu der Bewertung als authentisch bzw. echt. C.C. muss sich diese Bewertung selbst noch einmal bestätigen, durch die Wiederholung des „ja, würde ich sagen.“ Das Authentische an Max Giesinger bildet sich für C.C. darin, dass die Texte „aus dem Leben gegriffen“ sind. Dabei geht es C.C. um eine bestimmte Vorstellung vom Leben, das viele Menschen führen. Menschen können sich somit mit Max Giesingers Texten identifizieren, da er ihr eigenes Leben aufgreift. „Aus dem Leben gegriffen“ bedeutet in dieser Hinsicht, dass es sich um eine ähnliche Vorstellung der Lebensrealität handelt und einer sozialen Norm folgt.

Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang von Authentizität und Max Giesinger genannt wurde, sind Alleinstellungsmerkmale, die Max Giesinger von anderen Sänger:innen unterscheidet. Auf die Frage nach dem Alleinstellungsmerkmal von Max Giesinger, antwortet L.M. beispielsweise:

„[...] für mich kommt er als ein sehr bodenständiger Mensch rüber, der sein Traum nie aus den Augen verloren hat und dadurch ist er für mich noch sympathischer. Und seine Songs sind einige dann doch etwas persönlicher, das er so etwas mit den Fans, mit den Leuten teilt, ist was Besonderes und dadurch ist er, wie gesagt, für mich bodenständig und sympathisch und natürlich.“ (10.06.2022, Zl. 128-132).

An L.M.s Aussage wird als Besonderheit oder Alleinstellungsmerkmal von Max Giesinger seine „sympathische“ und „bodenständige“ Art benannt. Wie bereits im vorherigen Abschnitt deutlich wurde, wird Max Giesinger durch diese Art ein authentisches bzw. echtes Verhalten zugesprochen. An dieser Aussage fällt darüber hinaus auf, dass dieses Verhalten von L.M. als ein Alleinstellungsmerkmal von Max Giesinger verstanden wird. Der Kampf seinen Traum als Musiker zu verwirklichen und es durchgezogen zu haben, wird neben L.M. ebenfalls von N.T., C.B. und J.A. als authentisch, bewundernswert und beispielhaft bewertet. Diese natürliche Art hebt ihn von anderen Künstler:innen des Genres ab, macht ihn sympathisch und deswegen mag L.M. Max Giesinger so sehr. Dieses aufgebaute Verhältnis der Nähe entsteht für L.M. darüber hinaus durch seine persönlichen Texte direkt aus dem Leben, die er offen mit seinem Publikum teilt. Diese Offenheit bewertet L.M. als etwas Besonderes, was ihrer Meinung nach nur weniger Künstler:innen machen.

¹² C.C. führt nicht detailliert aus, um welche Lebensrealitäten es sich konkret handelt. Wie in den nächsten Kapiteln herausgearbeitet wird, ist diese Voraussetzung eines Lebensbegriffs ein zentraler Aspekt einer unmarkierten Mittelklasse-Position im deutschsprachigen Raum.

Mit G.L. habe ich ebenfalls über Authentizität gesprochen. Auf meine Ausführungen, dass mir bereits mehrere Menschen gesagt haben, dass Max Giesinger Emotionen gut transportieren kann, hat sich G.L. auf seine Authentizität bezogen und geantwortet:

„Ja, das würde ich auch sagen, also das, das ist vielleicht was, was so ein Pluspunkt bei ihm ist, was ich bei anderen vielleicht nicht so sehe, es wirkt, das was er macht, wirkt authentisch, auch das was er singt, also der ‘ne, das ist, das würde ich jetzt nicht hinterfragen ,oh, hat er das denn jetzt auch wirklich erlebt?‘, weil interessiert mich in diesem Moment nicht, weil das wirkt so und das reicht mir dann, damit ich mich da abholen lasse, so ‘ne. Das wirkt irgendwie, wirkt echt da und da wirkt auch die Stimme echt“ (23.06.2022, Zl. 160-165).

G.L. beschreibt in dieser Aussage das Konzept von Authentizität. Es handelt sich um ein Gefühl, dass sich einstellt, ohne es unbedingt an messbaren Parametern begründen zu können. Für G.L. spielt es keine Rolle, ob alles im Text tatsächlich von Max Giesinger selbst erlebt wurde. Sie überzeugt die Musik und Stimme, sodass Max Giesinger von ihr als authentisch bewertet wird. Dies verweist ein weiteres Mal auf die Art von Max Giesinger, die von vielen als authentisch und echt verstanden wird. Die Art des Auftretens, die als nah, menschlich, bodenständig und sympathisch verstanden wird, ist ausreichend für die Beurteilung von Max Giesinger als echt und authentisch.

Auf die Frage an S.D., was Max Giesinger authentisch macht, antwortet sie: „Ja das ist, ja das ist wirklich eine schwierige Frage (T: mhm), das ist ja eine reine Gefühlssache“ (20.07.22, Zl. 85-90). S.D. trifft mit ihrem Versuch zu erklären, was es an Max Giesinger ist, das ihn authentisch macht, einen Kernaspekt von Authentizität. Im Versuch dies zu erklären, fallen ihr keine Punkte ein und sie verweist darauf, dass es ein Gefühl bei ihr ist, was sie nicht näher benennen kann. N.F. greift dieses Gefühl gegenüber Max Giesinger auf und vergleicht das mit ihren Bewertungen des Musikers Mark Forster, der ebenfalls DeutschPop macht. Über Mark Forster und dessen Stimme urteilt N.F., dass dieser „kein Flair, kein Feeling“ habe und dass nichts an seiner Stimme sie „anzieht“ oder „reizt“ (06.07.2022, Zl. 641-643). Im Gegensatz zu Mark Forster würde Max Giesinger seine Musik voller „Herzblut“ machen und das nicht aus finanziellen Gründen. Dies macht Max Giesinger für N.F. zu einem authentischen Musiker, der seine Karriere und seine Musik ernsthaft betreibt (Zl. 650-659). Für N.F. ist Max Giesinger somit ein authentischer, echter Künstler, der seine eigenen, echten Emotionen in die Musik legt und somit seine Persönlichkeit und seine Botschaften durch seine Musik vermittelt.

Echtheit und Authentizität in Max Giesingers Stimme

G.L. benennt eine „Kombination“ aus mehreren Faktoren, inwiefern Max Giesingers und seine Stimme authentisch sind. Sie sagt:

„(überlegt) schwierig, ich glaub, das ist schon eine Kombination aus Text, aus der musikalischen Untermalung, aber ich glaube auch weil diese Stimme irgendwie was hat, was, ja sie wirkt nicht künstlich und dadurch lässt sich, glaube ich, auch andere Dinge transportieren. Ja und vielleicht auch weil das, weil, weil, weil diese Stimme so was, ja sehr, sehr, Berührendes an sich schon hat, sehr angenehm ist“ (23.06.2022, Zl. 168-172).

An dieser Darlegung können zwei Komponenten für diese Arbeit abgeleitet werden. Einerseits geht es u.a. G.L. als auch S.D. um eine Kombination mehrerer Faktoren, die Max Giesingers Alleinstellungsmerkmal herbeiführen. Dabei ist das Zusammenwirken aus Stimme, Musik und Text als auch sein Verhalten bzw. Auftreten relevant. Andererseits betont G.L., dass in dieser Kombination die Stimme etwas vermittelt, was Berührung auslöst und angenehm wirkt. Das liege G.L. zur Folge an dem Fehlen von Künstlichkeit in der Stimme. An dieser Stelle ist eine Überschneidung zu dem im vorherigen Abschnitt aufgelisteten Argument für seine Authentizität zu sehen. Durch eine nicht-abgehobene bzw. nicht-künstliche, d.h. einfache und echte Art, überzeugt Max Giesinger die meisten der Menschen, mit denen ich gesprochen habe, auch durch seine Stimme. Lediglich P.B., B.W., C.P. und A.U. sehen das anders, dazu mehr am Ende dieses Unterkapitels.

G.L. hat im angeführten Zitat erklärt, dass sie diese Echtheit oder Authentizität bereits in der Stimme von Max Giesinger hört, was u.a. am nicht-künstlichen Klang seiner Stimme liege. Im Gespräch mit S.D. betont diese ein weiteres Mal die Kombination bei Max Giesinger, die dazu führt, dass er Emotionen gut vermitteln kann:

„Das ist so eine Kombination aus, aus, aus, aus Texten und so Bildern, die er so vermittelt und halt dann auch seiner, seiner manchmal sehr einfühlsamen, manchmal auch einfühlsamen, manchmal auch raueren irgendwie passenden Stimme, also einfach so ‘ne Kombination aus allem“ (20.07.2022, Zl. 193-198).

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Beurteilung der Musical Personae Max Giesinger nicht auf einen einzelnen Faktor zurückzuführen ist. Das Zusammenspiel aus Text, vermittelten Bildern und Stimme sind dafür entscheidend. S.D. stellt hier jedoch klar, dass die Stimme, die auf verschiedene Weisen auf S.D. wirkt, jeweils zu den Texten passt. Es kommt zu keinem (Irritations-)Moment, an dem die Echtheit bzw. Authentizität von Max Giesinger für S.D. in Frage gestellt wird. Diese Verbindung von Text zu Stimme sieht S.D. als eine ‚natürliche‘ Begabung von Max Giesinger, was ihre Bewertung von Max Giesinger als authentisch unterstützt. S.D. spricht der Stimme daher einen gewissen Stellenwert in der Vermittlung von spezifischen Emotionen und der Beurteilung von Authentizität zu.

Über die Vermittlung von Emotionen durch die Stimme habe ich ebenfalls mit A.K. und C.B. gesprochen. A.K. beschreibt darin, dass Max Giesingers Stimme bei ihr vor allem „Glücksgefühle“ auslöst:

„A.K.: Also, wenn ich Max‘ Stimme höre, dann löst das ganz verschiedene Emotionen aus. Zum einen kann es Freude oder Glücksgefühle auslösen – wenn er in einem Interview was sagt, wenn

er auf der Bühne redet – aber ich werde auch manchmal nachdenklich – zum Beispiel bei den ruhigeren Songs. Oft beruhigt mich auch seine Stimme, wenn er einfach irgendwelche Momente aus seinem Leben erzählt. [...] Also ich finde, die Gesangsstimme kann Emotionen noch besser ausdrücken, wie die Sprechstimme.

T: Woran liegt das? Bzw. Wie schafft die Gesangsstimme das, deiner Meinung nach?

A.K.: Hmm ich glaube das liegt daran, dass die Stimme in der Verbindung mit der Melodie die Emotionen besser ausdrücken kann – wenn die Melodie fröhlich/ traurig ist, klingt auch die Stimme fröhlich/ traurig.“ (06.06.2022, Zl. 207-223).

Die Stimme von Max Giesinger vermittelt etwas, dass bei A.K. Glück auslöse, sie jedoch ebenso zum Nachdenken anregen oder beruhigen kann. Dies kann die gesungene Stimme besser als die gesprochene, was für A.K. am Zusammenspiel aus Emotion und Melodie liegt. A.K. fügt hinzu, dass die Stimme dabei der Melodie folgt. Wenn ein Song durch die Melodie fröhlich klingt, dann vermittele die Stimme ebenfalls diese Fröhlichkeit. An dem Zusammenspiel von Melodie, Stimme und den vermittelten Emotionen, wird deutlich, dass A.K. der Stimme allein nicht die Fähigkeit zuspricht als echt bewertete Emotionen zu vermitteln. Im Gespräch mit C.B. bezeichnet sie Max Giesinger als ihr „Idol,“ mit dem sie „durch Dick und Dünn geh[e],“ weswegen sie alles, was Max Giesinger macht als echt und authentisch bewertet (31.05.2022, Zl. 481 f.). Durch diesen Stellenwert, den Max Giesinger sowohl bei C.B. als auch A.K. einnimmt, zeigt sich, dass ihn beide als echt und authentisch verstehen. Vor allem A.K. betont, dass seine Authentizität zu Teilen in bzw. durch seine Stimme vermittelt wird. Dass was Max Giesinger von sich gibt, wird daher von seiner Art des Singens unterstützt.

H.O. beschreibt als einen wichtigen Teil von Max Giesingers Authentizität seinen hohen Wiedererkennungswert. Sie sagt:

„[...] wenn er singt, dann weiß man, dass das der Max ist (T: mhm), sie hat eine große Wiedererkennungswert [...] und wenn er singt, es hört sich so richtig an, als ob er ähm ernsthaft die Wörter mein, die er auch singt (T: mhm, mhm), das er, er singt mit Gefühl, aber ich finde die deutsche Lieder singt er besser als die englische (T: un-). Also die deutsche Texte ist besser als die englische Text“ (08.07.2022, Zl. 73-78).

Den vorher erwähnten Wiedererkennungswert von Max Giesinger ortet H.O. ebenso der Stimme zu, da sie Max Giesingers Stimme unter vielen erkennt. Seine Gesangsstimme vermittelt für H.O., dass dieser wirklich die Texte fühle und er alle Themen, die er anspricht, wirklich so meint. Die Differenzierung, dass bei Max Giesinger deutsche Texte besser und vor allem „ernsthafter“ präsentiert werden, ist für die Bewertung von Max Giesinger als authentisch zentral. Dazu sagt H.O. auf meine Nachfrage, wie sie dies versteht, dass sich Max Giesinger mit deutschen Texten „mehr ernsthaft“ anhört und das es „wahr ist“ (Zl. 84). Max Giesinger klingt in seiner Stimme mit deutschen Texten für H.O. somit echter und authentischer. Authentizität ist daher für H.O. durchaus in der Stimme hörbar, was sie mit der

Bewertung seiner englischen Interpretationen als weniger authentisch begründet. A.K. geht ebenfalls auf die Ernsthaftigkeit und Nähe ein, die sie in Max Giesingers Stimme hört:

„[...] also in den so ernsteren, traurigeren Songs [...] merkt man auf jeden Fall schon in seiner Stimme auch, dass es ihm auch sehr nahe liegt und dass es ihm halt auch bewegt, [...] dass er wirklich so das von seiner, ja ich weiß nicht wie ich es beschreiben soll, halt so vom Inneren raus, halt wirklich so von seiner Seele singt, keine Ahnung wie ich sagen soll, also einfach das es ihm wirklich am Herzen liegt das auch so halt mit den Leuten zu teilen auch und eben das es ihm nahe geht, und emotional ist, also das hört man schon in seiner Stimme raus“ (06.06.2022, Zl. 91-98).

A.K. beschreibt an dieser Stelle, dass in der Stimme Emotionen und das Innere von Max Giesinger vermittelt werden, so hört sie gerade bei traurigeren bzw. emotionaleren Songs diese Gefühle (von Max Giesinger) in seiner Stimme heraus. Für A.K. fühlt der Körper und somit die tatsächliche Person Max Giesinger die im Text beschriebenen Emotionen. Die Emotionen, die von den Zuhörer:innen gehört werden, stimmen für A.K. mit seinen eigenen überein. Dadurch glaub A.K. allen Aussagen und vermittelten Emotionen von Max Giesinger und bewertet Max Giesinger als authentisch und echt. Dieses Urteil liegt auch in der Stimme, da in ihr diese ganzen Emotionen und Vorstellungen vermittelt werden.

Auf einen ähnlichen Zusammenhang zwischen einem „Inneren“ von Max Giesinger und seiner Stimme geht N.G. ein. Diese Beziehung erklärt sie folgendermaßen:

„[...] ich glaube nicht, dass Max Giesinger sich hinstellt und ähm die, das so rüberbringen kann und danach dann vielleicht ganz anders wäre, das glaub ich einfach nicht. Ich glaube der ist so, wie er ist; der schnackt so wie er schnackt und ja, also ich glaube nicht, dass da irgendwie bei ihm, ne, glaub ich nicht, er ist, er ist so wie er ist (T: mhm), er verstellt sich, verstellt sich auch vom, vom, vom, von der Stimme her nicht, also glaub ich nicht“ (12.07.2022, Zl. 239-243).

N.G. führt vorher an, dass sie glaubt, dass es Menschen gibt, die sich stimmlich verstellen können und von ihrer Persönlichkeit ganz anders sind. Bei Max Giesinger glaubt sie das nicht, da sein Verhalten und seine Stimme eine Ehrlichkeit vermitteln. Max Giesinger bleibe er selbst und das höre N.G. z.T. in seiner Stimme, da diese nicht verstellt klinge. Dabei ist die Aussage „der schnackt so wie er schnackt“ interessant, da unter schnacken durchaus eine spezifische Art des Redens bzw. des Plauderns zu verstehen ist, die recht locker und ungezwungen wirkt. Diese Stimmäußerung versteht N.G. als die natürliche Art von Max Giesinger und somit erkennt sie eine Verbindung zwischen der Art einer Person und der jeweiligen Stimme. Die Benennung einer lockeren Art wird somit nicht nur auf Max Giesingers Stimme, sondern immer wieder auf seine Gesamterscheinung bezogen. Diese lockere Art, der Typ von nebenan, ein Freund oder Nachbar, sind dabei immer wieder auftretende Bilder und Einordnungen über Max Giesinger von meinen Gesprächspartner:innen. Diese Bilder werden für N.G. in Max Giesingers Stimme vermittelt. Es handelt sich dabei um das, was A.K. das Innere von Max Giesinger nennt und in der Stimme hörbar ist. H.O. glaubt bspw.,

dass Max Giesinger alle Wörter, die er singt, genauso meint. Ein authentisches oder echtes Verhalten von Max Giesinger wird daher von dem Großteil meiner Gesprächspartner:innen in der Stimme von Max Giesinger gehört, indem auf eine direkte Verbindung zwischen der Person und der Stimme verwiesen wird.

Zu Beginn dieses Kapitels bin ich bereits auf Livekonzerte von Max Giesinger eingegangen und wie dort Authentizität bzw. Echtheit bewertet wird. Hier wird nun kurz auf die Live-Stimme von Max Giesinger eingegangen. N.F. und N.T., die beide bereits auf mehreren Max Giesinger Konzerten waren, betonen wie wichtig ihnen seine Live-Stimme ist. Während N.F. bei Konzerten betont, dass das stimmliche Können von Max Giesinger zu erkennen ist (N.F. 06.07.2022, Zl. 234 f.), fügt N.T. hinzu, dass die Live-Stimme nicht immer „glockenklar“, wie im Studio klingt, was sie mag (N.T. 22.06.2022, Zl. 127 ff.). Diese kleinen Ungereimtheiten von der Live-Stimme macht Max Giesinger für beide nahbar und menschlich. In der nachfolgenden Gesprächspassagen von N.T. wird dies noch einmal hervorgehoben:

„[...] ich find halt auch seine Stimme, die ist so, also man hat ja ganz oft auch im Studio, am Ende dieses Glockenklare, deshalb gehe ich vielleicht auch so gerne live Konzerte, weil da das Glockenklare wegfällt, ähm, und der hat dann eine sehr, sehr, also eine sehr kratzige Stimme, eine sehr rauchige Stimme“ (22.06.2022, Zl. 126-129).

Im Vergleich zu aufgenommen Versionen, gibt es auf Konzerten den stimmlichen Beweis wie seine Stimme ‚in echt‘ klingt und dass Max Giesinger singen kann. Das Empfinden der Live-Stimme als echter, ist somit ein Verweis auf Authentizität bei Max Giesinger. Diese ergibt sich aus dem nicht-perfekten und daher näheren sowie menschlicheren Klang der Stimme, in der gleichzeitig überprüft wird, dass Max Giesinger wirklich singen kann. Das bedeutet zusammenfassend, dass durch eine Verbindung zwischen der Stimme und der Person Max Giesinger und der Art, wie er auftritt, meine Gesprächspartner:innen Max Giesinger als authentisch verstehen. In seiner Stimme würde diese authentische, bodenständige und nahe Art vermittelt, wie auch in seinem gesamten Erscheinungsbild.

Beliebigkeit und Unauthentizität in Max Giesingers Stimme

Die mehrheitliche Zahl der Personen, mit denen ich gesprochen habe, stehen Max Giesinger positiv gegenüber. Diese haben Max Giesinger und seine Stimme, wie im letzten Unterkapitel deutlich wurde, Authentizität und Echtheit zugesprochen. Vier Personen (P.B., A.U., B.W., C.P.) allerdings sehen Max Giesinger etwas differenzierter, was in der Bewertung von ihm auffällt. So beschreibt zum Beispiel P.B. Max Giesingers Stimme:

„Er hat so ‘ne Stimme, die ist bisschen quarkig (T: Mhm), also mir fällt kein anderes, besseres Wort ein, aber es ist nicht so, dass er mich so abholen würd damit, also ich hab vorhin in so zwei, drei Texte da so mal reingehört, die sind nicht unbedingt schlecht [...] ja, also die haben find ich

schon Hintergrund, aber er schafft es halt vorher nicht, mit dem was ich höre, also rein Stimme, Klang, mich abzuholen“ (13.06.2022, Zl. 107-115).

Die Beschreibung der Stimme als quarkig, die P.B. klanglich nicht abholt, führt zu einer distanzierteren Beurteilung von Max Giesinger, wobei sich P.B. von den textlichen Inhalten angesprochen fühlt. Die zeitliche Ebene, die P.B. hier aufzeigt, ist bedeutend. Zunächst einmal muss der Klang der Musik und der Stimme sie erreichen. Aufgrund dessen fällt sie die Entscheidung, ob ihr die Musik bzw. die Stimme gefällt. Bei Max Giesingers Stimme und der Musik geschieht das nicht, da die Stimme zu quarkig klingt. Darunter führt sie im Verlauf des Gespräches aus, dass die Stimme zu beliebig klingt bzw. zu wenig Wiedererkennungswert hat. Durch diese Beliebigkeit in der Stimme bewertet P.B. Max Giesinger als weniger authentisch. Auf einen ähnlichen Punkt geht B.W. ein. Es fehlt ihr bei Max Giesingers Musik und seiner Stimme an künstlerischer Qualität. Aufgrund des für B.W. hohen kommerziellen Moments bei Max Giesinger, bewertet B.W. sein musikalisches Schaffen als „so ‘nen Reißbrett-Moment und so ein, was-könnte-funktionieren-Denken“ (15.08.2022, Zl. 183-184). Unter diesem kommerziellen Charakter versteht B.W., dass Max Giesinger auf eine Weise Musik produziert, dass diese sich erfolgreich verkauft. Das ist ein Grund, weshalb B.W. Max Giesinger Authentizität und Echtheit abspricht, da dieser geplante Erfolg von Musik einer ernst-gemachten und guter Musik widersprechen würde.

Bei diesem Argument handelt es sich um das gleiche, was N.F. im Gespräch angeführt, warum sie Max Giesinger mag, Mark Forster hingegen nicht. Während Max Giesinger wirklich seine Musik ernstnehme, würde Mark Forster diese nur für kommerziellen Erfolg machen (N.F. 06.07.2022, Zl. 650-659). Die Bewertungen von Authentizität beruhen demnach auf höchst individuellen Gründen und sagen dementsprechend mehr über die Personen selbst als über die Künstler:innen und deren Musik aus. B.W. sieht den kommerziellen Charakter an Max Giesingers Musik, was zur Absprache von Authentizität führe. N.F. hingegen findet Max Giesinger sehr authentisch, jedoch spricht sie dies einem anderen Musiker des gleichen Genres ab.

Die Kritik am „Reißbrett-Moment“ von B.W. zeigt darüber hinaus, dass deutschsprachige Popmusik Musik häufig ähnlich klingt. A.U. führt diesen Gedanken in unserem Gespräch weiter aus, in dem sie dem Genre DeutschPop durch diesen ähnlichen Klang eine Beliebigkeit der Musik unterstellt:

„[...] das Lied, also beziehungsweise die Melodie und der Text sind so von diesem ganzen DeutschPop ähnlich (T: mhm), [...] dann bringts halt jeder dann nochmal ein bisschen einen anderen Touch rein mit seiner Stimme, aber die Stimme ist halt, klar, so ein bisschen ‘nen Unterschied ähm, die treffen alle die, die Töne, (T: Mhm) aber ich könnte mir vorstellen, dass wenn

jetzt ähm „und wenn sie tanzt“, hätte auch ‘nen anderer Künstler singen können und es wäre genauso ‘nen Hit geworden“ (13.06.2022, Zl. 339-344).

Das Genre beschreibt A.U. mit sich ähnelnden Melodien und Texten; lediglich der Stimmklang würde durch leichte Unterschiede Abwechslung bringen. Den Song „Wenn sie tanzt“ von Max Giesinger hätten daher diverse Musiker des Genres singen können. Es handle sich um einen Hit, der unabhängig vom Sänger sei. An diesen Ausführungen wird ersichtlich, dass A.U. durch diese Beliebigkeit dem gesamten Genre Authentizität, Besonderheit und Wiedererkennungsmerkmale abspricht.

C.P. geht in der Bewertung von Max Giesinger und anderen Musikern des Genres als beliebig noch einen Schritt weiter, in dem sie sagt:

„[...] also erstmal finde ich das alles sehr ähnlich, ich glaube deswegen bringe, werfe ich die alle in ein Gefäß an der Stelle und denke: kann man mit so viel Ähnlichkeit sich absetzen? (T: mhm) Um zu sagen, ah da, das ist, das hat der rausgebracht, dafür steht der. Das kann ich nicht so gut unterscheiden bei diesen Künstlern“ (01.07.2022, Zl. 93-96).

Darüber hinaus betont C.P. ebenfalls:

„[...] ja, das, das, das nimmt mich nicht mit (T: mhm), inhaltlich scheinbar ja auch, also eher, dass das schneller so was zündet wie genervt zu sein ‘oh, ne nicht schon wieder so was‘ oder nicht schon wieder der oder so (T: mhm) also eher die Tendenz dann umzuschalten“ (Zl. 177-179).

An beiden Aussagen von C.P., die sich auf Max Giesingers Musik bzw. auf DeutschPop beziehen, wird deutlich, dass eine Beliebigkeit von DeutschPop-Künstler:innen dazu führt, dass C.P. diese nicht voneinander unterscheiden kann. Des weiteren fragt sich C.P., ob die Musiker:innen mit der ähnlich klingenden Musik überhaupt langfristig erfolgreich sein können. C.P. merkt an, dass ihr Alleinstellungsmerkmale fehlen im gesamten Genre, worin eine Absprache von Authentizität zu erkennen ist.

In den vorgestellten Beispielen wird deutlich, dass die Gesprächspartner:innen Max Giesinger nicht per se verurteilen, da sie seinen Erfolg anerkennen. Jedoch wird in der genaueren Beschreibung erkennbar, dass die Beliebigkeit bzw. das Fehlen von Alleinstellungsmerkmalen zur Absprache von Authentizität führt.

Zusammenfassend zeigen die hier vorgestellten Ergebnisse der Gespräche, dass Max Giesinger und seine Stimme vom größten Teil meiner Gesprächspartner:innen als authentisch und als echt verstanden werden. Dies geschieht durch sein bodenständiges Image des Typen von nebenan, welches Nähe und Menschlichkeit vermittelt und das als unauffällig und angenehm wahrgenommen wird. In der Stimme wird dieses Image oder Narrativ von Max Giesingers Musical Personae ebenfalls gehört und dabei auf die Verbindung von Person zur Stimme hingewiesen. Mit diesem Image repräsentiert Max Giesingers Musical Personae eine Form von Normalität im deutschsprachigen Raum, die durch die Bewertung als

authentisch weiter verfestigt wird. Vier der Personen, die Max Giesinger differenzierter gegenüberstehen, sprechen ihm Authentizität teilweise ab. Das liegt an der Beliebigkeit und Auswechselbarkeit, die sie in Max Giesinger, in seiner Musik und seiner Stimme sehen und hören. Die Stimme wird dahingehend als zu glatt oder zu normal beschrieben, was unecht und unauthentisch sei. Max Giesinger und seine Stimme als authentisch zu bewerten, steht so in einem Verhältnis zur gesellschaftlichen Normalität, dem Genre und der Bewertung dieses Genres.

3.6. Identifikation

In folgenden Unterkapitel stelle ich die zentralen Aussagen der Gespräche vor, die in den Themenbereich der Identifikation mit Max Giesinger und seiner Stimme einzuordnen sind. Dabei wird auf bereits angeführte Passagen zurückgegriffen und darauf eingegangen, inwieweit sich mit Max Giesinger durch seine Musik und seine Stimme, (nicht) identifiziert wird. Zunächst wird auf die Musical Personae von Max Giesinger geschaut und welche Aspekte dabei für die Gesprächspartner:innen für eine Identifikation relevant sind. Um in zwei folgenden Schritten zu schauen, inwieweit die Stimme bei diesem Prozess involviert ist, sowie aus welchen Gründen sich nicht mit Max Giesinger identifiziert wird.

Identifikation mit Max Giesingers Musical Personae

Der nun folgende Teil über die Identifikation mit Max Giesingers Musical Personae beginnt mit einem Ausschnitt des Gesprächs mit N.F. N.F. erläutert darin Max Giesingers Ansichten und Werte, die für sie ausschlaggebend sind, warum Menschen Max Giesinger mögen:

„Also wie gesagt, bei ihm dreht sich ja ganz viel um die Liebe und ich glaube schon, dass er da ‘ne Botschaft hat so: habt euch gern und ähm seid alle lieb zueinander, also dieser respektvolle Umgang, also ich glaube schon, dass es so Botschaften sind, die er versucht zu vermitteln (T: mhm), ja ich mein, er engagiert sich ja auch ‘ne [...] und ich glaub auch, dass ist so ‘ne Mischung einfach und ich glaube schon, dass man das auch in den Texten, also in den Texten wiederfindet“ (06.07.2022, Zl. 192-198).

Als Gründe der Identifikation mit Max Giesingers Songtexten benennt N.F., dass sich Menschen in den Botschaften „wiederfinden“ können. Dabei ist ein respektvoller und aufeinander schauender Umgang für N.F. in Max Giesingers Verhalten und Texten zuerkennen. Diese Offenheit und Toleranz in Musik und Erscheinung von Max Giesinger scheint für sie dazu zu führen, dass viele Menschen ihn mögen. In dem, was er vermittelt, erkennen Menschen, laut N.F. etwas Ansprechendes. Diese „Botschaft“ von Max Giesinger macht N.F. daran fest, dass Max Giesinger viel über Liebe singt und dabei neben der romantischen Liebe auch eine familiäre und freundschaftliche Liebe versteht. Dies führt dazu, dass N.F. in Max

Giesingers Texten eine bestimmte Form des „respektvollen Umgangs“ miteinander hört. Diese Offenheit wünscht sich N.F. als eine Form des Zusammenlebens und kann als Teil der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum verstanden werden. Zu diesem Aspekt, formuliert N.T. wiederum, dass Max Giesinger eine Art hat, die viele Menschen angenehm finden. Sie beschreibt:

„Aber ich glaube, dass aufgrund, also das [es] ein Mischmasch ist aufgrund seiner Art, seines Aussehens, seines ähm, seines Werdegangs, seiner Texte und seiner Stimme [...], dass so viele unterschiedliche Leute kommen, weil, ähm, Max Giesinger auf völlig unterschiedlichen Ebenen Menschen abholt (T: mhm), ob das jetzt rein durch die Texte ist, also natürlich stehen da welche, die finden Max Giesinger in erster Linie gut aussehend und die Musik ist auch nicht schlecht und dadurch mag man die Musik dann noch mehr. Andere, wie ich zum Beispiel, ich bin erstmal nur über die Musik und über die Stimme dahin gekommen und muss jetzt auch sagen, dass ich jetzt nicht weggucken muss, wenn jetzt Max Giesinger auf der Bühne steht. Ähm, ich glaub, dass das, dass dieses Gesamtpaket Max Giesinger einfach so viele unterschiedliche Menschen anspricht“ (22.06.2022, Zl. 304-313).

N.T. erklärt in dieser Passage, dass das gesamte Auftreten bzw. das Erscheinungsbild von Max Giesinger so vielfältig ist, dass viele Menschen von ihm abgeholt werden. Diese vielfältige Art von Max Giesinger liegt für N.T. u.a. an seinem Aussehen, seinem Verhalten sowie an seinen Texten, seiner Musik und seiner Stimme. In dieser Ausführung wird ersichtlich, dass Max Giesinger viel anbietet, womit sich Menschen identifizieren können. Dies drückt N.T. damit aus, dass Max Giesinger sein Publikum dort abholt, wo sie sind. Diese örtliche Gemeinsamkeit von Max Giesinger und seinem Publikum, verdeutlicht die Wiedererkennung des Eigenen in der Musical Personae. An diesem–bisher unbestimmten–Ort treffen das Bild bzw. das Narrativ von Max Giesinger mit denen seines Publikums aufeinander. So ist die vielfältige Art von Max Giesinger nicht nur in seinem Image zu finden, sondern ebenfalls in der Musik, der Stimme und in den Texten. Dies formuliert G.L. als eine Art strategische Überlegung über die Inszenierung und Vermarktung von Max Giesinger:

„[...] also er möchte ja auch sich verkaufen, er macht das jetzt ja wahrscheinlich nicht [...] nur, weil er das so unfassbar liebt und ich glaube, dass so das, was er textlich transportiert, von seiner ganzen Art und Weise, wie er sich gibt, findet er, glaub ich, so ‘ne relativ breite Zielgruppe, in der er sich vermarkten kann, wenn ich es ein bisschen ökonomisch formuliere. [...] eben so ein bisschen dieses nette Mensch von nebenan, was ich dann sowohl in Stimme, wie in Texten, wie auch im Auftreten irgendwie widerspiegelt, wo ich glaube, dass das eine ganz breite Masse anspricht, weil eben auch viele Menschen von, von eher vom unteren Ende, wenn ich jetzt mal so ein bisschen das Milieu-mäßig skaliere, bis zum oberen Ende irgendwie mitschwingen können“ (23.06.2022 Zl. 295-308).

G.L. erklärt in dieser Aussage, dass Erscheinungen von Musiker:innen auf eine Zielgruppe angepasst werden. Es handelt sich dabei um Überlegungen, wie sich die Musical Personae bestmöglich verkauft. So glaubt G.L., dass dieses breite, z.T. kaum greifbare Image von Max Giesinger Teil einer Vermarktungsstrategie sei, um möglichst viele Menschen im sozialen Spektrum abdecken zu können. Max Giesinger spricht für G.L. sowohl Menschen in den

„oberen“ bzw. herrschenden Klassen als auch Menschen, die von dieser Klasse abweichen, an. Diese strategischen Überlegungen findet G.L. durch eine stimmlich hörbare Inszenierung des Menschen von nebenan in der Musik, der Stimme und den Texten wieder. In dieser Inszenierung sieht G.L. neben musikalischen Vorlieben ebenfalls ökonomische Entscheidungen, um eine breite Masse abzuholen.

Auf einer individuellen Ebene, erklärt J.A., wie diese Abholung von Max Giesinger bei ihr selbst stattgefunden hat. J.A. beschreibt, dass bei ihr oftmals eine Art Wiedererkennungsempfinden entsteht, wenn Max Giesinger über Themen singt, die J.A. selbst beschäftigen. J.A. sagt:

„[...] normalerweise denkt man ja immer man wäre mit seinen Gefühlen irgendwo alleine und wenn man aber mal mit anderen Leuten spricht oder auch dann sich manche Texte von Künstlern anguckt, dass die quasi auch mit ähnlichen Gefühlen oder mit gleichen Gefühlen zu tun haben oder umzugehen haben, merkt man auch, dass man nicht alleine ist [...], das ist so ein Gefühl davon, ja nicht unbedingt von Geborgenheit, das wäre zu viel, aber [...] von einer Art von Solidarität also fast schon [...], das es halt noch mehr Leute auf der Welt gibt, die das gleiche durchmachen oder die gleichen Gedanken haben möglicherweise und Musiker verpacken halt in ihren Texten“ (08.06.2022, Zl. 368-376).

J.A. erzählt, dass Themen, die sie beschäftigen und von Musiker:innen, wie bspw. Max Giesinger, ebenfalls behandelt werden, bei ihr das Gefühl von Gemeinsamkeit entstehen lassen. Sie fühlt sich von ihnen verstanden und versteht, dass es anderen Menschen genauso geht, wie ihr selbst. Das Gefühl, dass J.A. gesehen wird und dies ein Gemeinschaftsgefühl auslöst sind Gründe der Identifikation für J.A. mit Musik und deren Künstler:innen. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Gemeinsamkeiten bzw. geteilte Realitäten dazu führen sich in einer Person–hier Max Giesinger, seinen Themen und Texten–wiederzufinden. Es entsteht ein Gefühl der Nähe, was J.A. als Solidarität umschreibt. Darin wird ersichtlich, dass sie eine durchaus enge Beziehung zu Max Giesinger aufgebaut hat, in der sie davon ausgeht, dass Max Giesinger und sie zu einer gleichen Gruppe an Menschen gehören, die sich untereinander solidarisch behandeln. Eine kollektive Gemeinsamkeit, wie ein gleicher Alltag bzw. eine gemeinsame Realität, ist somit ein zentraler Aspekt, warum sie Musik bzw. Künstler:innen mag. Im Falle von Max Giesinger und J.A. findet dies vor allem auf der emotionalen Ebene statt. J.A. fühlt, dass sie und Max Giesinger ähnliche Thematiken haben, mit denen sie umgehen müssen. An einer anderen Stelle unseres Gesprächs überlegt J.A., woran es liegt, dass sie Max Giesinger so gerne mag und erklärt:

„[...] wenn man jetzt so ähm länger drüber nachdenkt [...], was ist es wirklich? Ist es die Stimme? Sprache? Ist es er selbst als Mann? Ähm ja schwierig, ich meine über die Themen, die er singt, worüber die Texte ja sind, ich denke mal das hat schon 90% der Hörer auch schon selber erlebt und kann sich damit identifizieren“ (08.06.2022, Zl. 331-335).

An dieser Ausführung von J.A. wird deutlich, dass sie sich neben den vermittelten Gefühlen, ebenso über die Themen der Songs mit Max Giesinger identifiziert. Das führt J.A. auf die Texte zurück, die von Erfahrungen erzählen, die durchaus viele Menschen machen bzw. gemeinsam haben. Der Moment der Identifikation findet bei J.A. somit über Gemeinsamkeiten statt, wie das Teilen spezifischer Erfahrungen.

C.B. erklärt dies als die „Vielseitigkeit“ von Max Giesingers Musik, die sie besonders mag. So gibt es zu verschiedenen Themen und Stimmungen entsprechende Songs, in denen C.B. sich wiederfindet. C.B. erklärt, dass „es Songs [gibt], die kannst du hören, wenn du traurig bist, es gibt happy-Songs oder es gibt halt auch neutrale Songs, die du immer hören kannst“ (31.05.2022, Zl. 168 f.). An dieser Stelle ist ein weiteres Mal die geteilte Realität bzw. die „Realitätslieder“, die N.G. beschrieben hat, zu nennen. Diese Beschreibung verdeutlicht, dass Max Giesinger viele verschiedenen Themen und Stimmungen in seinen Songs aufgreift und behandelt. Für jeden Bereich der geteilten Realität gibt es somit passende Songs, die in bestimmten Kontexten gehört werden können und es kann sich dadurch noch stärker mit Max Giesinger identifiziert werden. An der breiten Masse an Themen und Texten, wird daher offensichtlich, dass es einen gemeinsamen Bezugsrahmen wie eine Realität bzw. Normalität gibt. N.G. sagt dazu, dass es sich bei Max Giesingers Musik um „Lieder [handelt], [...] wo man sich [...] selbst so wiederfindet“ (12.07.2022, Zl. 87). An einer anderen Stelle macht N.G. folgende Aussage, die dies unterstützt: „[...] ich kann eben halt mit [Hardrock-, Metal-] Musik nichts anfangen und liebe eben halt diese deutsche Musik oder eben halt, ja, was eben halt vernünftig ist für mich in meinen Augen“ (Zl. 194-196). An diesen beiden Beschreibungen wird deutlich, dass N.G. Musik danach aussucht, ob sie für sie selbst „vernünftig“ klingt. Eine gemeinsame Realität und Gemeinsamkeiten, die durch die Texte, die Musik sowie die Stimme transportiert werden, sind dafür ausschlaggebend. Von dieser deutschen Musik–, die Max Giesinger macht und die der eigenen Realität entspricht und somit eine Normalität der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum widerspiegelt–fühlt sich N.G. abgeholt.

Wie hier deutlich wurde, verkörpert die Musical Personae Max Giesinger ein Bild bzw. ein Image des Typen von nebenan, das nahbar wirkt. Mit diesem Image kann der Großteil der Menschen, mit denen ich gesprochen habe, etwas anfangen und erkennen das Eigene darin wieder. Sie teilen eine ähnliche Realität bzw. Lebensentwürfe, die einer sozialen Normalität im deutschsprachigen Raum folgen. Dabei wird ersichtlich, dass Max Giesinger diese für einige (u.a. G.L., A.U., P.B.) sehr bewusst inszeniert, um möglichst viele Menschen abzuholen. Diese Identifikation folgt aufgrund einer Verkörperung einer Mittelklasse Normalität

im deutschsprachigen Raum, die dadurch auffällt, dass sie besonders breit aufgestellt ist. Es können sich daher sowohl im oberen Teil als auch im unteren Teil der Mittelklasse sowie über die Klassengrenzen hinweg Menschen mit Max Giesinger und seinem Auftreten identifizieren.

Identifikation mit Max Giesingers Stimme

Inwieweit sich über Max Giesingers Stimme mit ihm identifiziert wird, ist zentraler Teil des anschließenden Abschnittes. Auf die Frage, inwieweit die Musik und die Stimme von Max Giesinger C.B. berührt und woher das kommt, antwortet sie einfürend:

„[...] einfach auch durch seine Stimme, durch äh dieses, dass es von ihm kommt, weil er mein Idol ist so, und halt auch einfach, dass das, weil, ich finde die Musik von ihm matcht sehr gut, also er kann sehr gut äh deutsche Songs oder generell Songs halt rüberbringen“ (31.05.2022, Zl. 40-42).

Max Giesingers Stimme löst bei C.B. aus, dass sie berührt ist. Seine Stimme gehöre zu ihm und vermittelt somit die Person bzw. die Persönlichkeit von Max Giesinger. Da Max Giesinger das „Idol“ von C.B. ist, hat sie eine hohe Affination zu Max Giesinger und seine Stimme. Der bloße Klang seiner Stimme löse diese Gefühle der Nähe aus. Bei der Aussage bleibt allerdings unklar, ob eine erfolgreiche Interpretation von (deutschen) Songs in Verbindung zu seiner Stimme steht. Auf meine Nachfrage, an was das liege, antwortet C.B., dass die „Stimme einen großen Einfluss auch darauf hat“ (31.05.2022, Zl. 47 f.). Für C.B. ist dabei die Fähigkeit zu Singen bzw. ob eine Stimme zum Beispiel kratzig klinge, ein entscheidender Faktor. Ob sie eine:n Musiker:in möge, hängt von deren stimmlichen Können, dem Klang und den ernsthaft vermittelten Emotionen ab. Dieser Zusammenhang zwischen Klang und ‚echten‘ vermittelten Emotionen sind somit für Gefühle der Nähe notwendig und für eine Identifikation durch Stimmen mit der:dem Sänger:in zentral. Bei Max Giesinger sei dies bei C.B. vorhanden, auch weil die gesamte Erscheinung von Max Giesinger sie überzeugt. Mit A.K. habe ich ebenfalls über die ausgelösten Emotionen bei Max Giesingers Stimme geredet. A.K. sagt dazu:

„Also, wenn ich Max Stimme höre, dann löst das ganz verschiedene Emotionen aus. Zum einen kann es Freude oder Glückgefühle auslösen [...], aber ich werde auch manchmal nachdenklich – zum Beispiel bei ruhigeren Songs. Oft beruhigt mich seine Stimme [...] Also ich finde, die Gesangsstimme kann Emotionen noch besser ausdrücken [...] ich glaube das liegt daran, dass die Stimme in der Verbindung mit der Melodie die Emotionen besser ausdrücken kann – wenn die Melodie fröhlich/traurig ist, klingt auch die Stimme fröhlich/traurig.“ (06.06.2022, Zl. 207-223).

Dass Max Giesingers Stimme und seine Musik bei A.K. verschiedene Emotionen, wie Glück oder Trauer auslösen kann, ist ein Grund warum A.K. ein Fan von Max Giesinger ist. Sie fühlt sich durch die gefühlten Emotionen mit ihm verbunden (Zl. 256-258). Die

Gesangsstimme von Max Giesinger empfindet A.K. im Zusammenspiel mit der Melodie als gute Transportmöglichkeit von den im Text liegenden Emotionen und Themen. Durch das eigene Fühlen der Emotionen, die sie Max Giesinger persönlich zuspricht, entsteht eine emotionale Verbundenheit zu Max Giesinger. Die Beispiele von C.B. und A.K. verdeutlichen, dass Max Giesingers Stimme und seine Musik auf ganz individueller Weise wirken können. Durch das Identifizieren bzw. das Nachempfinden der in den Songs vermittelten Emotionen und Themen, entsteht daher eine stärkere Verbindung zur Musical Personae. Die direkte Verbindung zwischen Emotionen und Themen, die hier von A.K. und C.B. erwähnt wird, ist dahingehend spannend, da die Stimme als Schnittstelle zwischen ihnen begriffen werden kann. Beide Gesprächspartner:innen sind zunächst skeptisch, ob bspw. die soziale Position oder Herkunft in der Stimme zu hören sind. In der Identifikation über die Stimme mit den angeblichen direkten Gefühlen von Max Giesinger und seinen Themen, wird jedoch eine Klassenposition in den Vorstellungen von geteilten gesellschaftlichen Normen erkennbar. Die Klassenposition steht daher in einer Verbindung zur Stimme, da sie Max Giesinger, seine Emotionen und seine Themen miteinander verknüpft. Durch die eigenen Emotionen von C.B. und A.K. sowie der Vorstellung von Normalität wird diese Verbindung oder Schnittstelle jedoch verdeckt.

Inwiefern in der beschriebenen Nahbarkeit und Bodenständigkeit von Max Giesingers Stimme Klassenaspekte gehört werden kann, habe ich u.a. G.L. gefragt. In dem bereits angeführten Gesprächsausschnitt mit G.L., will ich nun spezifischer auf die Klassenaspekte eingehen, mit denen sich durch die Stimme identifiziert wird:

„[...] ich glaub, das hat auch was mit der Stimme zu tun, die ist wenig kantig so und trotzdem ist sie nicht [...] einschläfernd oder sowas, ‘ne, das ist. Ich finde er wirkt sehr natürlich beim Singen, es ist nicht irgendwie unterlegt, dass man schon denkt ‘oh, da singt ja wirklich jemand‘ und das ähm ist glaub ich schon was, und trotzdem lässt sie sich, glaub ich, gut hören, so gar, sie ist sehr radiotauglich, würde ich sagen, weil sie eben so, so, so angenehm dabei ist und ja schon auch eine gewisse Wärme irgendwie hat, also ich find, wenn er singt dann ist das, ist nichts was, was irgendwie den Puls hochtreibt, wo man sich denkt ‘Mensch, so jetzt geht’s irgendwie nach vorn‘ oder sowas, ja so sehr angenehm und auch so textlich ist da ja auch eigentlich von für jeden was dabei, das ist ja auch ein bisschen geschickt ‘ne, also da gibts den Song für seine Mutter, mit dieser hohen Belastung als alleinerziehende Mutter, dann dieses „eine von 80 Millionen“, so eher Feier-mäßig mit so ein Schuss Romantik irgendwie dabei und ich glaube auch da kann man sich gut wiederfinden.“ (23.06.2022, Zl. 93-104).

Max Giesingers Stimme liegt für G.L., wie bereits erläutert, in einer Mittelposition, durch die, ihrer Meinung, wenige störende Reize ausgelöst werden und sie als angenehm verstanden wird. Das führt G.L. auf die „radiotaugliche“ Stimme zurück, die viele Menschen ansprechen soll und sich ebenso in Max Giesingers Natürlichkeit beim Singen zeigt. Max Giesinger vermittele anstelle von einem ausgebildeten Gesang eine entspannte und ‚normale‘ Art des Singens. Die Positionierung der Stimme in eine Mittelposition, die vielen Hörende

gefällt, passt für G.L. zu der textlichen Breite von Max Giesinger. Mit den unterschiedlichen Themen, wie bspw. alleinerziehende Mütter oder Songs zum Feiern „mit einem Schuss Romantik,“ können sich viele Menschen aufgrund ähnlicher Erfahrungen identifizieren. G.L.s Urteil ist daher, dass dies durchaus gewollt und „geschickt“ umgesetzt ist, um sich in einem breiten Durchschnitt der Gesellschaften im deutschsprachigen Raum erfolgreich zu verkaufen. Von dieser breiten Masse, die Max Giesinger bedient und die er in seiner Musik und seiner Stimme vermittelt, kann daher eine Klassenposition abgeleitet werden, die entscheidend für eine Identifizierung mit ihm ist.

J.A. sieht ebenfalls diesen Zusammenhang zwischen seiner Stimme und im Text behandelten Themen. Sie betont, dass Max Giesinger viel Emotionalität in die Gesangsstimme legt und so mehr Aufmerksamkeit auf den Text lenkt. J.A. formuliert:

„[...] aber ich glaube man muss halt auch einfach einen Unterschied machen zwischen der Singstimme, also das, was er dann mit den Texten transportiert und ähm der normalen Erzählstimme, sag ich jetzt mal, ähm, dass da auch teilweise ein Unterschied besteht bei, wenn man, vielleicht wenn man singt, sich dann auch richtig mit dem Text identifizieren und dann ne gewisse ähm Emotionalität, Verletzlichkeit oder auch Bestimmtheit, je nachdem, was man singt, und damit reinbringt“ (08.06.2022, Zl. 722-727).

J.A. betont hier, dass im Singen mehr Emotionalität in den gesungenen Text gelegt werden kann und sich so die singende als auch die hörende Person noch besser mit dem Text identifizieren kann. Die vermittelten Emotionen bewertet J.A. als die echten Emotionen der singenden Person. Im Unterschied zur Sprechstimme kann die Gesangsstimme die auf dem Text basierenden Emotionen intensiver transportieren. J.A. zweifelt nicht daran, dass es sich um Max Giesingers echte Gefühle handelt, auch wenn sie sich bewusst ist, dass sie lediglich ein bewusst inszeniertes Bild von ihm zu sehen bekommt (08.06.2022, Zl. 100-107). Die Identifikation mit Max Giesinger findet für J.A. daher aufgrund der im Text angelegten Emotionen statt, die jedoch über die Musik und der Stimme verstärkt vermittelt werden.

N.T. beschreibt den nicht-perfekten Klang als einer der Gründe, warum sie Max Giesingers Stimme mag. Durch das Anklingen von kleinen Makeln in der Stimme, identifiziert sich N.T. noch stärker mit Max Giesinger. Dazu sagt N.T. folgendes aus:

„Und dann ähm natürlich die Stimme, wie gesagt, die natürlich etwas Besonderes ist, weil sie tatsächlich kratzig ist, nicht perfekt, nicht glocken-klar, nicht also auch–das ist böse, was jetzt sagt, aber dabei mein ich das gar nicht so–aber aufgrund seines Dialektes ist manche Aussprache, zumindest live, nicht so perfekt, aber das macht es halt noch schöner (T: mhm, mhm), also je unperfekter es eigentlich ist desto näher ist es am Publikum und an mir“ (22.06.2022, Zl. 354-369).

In dieser Aussage von N.T. hebt sie den Moment des nicht-Perfekten von Max Giesingers Stimme hervor. Dadurch, dass Max Giesinger kleine Fehler bzw. Makel in der Aussprache, u.a. durch seinen Dialekt, und beim live Singen keinen „glockenklaren“ Klang hat, empfindet N.T. eine Nähe von Max Giesinger zu sich selbst und zum Publikum. Für N.T. klingt die

leicht-fehlerhafte Aussprache und der nicht-perfekte Gesang nahbar und menschlich, wodurch sie Max Giesinger und seine Musik noch ansprechender findet. Seine Stimme ist für N.T. daher ein Alleinstellungsmerkmal, wodurch sich Max Giesinger von anderen Musiker:innen unterscheidet. An dieser Formulierung sind darüber hinaus zwei Aspekte interessant. Erstens leitet N.T. ein weiteres Mal mit einer Art Rechtfertigung für die Makel von Max Giesingers Aussprache ein („das ist böse, was ich jetzt sage“), sie meine es jedoch wohlwollend. Für diese Beschreibung der Stimme führt sie eine gesellschaftlich negativ konnotierte Eigenschaft der nicht korrekten Aussprache an, die sie allerdings als eine positive Charaktereigenschaft von Max Giesinger betrachtet. Zweitens, greift N.T. auf nicht-Konstruktionen zurück. Wie Max Giesingers Stimme für sie klingt, kann sie lediglich dadurch beschreiben, wie die Stimme nicht klingt („nicht-perfekt“). An diesen Nicht-Konstruktionen wird deutlich, dass der eigentliche Stimmklang nicht beschrieben werden kann. Die Stimme von Max Giesinger steht jedoch scheinbar in einem Bezugsrahmen zu einem „perfekten Klang“. Der „perfekte Klang“ ist somit eine grammatikalisch richtige und klare Aussprache, in der keine lokalen Einschlüsse gehört werden können. Max Giesingers Stimme folgt nicht diesem „perfekten Klang“, was u.a. an seinem Dialekt liegt. Diese Verortung führt dazu, dass sich N.T. Max Giesinger näher fühlt bzw. in ihm einen netten und nahbaren Menschen erkennt. Aufgrund des Gesprächsausschnitts kann hervorgehoben werden, dass verschiedene Zugehörigkeiten in Max Giesingers Stimme gehört werden. Sein Dialekt löst bei N.T. das Gefühl der Nähe aus, durch die sie Max Giesinger in eine ähnliche soziale Position einordnet. Diese Nähe und Menschlichkeit entstehen in Abgrenzung zu einem „perfekten Klang.“ Diese Aussage ist mit der bereits angeführten Aussage von H.O. zu vergleichen, die Max Giesingers Stimme in der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum verortet und diese als „menschlich“ versteht (08.07.2022, Zl. 458). Mit diesen Zugehörigkeiten, die nur mehr oder weniger offensichtlich in Max Giesingers Stimme gehört werden, identifizieren sich u.a. N.T. und H.O.

Die Stimme von Max Giesinger drückt somit durch die Art des Singens, der Betonung und der Aussprache Nähe, Menschlichkeit und Bodenständigkeit aus, mit der sich durch eine geteilte Realität identifiziert wird. Die Stimme vermittelt das Bild einer Realität, die meine Gesprächspartner:innen selbst ausleben. Nähe, Menschlichkeit und Bodenständigkeit sind jedoch Verweise, wie bereits im Abschnitt zu Norm und Unmarkiertheit (Kap. 3.4) erwähnt, auf eine Mittelklasse im deutschsprachigen Raum und deren Auffassung von Normalität.

Nicht-Identifikation

Wie im ersten Abschnitt in Kapitel 3.3 zur Beschreibung von Max Giesingers Stimme ersichtlich wurde, beschreiben die verschiedenen Gesprächspartner:innen seine Stimme auf eine widersprüchliche Art und Weise. Der letzte angeführte Gesprächsabschnitt von N.T. verweist auf die kleinen Fehler bzw. Makel in Max Giesingers Stimme, die ihm menschlich und daher sympathisch machen. A.U., die sich nicht als Fan von Max Giesinger begreift, beurteilt seine Stimme im Vergleich zu N.T. als zu glatt, weil in ihr eben keine Fehler oder Eigenarten zu hören sind. Diese z.T. widersprüchlichen Bewertungen von Max Giesingers Stimme und inwiefern sich mit ihr dennoch identifiziert werden kann, ist das Thema dieses Abschnittes. Er beschäftigt sich mit den Aussagen meiner Gesprächspartner:innen, die sich weniger mit Max Giesinger und seiner Stimme identifizieren können.

A.U. bewertet Max Giesingers Musik und Stimme in Bezug zu den von N.T. angesprochenen Makel wie folgt:

„[...] bei Max Giesinger müsste ich halt dann auch erstmal kurz überlegen, ‚Okay, wer singt das jetzt?‘ Aber vielleicht auch, weil ich in dem ganzen Genre nicht so zuhause bin [...], aber es ist mir zu, zu normal [...] zu schön, zu schön, so makellos“ (13.06.2022, Zl. 289-293).

An diesem Beispiel ist die Gegenseite zu N.T.s Aussage zu erkennen. Während N.T. Fehler und Makel in Max Giesingers Live-Stimme hört und diese als sympathisch und nahbar interpretiert, hört A.U. keiner dieser Makel und andere Alleinstellungsmerkmale. Für A.U. fehlen diese Wiedererkennungsmomente in Max Giesingers Stimme. Dies führe zu einer Beliebigkeit von Max Giesinger und zur Auswechselbarkeit durch andere Musiker:innen, die genauso klingen würden wie er. Dass sich A.U. in dem Genre nicht zuhause fühlt, weist ebenso daraufhin, dass sie sich weder mit Max Giesinger noch mit anderen Musiker:innen des Genres identifizieren bzw. sich in ihren Stimmen und Musik wiederfinden kann. B.W. kann sich ebenfalls nur bedingt mit Max Giesingers Musik und Stimme identifizieren. Während B.W. Max Giesinger als Menschen auf der Bühne „sau sympathisch“ (15.08.2022, Zl. 124) findet, bewertet sie seine Musik als bewusst für den kommerziellen Erfolg geschriebene Musik. Sie klingt daher „[...] oft musikalisch [...] nicht aus dem Herzen und aus dem Bauch raus geschrieben, sondern aus ‘nem Kalkül raus“ (Zl. 174-184). B.W. kann sich in dem kalkulierten Schreiben von Musik nicht wiederfinden und es fehle Max Giesinger dadurch an Authentizität. Als eine der wenigen können sich somit A.U. und B.W. nicht mit Max Giesinger, seiner Musik und seiner Stimme identifizieren. Ähnlich wie A.U. und B.W. ist C.P. zu Max Giesinger eingestellt. In unserem Gespräch formuliert sie, dass Max Giesinger kaum Alleinstellungsmerkmale habe bzw. ihr keine einfallen würden (01.07.2022, Zl. 99). Sie

beschreibt, dass sie Max Giesinger u.a. mit dem Sänger Andreas Bourani verwechselt habe und so keine spezifische Erinnerung mit ihm verknüpft sei (Zl. 108-118). Eine Identifizierung mit Max Giesinger kann somit auch bei C.P. nicht erkannt werden. Gründe von diesem Teil meiner Gesprächspartner:innen, dass sie sich nicht mit Max Giesinger identifizieren können, sind fehlende Alleinstellungsmerkmale bzw. Besonderheiten in seiner Stimme und seinem Auftreten. Seine Stimme als auch seine gesamte Erscheinung seien zu beliebig bzw. zu ‚normal‘ und sie würden Max Giesinger oft mit anderen Künstlern des Genres verwechseln.

In diesem Abschnitt habe ich die Ergebnisse bezüglich der Identifikation mit Max Giesinger und seiner Stimme vorgestellt. Die zentralen Punkte sind, dass sich mit der Art von Max Giesinger als bodenständiger Typ von nebenan identifiziert wird, da er eine mit dem Publikum geteilte Realität repräsentiert. Stimmlich wird dies herausgehört und dabei auf den nicht-perfekten Klang seiner Sprache und örtliche Verweise durch seinen Dialekt verwiesen. Ebenso sind an dieser Stelle die gehörten Emotionen, die Max Giesinger zugesprochen werden zu nennen. Diese Emotionen folgen normierten Vorstellungen über Emotionen, die Menschen der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum durch ihre gemeinsam geteilte Realität haben. Mit Max Giesinger und seiner Stimme wird sich aufgrund dessen, wie zu dieser Vorstellung von Normalität gestanden wird, identifiziert oder nicht identifiziert. Eine Nicht-Identifikation wird hingegen mit fehlenden Alleinstellungsmerkmalen von Max Giesingers Musik und Stimme sowie der Beliebigkeit seiner gesamten Erscheinung begründet, die als zu glatt, zu schön bzw. zu ‚normal‘ bewertet wird.

4. Die (un-)hörbare Klasse in Max Giesingers Stimme?

Die vorgestellten vier Themenbereiche–Beschreibung der Stimme, Norm und Unmarkiertheit, Echtheit und Authentizität, Identifikation–bilden in dieser Arbeit die zentralen Aspekte für die Beantwortung der Frage nach der Hörbarkeit der sozialen Klasse in Max Giesingers Stimme. Ausgehend von der Beantwortung von zwei Drittel der Personen, mit denen ich gesprochen habe, dass sie nicht glauben die soziale Klasse in Max Giesingers Stimme zu hören, sind diese vier Themenbereiche ein Hinweis darauf, dass Klassenaspekte dennoch in verschiedenen Bereichen Einfluss darauf haben. Dieses Kapitel interpretiert daher die im letzten Kapitel vorgestellten Ergebnisse der Datenerhebung und stellt diese in Verbindung zu den in Kapiteln (2.1 bis 2.3) vorgestellten Theorien zu Normierungsprozessen, zu Klassismus und zur Klasse sowie zur Stimme.

Die Ergebnisse zeigen, dass die Beschreibungen von Max Giesingers Stimme und wie sie gehört wird, in einem Verhältnis zu einer spezifischen Normalität oder Realität einer Mittelklasse im deutschsprachigen Raum stehen. So wird im Unterkapitel zu der Beschreibung der Stimme (Kap. 3.3) ersichtlich, dass die Benennungen von Max Giesingers Stimme als bspw. sauber und dreckig z.T. widersprüchlich sind. Darüber hinaus wird Max Giesingers Stimme in einem spezifischen sozialen und ästhetischen Rahmen gehört. Dieser ästhetische und soziale Rahmen muss berücksichtigt werden, um zu verstehen, wie zum Beispiel eine vernünftige oder warme Stimme in diesem Rahmen klingt. Die Vielfältigkeit der Benennung von Max Giesingers Stimme zeigt, dass die Stimmbeschreibungen auf der Ebene der verwendeten Adjektive nicht einheitlich ist. Das zeigt ebenfalls, wie schwer es ist Stimmen überhaupt zu beschreiben. Aus den detaillierteren Analysen dieser Beschreibungen hat sich wiederum ergeben, dass sich auf eine Normalität bzw. Realität im deutschsprachigen Raum bezogen wird, um Max Giesingers Stimme in Worte fassen zu können. Max Giesinger und seine Stimme vermitteln daher für die Mehrheit der Personen eine geteilte Realität, was sich in den Bezeichnungen „einer von uns“ oder „er könnte ein Freund“ oder „Nachbar“ sein äußert. Wie Max Giesinger und seine Stimme bewertet werden bzw. ob seine Stimme als echt und authentisch betrachtet wird, spiegelt ebenfalls das Verhältnis der jeweiligen Person zu dieser bezogenen Normalität und Realität wider. Während zwei Drittel der Personen Max Giesingers Stimme als echt und authentisch betrachten und ihm somit (alles) glauben und dies als von ihm direkt und persönlich kommend verstehen, haben ein Drittel diese Normalität in seiner Stimme als „zu glatt“, „zu schön“ oder „zu normal“ bewertet. Sie sprechen Max

Giesinger und seiner Stimme somit Authentizität ab, weil sie zu gewollt bzw. zu zugeschnitten sei. Die Beschreibungen seiner Stimme beziehen sich somit vor allen auf eine Normalität, die sich im Falle von Max Giesinger u.a. durch die sozialen Zugehörigkeiten der Klasse, des Geschlechts und einer nationalen Zugehörigkeit zusammensetzen. Erst die Bewertung von Max Giesinger sowie seiner Stimme im Zusammenhang mit dieser Normalität des deutschsprachigen Raums zeigt, inwiefern sich mit Max Giesinger und seiner Stimme identifiziert werden kann. Die Beschreibungen seiner Stimme drehen sich somit um eine Art ‚Achse der Normalitätsvorstellungen‘ im deutschsprachigen Raum.

Aus den theoretischen Hintergründen dieser Arbeit geht hervor, dass durch die Normierung von gesellschaftlichen Strukturen soziale Kategorien nur zum Teil sichtbar bzw. als solche erkennbar sind. Die Theorien zu Normierungsprozessen verweisen auf die Praxis des Othering, durch das alles von der Norm Abweichende als das ‚Andere‘ hierarchisch abgewertet wird. Es gibt somit eine Sichtweise auf die Welt, die sich selbst nicht bewusst ist, dass sie eine solche Perspektive ist und es darüber hinaus noch weitere Perspektiven auf die Welt gibt. Sie versteht sich als rational, logisch und beruht auf einer *weißen*, männlichen, westeuropäischen, patriarchalen und kapitalistischen Vorstellung (vgl. Quijano 2000; Hall 1994; Salami 2020). Im Aufeinandertreffen und der Übertragung dieser Perspektive auf andere Bereiche kommt es zur Abwertung von abweichenden Sichtweisen auf die Welt. Der Fokus liegt somit stets auf der Abweichung bzw. auf der abweichenden Perspektive, während die ‚eigene‘ Perspektive als unausgesprochener bzw. ungesehener Richtwert oder Maßstab verstanden werden kann. Es kann daher von einem ideologischen Zentrum nach den Theorien von Althusser (1977) bzw. einer Art Mittelposition ausgegangen werden, durch das alle Handlungen alltäglich getätigt werden. Ideologischen Annahmen bzw. soziale Kategorien in diesen alltäglichen Handlungen werden dadurch nicht mehr als diese erkannt (vgl. Althusser 1997; Žižek 1994). In einer solchen gesellschaftlichen Formation werden Menschen durch ihre soziale Position und/oder Herkunft bzw. ihre Klasse sozialisiert. Anhand der Ressourcen und Möglichkeiten, wie Menschen am gesellschaftlichen Leben teilhaben, kann diese Klassenposition herausgearbeitet werden (vgl. Kemper und Weinbach 2009). Unter Ressourcen und Möglichkeiten können u.a. die Kapitalformen von Pierre Bourdieu verstanden werden, die besagen, wie viel ökonomisches, soziales, kulturelles und symbolisches Kapital einer Person zur Verfügung stehen. Durch die Normierung eines „Lebensstils“ bzw. gesellschaftlichen Normalität, zeigt sich welche Zusammensetzung der Kapitalformen zu Erfahrungen von Ungleichwertigkeit führen und mit welchem Kapitalverhältnis recht einfach durch das Leben navigiert werden kann (vgl. Bourdieu 2021 [1987]). Somit kann in Bezug

zu Klasse festgehalten werden, dass sich Normierungsprozesse durch Abwertung und Markierung von der Norm abweichender Klassen etablieren und dadurch die herrschende Klasse als eine ‚normale Klassenposition‘ als unmarkiert verstanden werden kann.

In diesen gesellschaftlichen Formationen wird Stimme in dieser Arbeit als ein materielles und klangliches Element verstanden, die durch diese Gegebenheiten entsteht bzw. von ihnen beeinflusst ist (vgl. Eidsheim 2019; Müller 2018). Nach den hier herangezogenen Theorien können soziale Kategorien in Stimmen gehört werden, da Stimmen mit Menschen und Communitys verbunden werden. Durch die Analyse, wie diese sozialen Bedeutungen auf Klänge oder Stimmen gelegt werden, können so sozialen Kategorien in Stimmen herausarbeiten werden. In Stimmen kommt es daher ebenfalls zu Normierungsprozessen, wodurch einzelne Stimmen als ‚normal‘, ‚echt‘ oder ‚authentisch‘ bewertet werden. In ihnen werden kaum mehr soziale Kategorien wie Klasse, race oder Geschlecht gehört, da Stimmen, in denen solche Kategorien gehört werden, durch eine Abweichung zu einer stimmlichen Normvorstellung auffallen. Hier kommt es ebenfalls durch Othering zur Markierung von Stimmen, die ‚auffallen‘ bzw. von der sozialen Normvorstellung abweichen. Die Stimmen, die diese Abweichung herstellen, bleiben unmarkiert. Eine ‚echte‘ Stimme, wie L.J. Müller (2018) sie aufgestellt hat, verdeutlicht diese Idee der Unmarkiertheit von Stimmen. Ebenso der „Nicht-Akzent“ von Mladen Dolar (2007) verweist auf die Gegebenheit, dass im Klang einer spezifischen Stimme keine Verweise auf Klasse oder geographische Orte mehr gehört werden und schildert so diese Unmarkiertheit von Stimme. In den Theorien zur Klasse und Stimme werden Normierungsprozesse deutlich, die zu einer Aufrechterhaltung von hierarchischen und ungleichwertigen gesellschaftlichen Strukturen führen. Durch die Produktion und Reproduktion wird dieses unmarkierte und ideologische Zentrum fortgeführt. Durch das Konzept des listening to listening können somit die sozialen Bedeutungen und Strukturen, die auf Stimmen übertragen werden, herausgearbeitet werden. Das Konzept fokussiert sich auf die Hörprozesse bzw. auf die Rezeptionsebene, um so auf der Ebene der Bedeutungen und Zuschreibungen zu bleiben, anstatt (essentialisierende) Aussagen über die erzeugende oder hörende Person zu tätigen.

Beschreibung der Stimme

Die Gespräche mit Menschen, die Max Giesinger hören, haben gezeigt, dass sie Max Giesingers Stimme durchaus unterschiedlich beschreiben, dafür jedoch auf einen ähnlichen Bezugsrahmen zurückgreifen. Während sehr unterschiedliche Adjektive wie bspw. hart und weich oder vernünftig und verwegen, verwendet wurden, zeigt sich dieser Bezugsrahmen

vor allem in ausführlicheren Beschreibungen. Die Vielfältigkeit und Widersprüche der verwendeten Adjektive verdeutlicht daher, dass es kaum eine einheitliche Beschreibung von Max Giesingers Stimme gibt und dass sich von den 15 Gesprächspartner:innen mindestens neun Personen durchaus schwer getan haben überhaupt Worte zu finden, wie die Stimme zu beschreiben ist. Das wurde u.a. mit Sätzen deutlich: „Das ist aber richtig schwer“ (C.C. 21.06.2022, Zl. 86 f.) oder Äußerungen darüber, dass Benennungen kaum möglich sind. An dieser Stelle können die Theorien zur Stimme herangezogen werden, dass es sehr vielfältige Zugänge zu Stimmen gibt. Das bedeutet, dass der Fokus sowohl auf die klangliche, materielle Ebene als auch auf die soziale und kulturelle Eingebettetheit von Stimmen gelegt werden kann (Eidsheim und Meizel 2019, 7 f.). Die unterschiedlichen Forschungszugänge zeigen sich somit in der unterschiedlichen und subjektiven Beschreibungen, was Stimme bei meinen Gesprächspartner:innen ausgelöst hat bzw. wie sie die Stimme von Max Giesinger beschreiben.

Die Schwierigkeit die Stimme zu beschreiben, äußerte sich u.a. auch daran, dass N.F., J.A., N.T., P.B. und A.U. die Einzigartigkeit von Stimmen angeführt haben, weswegen Stimmen allgemein schwer zu beschreiben seien. Dadurch, dass alle Stimmen ihren eigenen, spezifischen Klang haben, ist die eine einzelne Stimme schwerer in Worte zu fassen. An dieser Stelle sind die Theorien von Adriana Cavarero und Mladen Dolar zuerkennen, die ausführen, dass Stimmen einerseits stets auf ein (menschliches) Subjekt bzw. auf ein menschliches Wesen verweisen. Andererseits sind einzigartige Stimme eine Zuordnung und durch die einzigartige Stimme wird die erzeugende Person für andere erkennbar (vgl. Dolar 2007; Cavarero 2005). Diese Einzigartigkeit von Stimmen führt jedoch ebenso dazu, dass Stimmen nicht greifbarer und benennbarer werden. Die Kehrseite dieses Arguments ist, und hier schließen die vier Personen an, die in Max Giesingers Stimme eine Art Beliebigkeit hören, dass Stimmen dennoch gleich klingen können und dadurch ein Wiedererkennungswert fehlt. Die vier Personen beziehen sich zwar ebenso auf eine Einzigartigkeit aller Stimmen, ihnen fehlt in Max Giesingers Stimme dessen Besonderheit oder Alleinstellungsmerkmal, was gegen eine markante Stimme spreche.

Um konkretere Aussagen über Max Giesingers Stimme treffen zu können, habe ich mir daher ausführlichere Umschreibungen und Bedeutungen von Max Giesingers Stimme bei meinen Gesprächspartner:innen angeschaut. In diesen wird, von den meisten auf die Bodenständigkeit von Max Giesinger bzw. die Nähe, die er mit und durch seine Stimme vermittelt, hingewiesen. Diese Bodenständigkeit äußert sich in der Stimme, die als echt und authentisch bewertet wird. Des weiteren deutet die Stimme durch diese bodenständige Art auf einen

sympathischen und entspannten Charakter von Max Giesinger. Seine lockere Art sehen vor allem H.O., N.G. und C.C. in der einfachen Kleidung und Max Giesinger scheint nicht durch extravaganten Kleidungsstil aufzufallen. Die Abwesenheit dieser Auffälligkeiten, verstehen sie als Unterstützung dieser bodenständigen Art von Max Giesinger. Stimmlich werden Nähe und Bodenständigkeit durch das Sprechen im Dialekt bzw. einer nicht-perfekten Aussprache und Intonation vermittelt, was C.C. als einen „normalen Slang“ (21.06.2022, Zl. 400) benennt. Darin spielt eine spezifische Form der Männlichkeit eine Rolle, die C.P. als eine jugendliche Männlichkeit und G.L. als eine softe Männlichkeit, die nicht zu bedrohlich für (andere) Männer ist, beschreiben. An den Bemerkungen über Männlichkeit wurde bei acht Personen erkennbar, dass sie die Männlichkeit auf den ersten Blick in der Stimme nicht benennen. In den meisten Fällen reagierten sie auf meine Nachfrage bezüglich Männlichkeit, dass sie selbstverständlich davon ausgegangen sind, dass Max Giesinger eine männliche Stimme habe, da er ein Mann sei. Die Ausführungen sowohl zur Männlichkeit als auch zur Nähe und Bodenständigkeit beziehen sich somit auf eine vorausgesetzte bzw. selbstverständliche männliche Art von Max Giesinger, die nicht sofort gesehen und gehört wird. Dieses Vorausgesetzte–z.B. die Männlichkeit und die Nähe–müssen somit Annahmen sein, die sich in ihrem Hören bestätigt. Das selbstverständliche Voraussetzungen von sozialen Kategorien in Stimmen weist daher darauf, dass Max Giesingers Stimme einer normierten Stimme im DeutschPop folgt.

In den Aussagen z.B. von N.G. über eine geteilte Realität, die Max Giesinger durch seine Stimme, Musik und Texte vermittelt, wird eine Normalität, auf die sie sich beruft, sichtbar. Diese Normalität im deutschsprachigen Raum wird von den meisten meiner Gesprächspartner:innen durch ihre eigenen Erfahrungen vorausgesetzt. Dieser Normalität entspricht Max Giesinger sowohl stimmlich als auch im gesamten Auftreten seiner Musical Personae. In den Beschreibungen der Stimme und der Schwierigkeit damit, wird dies deutlich, da diese Normalität in der Stimme selbst nicht richtig benennbar war für meine Gesprächspartner:innen. Erst in dem, was die Stimme vermittelt, also bspw. welche Vorstellungen über Max Giesingers Charaktereigenschaften durch die Stimme bei ihnen ausgelöst werden, zeigt sich eine Idee von Normalität im deutschsprachigen Raum. Diese Normalität ist dabei, wie im Kapitel zu Klasse (2.2) dargelegt wurde, durch eine Klassenposition der Mittelklasse beeinflusst.

Norm und Unmarkiertheit

Mit der Frage, wie diese Normvorstellungen in der Stimme gehört werden, hat sich der Themenbereich der Norm und Unmarkiertheit beschäftigt. Dabei geht es um die Charaktereigenschaften, wie Bodenständigkeit oder Entspanntheit, die Max Giesinger durch seine Stimme von meinen Gesprächspartner:innen zugesprochen bekommt. Sie sind Teil einer gesellschaftlichen Normvorstellung, die dazu führen, dass Max Giesingers Stimme als unmarkiert verstanden wird.

Vor allem zwei meiner Gesprächspartner:innen A.K. und C.B. haben auf die Frage nach der Bedeutung und Beschreibung der Stimme von Max Giesinger mit den bei ihnen ausgelösten Emotionen geantwortet. Dabei haben beiden Personen vor allem die Wärme und die Geborgenheit benannt, die Max Giesingers Stimme bei ihnen hervorruft. Beide hören bspw. Interviews von Max Giesinger, wenn sie sich beruhigen wollen. Ihre Emotionen sind somit nicht zu trennen von ihren Versuchen Max Giesingers Stimme zu beschreiben. Damit entsprechen diese Stimmbeschreibungen dem Konzept der ‚echten‘ Stimme von L.J. Müller (vgl. 2018). Es besagt, dass die vermittelten Emotionen mit den jeweiligen Körpern der singenden oder sprechenden sowie der hörenden Person übereinstimmen. Die Stimme kann somit von A.K. und C.B. nicht auf einer dieser Ebene benannt werden, sondern ist immer mit den eigenen Emotionen verknüpft. An dieser Stelle wird ebenso deutlich, dass die Stimme neben den Emotionen etwas vermittelt, dass zu keinen Irritationen führt. Das z.B. soziale Kategorien bei diesen beiden Personen nicht gehört werden, liegt daran, dass sie sich vollständig auf die Emotionen fokussieren. Dieses Beispiel unterstützt das Argument, welches sich aus dem theoretischen Ansatz zusammengesetzt hat, dass eine spezifische gesellschaftliche Norm in der Stimme Max Giesingers nur mehr bedingt gehört wird. Die Stimme folgt so stark einer Norm, dass soziale Kategorien nicht mehr gehört werden und sich vollkommen auf die eigenen, ausgelösten Emotionen konzentriert werden kann.

Eine weitere Person (J.A.) hat sich zu Beginn des Gesprächs ebenfalls hauptsächlich auf die bei ihr ausgelösten Emotionen bezogen und betont, dass sie keine „Stimmforscherin“ sei und deswegen die Stimme nicht beschreiben könnte. In den späteren Beschreibungen von Max Giesinger und seiner Stimme deutet J.A. jedoch auf Normalitätsvorstellungen hin, die sie mit ihm teilen würde und dass sein Charakter in seiner Stimme vermittelt wird. Dabei unterscheidet sie zwischen der frühen Musik bzw. der früheren Stimme von Max Giesinger, die sie als reiner, purer und echter beschreibt. Die aktuelle Stimme sei sehr trainiert, was sie an weniger Dialekt fest macht. An dieser Ausführung ist zu erkennen, dass sich eine leichte,

einfache Art des Sprechens bzw. des Singens durch die Aussprache ergibt. Diese entspannte und sympathische Art vermittele die Stimme von Max Giesinger und J.A. kann sich selbst darin wiedererkennen. Diese Wiedererkennung von sich selbst in Max Giesingers Vorstellungen vom Leben, weist auf eine gedachte und geteilte Klassenposition von J.A. und Max Giesinger hin. Das Max Giesinger in seinem gesamten Auftreten etwas vermittelt, dass so einer Vorstellung einer Mittelklasse im deutschsprachigen Raum entspricht, benennen u.a. C.B., A.K., J.A., N.T., L.M., N.F., S.D. und G.L. darin, dass sie glauben, dass Max Giesinger die gleichen bzw. ähnliche Werte bezüglich Lebensvorstellungen teilen. Somit glauben sie, dass Max Giesinger für sich persönlich eine Zukunft wünscht, die aus einem Eigenheim, einer (heterosexuellen) Ehe und Kindern bestehe. Das vermittelte Bild der Musical Personae Max Giesinger wird somit als eine soziale Vorstellung von Heteronormativität erkannt und folgt gesellschaftlichen Bildern, die u.a. durch Geschlecht, Klassenposition und nationale Zugehörigkeiten beeinflusst sind. Hier folgen die Ideen oder Eindrücke über Max Giesinger gesellschaftlichen Normierungsprozessen, so dass Max Giesinger als „einer von uns“ bzw. als Freund, Nachbar oder Bekannter verstanden wird. Wodurch er in die gleiche Klasse wie Mehrheit meiner Gesprächspartner:innen eingeteilt wird.

Diese Einteilung wird von meinen Gesprächspartner:innen ebenso bezüglich der Stimme von Max Giesinger getätigt. Dass Max Giesingers Stimme einer gesellschaftlichen Normvorstellung folgt, kann an der Schwierigkeit erkannt werden, Worte zu finden, die die Stimme beschreibt. Das wird an dem Gebrauch von nicht-Konstruktionen oder den Erklärungen, wie die Stimme nicht klingt, deutlich. L.M. benennt bspw. Max Giesingers Stimme als nicht „zu hoch oder viel zu tiefe Stimme“ (L.M. 10.06.2022, Zl. 114) und platziert seine Stimme in eine unbenannte Mittelposition. In Max Giesingers Stimme wird somit eine Normalität im deutschsprachigen Raum gehört, die sich u.a. durch die Klassenposition der Mittelklasse zusammensetzt. Daher kann seine Stimme als unmarkiert verstanden werden, da sie durch die Nicht-Konstruktionen und die Beschreibung, wie sie nicht klingt, in ein kaum benennbares Zentrum positioniert wird. In Hinblick auf die Theorien zu Normierungsprozessen wird daher deutlich, dass durch diese Mittelposition, seine Stimme gesellschaftlichen Normalitätsvorstellungen folgt, die als solche kaum benannt werden. Die Stimme von Max Giesinger fällt somit kaum durch sich selbst auf, sie reizt nicht positiv und negativ. Diese Mittelposition kann mit den Theorien über Ideologie von Althusser und einem ideologischen Zentrum bzw. den herrschenden Vorstellungen einer deutschsprachigen Gesellschaft veranschaulicht werden. Darüber hinaus sind ebenfalls die Konzepte der ‚echten‘ Stimme von L.J. Müller (2018) und der Idee des „Nicht-Akzents“ von Mladen Dolar (2006) hierfür nützlich.

Beide Konzepte benennen eine Stimme bzw. einen Stimmklang, in dem kaum mehr soziale Zugehörigkeiten wie bspw. eine Klassenposition gehört werden. Mit Althussers selbst gewählten Beispiel zur Beschreibung seiner Theorie zur Ideologie mittels Gott und Jesus, kann Max Giesinger und seine Stimme als Jesus bezeichnet werden. Das geht auf die Überlegung zurück, dass die Ideologie ein allmächtiges Subjekt, wie ein Gott, bedarf, damit sich die Menschen in dessen Repräsentation (Jesus) wiederfinden können und sich der Ideologie bzw. dem Gott freiwillig unterwerfen (vgl. Althusser 1977). Eine männliche, *weiße*, heterosexuelle Stimme der Mittelklasse des DeutschPops stellt hingegen Gott bzw. die Ideologie dar. In diesem Beispiel ist Max Giesinger Jesus, als stimmliche Repräsentation einer herrschenden Stimmvorstellung, die das ideologische Zentrum als *weiße*, männliche, heterosexuelle, deutsche Stimme aus der Mittelklasse bildet. Ebenfalls kann mit der Benennung dieser gesellschaftlichen Norm als eine *weiße*, westliche, kapitalistische und männliche Perspektive auf die Welt Max Giesingers Stimme daher ebenfalls als klangliche Repräsentation dieses europatriarchal knowledge von Minna Salami (2020) verstanden werden.

Echtheit und Authentizität

Ein weiterer Aspekt, der im Zuge der Beschreibung von Max Giesinger und seine Stimme als Verweis auf seine bodenständige Art getätigt wurde, ist seine Bewertung als echt und authentisch. Dabei geht es darum, inwieweit von meinen Gesprächspartner:innen dieses ideologische Zentrum bzw. die Mittelposition, in die die Stimme eingeordnet wurde, bewertet bzw. wie meinen Gesprächspartner:innen dieser gegenüber stehen.

Unter anderem. H.O., N.G., C.C., L.M., G.L., S.D., N.F., B.W., A.K., C.B. und N.T. sehen die Person Max Giesinger und seine Stimme als authentisch und echt an. Durch eine bodenständige Art und das Gefühl der Nähe, das zu Max Giesinger entsteht, verstehen elf der Personen ihn als einen authentischen Musiker und glauben, dass er das meiste seine Texte wirklich selbst erlebt hat oder zumindest die Texte ehrlich interpretiert. N.G. erklärt das mit seinem ehrlichen Auftreten bei Livekonzerten und dass Max Giesinger trotz seines Erfolgs, sich treu bleiben würde. Diese Einschätzung von seiner Art bei Livekonzerten teilen alle, mit denen ich gesprochen haben und die bereits auf einem Konzert waren (sieben Personen). Ich war selbst bei einem Konzert von Max Giesinger und würde seine Art der Interaktion mit dem Publikum ebenfalls als wertschätzend und offen beschreiben, was bei seinen Fans das Gefühl der Nähe und der Authentizität entstehen lassen kann.

Die Aspekte, die im Bereich der Echtheit und der Authentizität auffallen, sind Aussagen über Max Giesingers Stimme, die sich nicht ausschließlich auf seine Stimme beziehen. Die

meisten meiner Gesprächspartner:innen haben angegeben, dass sich Max Giesingers Authentizität durch mehrere Elemente zusammensetzt und die Stimme ein Teil davon ist. Es werden seine umgängliche Art, sein Kleidungsstil, seine Texte und Themen sowie sein Engagement als Gründe dafür angeführt. Bezüglich der Stimme wird sie als echt oder authentisch bezeichnet, da sie z.B. beim Singen nicht „künstlich“ wirkt, wie G.L. beschreibt. Das Singen scheint somit echt und ehrlich gemeint, ohne zu sehr nach (ausgebildetem) Singen zu klingen. A.K. betont bspw., dass in emotionalen Songs der Schmerz oder die entsprechende Emotion bzw. das „Innere“ von Max Giesinger gehört werden könnte, weshalb sie die Emotionen Max Giesinger persönlich zuordnet und ihm diese glaubt. In den Ausführungen von z.B. N.G., N.T., N.F. und H.O. wird des weiteren deutlich, dass sie im Stimmklang bzw. in seiner Art zu Reden eine ehrliche und bodenständige Art heraushören, die sie der Person Max Giesinger zuschreiben. An dieser Stelle ist die Unmarkiertheit bzw. die Nicht-Konstruktion zur Beschreibung seiner Stimme zu nennen. Vor allem N.T. und N.F. betonen, dass in Max Giesingers „nicht-perfekter“ Aussprache und Betonung eine ehrliche, entspannte und einfache Art von ihm transportiert werde, was C.C. als den „normalen Slang“ versteht. Diese leicht fehlerhafte bzw. nicht-korrekte Aussprache und Klang der Stimme vermittelt für alle drei Personen eine gewisse Form der Nähe zu Max Giesinger. An dieser Stelle ist eine Verbindung zu den Stimmtheorien ersichtlich. Stimme und ihre Beziehung zu Sprache (vgl. Dolar 2007) und als Verweis auf Subjektivität bzw. auf ein menschliches Wesen (vgl. Dolar 2007+Cavarero 2005) sind an dieser Stelle entscheidend für diese vermittelten Bilder von Max Giesinger. Durch diese Stimmeigenschaft von ihm entsteht bei anderen Personen (u.a. B.W., G.L., J.A. und N.G.) die Annahme, dass Max Giesinger bodenständig sei. Diese Bodenständigkeit bezieht sich somit auf eine bestimmte Form des Verhaltens, dass gesellschaftlich als entspannt, gefestigte und unauffällig verstanden wird. Die Personen beziehen sich in der Beschreibung von Max Giesinger als bodenständig daher auf eine spezifische Form von Normalität im deutschsprachigen Raum. Mit der Verwendung des Begriffs bodenständig benennen meine Gesprächspartner:innen ein eher vages bzw. unausgesprochenes normales soziales Verhalten, dem, mit Berücksichtigung der Theorien zu Klasse, eine Klassenposition zugrunde liegt. Nach diesen Theorien beeinflusst die soziale Herkunft alle Menschen einer Gesellschaft (vgl. Kemper und Weinbach 2009). Da sich anhand eines gleichen Lebensstils nach Bourdieu soziale Klassen gruppieren (vgl. Bourdieu 2021 [1987]) und sich die Mehrheit meiner Gesprächspartner:innen der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum zuordnen sowie in Max Giesinger einen „von sich“ erkennen, wird in der Musical Personae und in seiner Stimme, durch die bodenständige Art, diese Klassenposition gehört bzw. (v)erkannt.

Diese Klassenposition erkennen lediglich H.O., B.W. und G.L. Die restlichen Gesprächspartner:innen stehen der direkten Frage nach der Hörbarkeit von Klasse skeptischer gegenüber, was die unmarkierte Position der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum unterschützt. Die Bewertung von Max Giesingers Stimme als authentisch durch eine vermittelten Nähe und Bodenständigkeit, verdeutlicht diese Unmarkiertheit seiner Stimme, weswegen die Klasse in seiner Stimme nur bedingt von ihnen gehört wird. Teil von dieser Norm, in Form von Nähe und Bodenständigkeit, muss demnach eine Klassenposition der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum sein.

Vier der 15 Personen (B.W., P.B., A.U. und C.P.) empfinden Max Giesingers Stimme und sein Auftreten hingegen als unauthentisch, weil ihnen u.a. die Alleinstellungsmerkmale oder das Besondere an seiner Stimme fehlen. Sie würden Max Giesinger und seine Stimme zu sehr mit anderen Musikern des Genres verwechseln. B.W. und P.B. sprechen Max Giesinger dadurch z.T. musikalische Qualität ab, da die Musik für sie zu gewollt bzw. zu produziert wirkt. Das liege u.a. daran, dass die Musik und die Stimmen des Genres DeutschPops oft sehr ähnlich klingen würden. Vor allem C.P. fehlt bei Max Giesinger das Besondere bzw. die Alleinstellungsmerkmale, um langfristig Erfolg bei ihm zu erkennen. Für A.U. ist somit die Stimme und die Musik von Max Giesinger „zu normal“ und „zu glatt,“ um sie als Fan zu begeistern. An den Bewertungen von Max Giesinger als unauthentisch, weil er (u.a. stimmlich) zu wenige Alleinstellungsmerkmale hat, wird sich ebenfalls auf einen sozialen und ästhetischen Bezugsrahmen sozialer Normalität bezogen. Dabei ist entscheiden, ob dieser ästhetische Bezugsrahmen der Normalität als echt und authentisch bzw. als unecht und unauthentisch bewertet wird. Unabhängig, wie die Menschen Max Giesinger persönlich finden, wird für die Beschreibung seiner Stimme auf soziale Normvorstellungen zurückgegriffen und diese Eigenschaften–u.a. durch die Stimme–in ihm wiedererkannt. In der Beschreibung seiner Stimme in Bezug zu Echtheit und Authentizität können somit Normierungsprozesse in Hinblick zur Klasse als auch zu ästhetischen Vorstellungen aufgezeigt werden.

Identifikation

Das Zu- und Absprechen von Authentizität und Echtheit bei Max Giesingers Stimme hängt somit von den jeweiligen Personen ab und wie sie dem Genre und dem Musiker gegenüberstehen. An den Beurteilungen wird darüber hinaus ersichtlich, dass die Stimme oftmals ähnlich beschrieben wird und auf einen gemeinsamen Bezugsrahmen von Normalität meiner Gesprächspartner:innen im deutschsprachigen Raum verweist. Die Behandlung von Max Giesingers Stimme in dieser Arbeit dreht sich somit um eine ‚Achse der Normalität‘ im

deutschsprachigen Raum, in dem die Zugehörigkeiten zu Kategorien wie Klasse, Geschlecht und Nation einen entsprechenden Faktor einnehmen. Die Gegenüberstellung, wer Max Giesinger als authentisch und wer als unauthentisch bewertet, zeigt, dass es sich ebenfalls um eine Bewertung dieser Normalität handelt. Die Personen, die sich mit dieser identifizieren bzw. sich in ihr wiederfinden können, stehen auch Max Giesinger und seiner Stimme positiver gegenüber.

Im Zusammenhang mit einer Identifikation mit Max Giesinger haben die meisten der Gesprächspartner:innen betont, dass dies nicht nur aufgrund der Stimme bei ihnen passiert, sondern der gesamte Künstler dafür berücksichtigt wird. Dementsprechend zeigen die Gespräche, dass Stimme nicht alleine betrachtet werden kann und vielmehr die Verwobenheit von sozialen Zugehörigkeiten und Kategorien berücksichtigt werden muss. Bei Max Giesinger wird daher Klasse nur bedingt gehört bzw. folgt seine Stimme einer sozialen Normalität. Das Gesamtpaket Max Giesinger ist auf eine breite Masse an Menschen zugeschnitten. Er deckt thematisch diverse Themen ab, ohne jedoch provokativ zu sein, so dass sich wenig über ihn aufgeregt oder sich an ihm gestört wird. Dennoch schafft Max Giesingers Musical Personae, dass sich viele von ihm abgeholt fühlen und in ihm eine emotionale Stütze sehen, da er von einer Realität bzw. Normalität singt bzw. diese in seiner Stimme transportiert. In ihr erkennen sich die Mehrheit meiner Gesprächspartner:innen wieder.

Da ich mit Menschen gesprochen habe, die sich alle, außer zwei Personen, in die Mittelklasse einordnen, liegt es somit nahe, dass Max Giesinger stimmlich, textlich und visuell diese Mittelklasse anspricht oder bedient bzw. diese Vorstellungen in seiner Stimme gehört werden. Dies schafft er mit einer unmarkierten Stimme, in der soziale Zugehörigkeiten, wie bspw. die Klassenzugehörigkeit nicht direkt erkannt werden. Die Bodenständigkeit, Realitätsnähe und Nahbarkeit kreiert Max Giesinger durch einen Klang oder Ausdruck in seiner Stimme, die sich in einer Mittelposition bewegt und somit kaum reizt. Dies ist in den Stimmbeschreibungen deutlich geworden, die auf Nicht-Konstruktionen ausweichen mussten, um seine Stimme überhaupt in Worte fassen zu können. Ein nicht-perfekter Klang weist somit auf eine Menschlichkeit hin, die dazu führt, dass sich vorgestellt wird, dass Max Giesinger ein Freund, ein Nachbar bzw. ein Mensch, wie sie selbst sein kann. Somit kann eine spezifische Form von sozialer Zugehörigkeit in Max Giesingers Stimme im Hörprozess herausgearbeitet werden, die ihm zugesprochen wird. Da es sich dabei um eine als ‚normal‘ verstandene Klassenzugehörigkeit handelt, fällt diese als eine Klassenposition kaum mehr auf. An dieser Analyse können somit die Normierungsprozesse bezüglich der Klassenposition, der Stimme im DeutschPop und eines ästhetischen Rahmens erkannt werden.

Der Vergleich der Gespräche und die Verbindung zu den Theorien haben gezeigt, dass im Hörprozess von Max Giesingers Stimme soziale Bedeutungen durch die Beschreibung einer Normalität im deutschsprachigen Raum erkennbar werden. Diese Normalität muss intersektional betrachtet werden und die Verwobenheit verschiedener sozialer Kategorien wie Klasse, Geschlecht, Sexualität, nationale Zugehörigkeit etc. berücksichtigt werden. Die Bilder, die durch Max Giesingers Stimme bei den Hörer:innen entstehen, können mit dieser Normvorstellung beschrieben werden. An dieser Stelle den Klassenaspekt darin zu betonen, scheint mir sinnvoll, da so diese Normalität besser greifbar und eine spezifische Form der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum benannt werden kann. Die Frage nach der Hörbarkeit von Klasse in Max Giesingers Stimme kann somit mit ja und nein beantwortet werden. Auf die konkrete Frage, ob meine Gesprächspartner:innen eine soziale Zugehörigkeit in Max Giesingers Stimme hören, war die Antwort bei zwei Drittel der Personen, dass Klasse in Stimmen nicht gehört werden kann. Erst in der detaillierten Analyse der Ausführungen, was sie alles in Max Giesingers Stimme hören und mit was sie diese verknüpfen, wurde dieser Bezug zu einem ästhetischen und sozialen Rahmen, der einer unmarkierten Normvorstellung der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum folgt, ersichtlich.

Stimme und Klasse sind somit ein höchst komplexer Themenbereich. Durch die Annäherung mit dem Konzept des *listening to listening* von Eidsheim (vgl. 2019) habe ich die sozialen Bedeutungen, die in Max Giesingers Stimme gehört werden, in Teilen herausgearbeitet. Die Stimme folgt somit einer Norm, in der eine männliche, *weiße*, Mittelklasse des deutschsprachigen Raums transportiert wird. Seine Stimme ist daher als eine klangliche Repräsentation dieses europatriarchal knowledge von Salami (2020) zu verstehen. Meine Gesprächspartner:innen sehen–unabhängig wie sie zu Max Giesinger stehen–in seiner Musical Personae eine Vorstellung dieser Norm der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum, in der sie sich selbst einordnen. Dabei ist jedoch zu nennen, dass die Mittelklasse als Gruppe sehr breit gefasst werden muss. Sie hat–wie das die Theorien zu ihr darlegen–das Privileg recht breit gefächert zu sein (vgl. Skeggs 2004+Donner 2017). Somit können sich viele Personen mit unterschiedlichen sozialen Positionen in die Mittelklasse selbst zuordnen. Es werden dadurch viele unterschiedliche Eigenschaften als ‚typisch Mittelklasse‘ verstanden. Zu diesem Privileg der Offenheit passt ebenso das Image und die Stimme von Max Giesinger. Die Stimme als auch das gesamte Narrativ von Max Giesinger sind für eine breite Masse ausgerichtet, mit der sich möglichst viele Menschen identifizieren können. Dennoch verbleibt dies in einem sehr spezifischen Rahmen der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum. Das vor

allem seine Texte und Themen von meinen Gesprächspartner:innen, die ihm z.T. kritischer gegenüberstehen, als zu beliebig bewertet werden, ist ein zentraler Aspekt für diese ungehörte und ungesehene Mittelklasse. Es sind Themen, von denen ausgegangen wird, dass sich ein Großteil der Menschen im deutschsprachigen Raum mit ihnen identifizieren. Dass in diesem Urteil bereits eine klassenbezogene Perspektive über die Mittelklasse im deutschsprachigen Raum zu Tage kommt, wird dabei außenvorgelassen. Es handelt sich daher um Normierungsprozesse, die auf alle Menschen einer Gesellschaft wirken. Sie werden jedoch durch die Analyse der sozialen Bedeutung, die in Max Giesingers Stimme gehört werden, sichtbar. Die Zusammensetzung der sozialen Kategorien in Normierungsprozessen ist der Kernaspekt dieser Masterarbeit. Diese sozialen Bedeutungen beeinflussen Stimmen und wie sie klanglich erzeugt und gehört werden. Die Ergebnisse haben gezeigt, dass in Max Giesingers Stimme sozialen Zugehörigkeiten z.T. gehört werden und in ausführlicheren Beschreibungen herausgearbeitet werden können. In einer detaillierteren Analyse konnten die Bedeutung und die Wirkmächtigkeit der zugrunde liegenden Normierungsprozesses sichtbar gemacht werden. Die Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit dieser sozialen Kategorien verdeutlichen wie in alltäglichen Handlungen soziale Herrschaft eingebettet ist, ohne sich dessen bewusst zu sein. In Max Giesingers Stimme werden soziale Kategorien wie Klasse, Geschlecht und nationale Zugehörigkeit nur noch bedingt gehört und dadurch als selbstverständlich vorausgesetzt.

5. Conclusio

Die vorliegende Masterarbeit hat sich mit der Hörbarkeit der Kategorie der sozialen Klasse in der Gesangsstimme beschäftigt. Dabei wurde ausgehend von den Theorien zu sozialen Normierungsprozessen, der Kategorie der Klasse und zur Stimme mittels qualitativen und leitfadengestützten Interviews die Höreindrücke und Wahrnehmungen von Menschen untersucht, die den Musiker Max Giesinger hören. Durch dieses Vorgehen wurde auf Rezeptionsebene und nach dem Konzept des *listening to listening* die sozialen Bedeutungen von Max Giesingers Stimme herausgearbeitet. Dabei wurde der Fokus auf die soziale Position und Herkunft gelegt, wodurch die Vorstellungen einer selbstverständlich vorausgesetzten Mittelklassenposition im deutschsprachigen Raum zum Vorschein kam.

In der Stimmforschung mit Fokus auf hörbare ordnende Kategorien wurde die soziale Klasse bisher kaum untersucht. Ebenfalls existieren wenige Untersuchungen über die Kategorie der Klasse in Musikforschung, die sich konkret mit der klanglichen Ebene von Musik beschäftigen. In der Forschung über soziale Kategorien in Musik, wie bspw. Geschlecht oder race, wurde der Fokus vorwiegend auf die Ausschlussmechanismen bzw. auf die ungleichwertige Stellung von diesen Kategorien in Musik gelegt. Das bedeutet, dass sich mit weiblichen oder Schwarzen Stimmen beschäftigt wurde und anhand dessen herausgearbeitet, dass diese hörbar werden, weil sie als ‚anders‘ auffallen und daher markiert sind. Diese Ansätze haben mich dazu geleitet das Augenmerk in dieser Arbeit auf die Stimme zu legen, die diese Ausschlussprozesse erzeugt. Aus diesen Überlegungen ergab sich die Forschungsfrage für diese Arbeit: Inwiefern ist die Kategorie der Klasse in Stimme hörbar und wie trägt die Kategorie der Klasse zur Normierung einer ‚echten‘ bzw. ‚normalen‘ Stimme am Beispiel des Musikers Max Giesingers und dem Genre des DeutschPops bei?

Um diese Frage zu beantworten, habe ich neben einem dreiteiligen theoretischen Hintergrund (Normierungsprozesse/Unmarkiertheit, Klassismus/Klasse und Stimme) mit Menschen Gespräche über deren eigene Wahrnehmung zu Max Giesingers Stimme geführt und dabei nach ihren Einschätzungen und Vorstellungen gefragt, die Max Giesinger und seine Stimme bei ihnen auslösen. Gestützt auf einem Leitfaden haben diese Gespräche folgende Themen umfasst: den eigenen Musikgeschmack und Musikkonsums, die Beschreibungen von Stimmen, Klassenaspekte von Max Giesinger und seiner Stimme, sowie ihre eigene Klassenpositionen.

Die zu Beginn der Arbeit vorgestellten Theorien zu Normierungsprozessen, zu Klassismus und der Kategorie der Klasse sowie zur Stimme, verbinden sich in dieser Arbeit zu einem theoretischen Ansatz, der darauf beruht, dass eine gesellschaftliche wie kulturelle Norm bzw. Normalität durch ihre Unmarkiertheit kaum erkennbar ist. Sie wird als selbstverständlich vorausgesetzt und ihr Einfluss oder–um mit Althusser und Žižek zu sprechen–das Ideologische in ihr nicht mehr als dies wahrgenommen. Diese Auffassung einer *weißen*, westlichen Gesellschaftsform können mit dem Begriff des europatriarchal knowledge von Minna Salami (vgl. Salami 2020) und de- und postkolonialen Theorien (u.a. Quijano 2000; Hall 1994) zusammengefasst werden, die alle von einem patriarchalen, kapitalistischen, eurozentrischen Verständnis auf die Welt geprägt sind. Diese Prozesse führen dazu, dass eine Mittelklasseposition im deutschsprachigen Raum als Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe verstanden wird. Erst Klassenpositionen, die von dieser abweichen, werden als solche gesehen und dadurch als ‚anders‘ markiert. Die Mittelklasse ist demnach eine unmarkierte Klassenposition im deutschsprachigen Raum. Ebenfalls konnten in den Theorien zu Stimme diese Normierungsprozesse gefunden werden. Durch die Veranschaulichung wie Geschlecht und race in Stimmen gesellschaftlich hörbar sind bzw. gehört werden, zeigt sich, dass soziale Bedeutungen in Klängen eingeschrieben sind (vgl. Eidsheim 2018; Stoever 2016; Müller 2018). Sowohl bei Geschlecht als auch race wird die soziale Kategorie erst in einer Abweichung zur unmarkierten sozialen Norm gehört. Das bedeutet, dass weibliche Stimmen in Abweichung zu männlichen Stimmen bzw. Schwarze Stimmen in Abweichung zu *weißen* Stimmen erkannt bzw. gehört werden. Folglich wurden diese Theorien der Stimme auf die Kategorie der Klasse übertragen. Eine als ‚normal‘ verstandene Klassenposition muss daher schwerer zu hören sein als Klassenpositionen, die von dieser abweichen. In der Stimmforschung wurden einzelne Ideen zur Hörbarkeit von Klasse dennoch aufgestellt, so betont Mladen Dolar den „Nichtakzent“ als eine Stimme, in der die Klasse und die geographische Herkunft nicht mehr gehört werden. Beim „Nichtakzent“ handelt es sich um eine kollektive Entwicklung welcher Stimmklang als ‚normal‘ und vorausgesetzt verstanden wird.

Durch eine inhaltliche Analyse der Gespräche und die Verbindung zu den Theorien der Normierungsprozesse, Klasse und Stimme, können die folgenden Ergebnisse festgehalten werden: Max Giesingers Stimme wird als normal und männlich verstanden, in der die soziale Klasse nur bedingt gehört wird. Die Stimme vermittelt allerdings Bodenständigkeit, Menschlichkeit und Nähe, an denen eine Normalität im deutschsprachigen Raum zu erkennen ist und der eine Klassenposition der Mittelklasse zu Grunde liegt. Es gibt daher eine

Verbindung zwischen Max Giesingers Stimme und Normvorstellungen einer Mittelklasse im deutschsprachigen Raum.

Wie diese Klassenposition in Max Giesingers Stimme gehört wird, ergibt sich aus dem Zusammenwirken der Kategorien, die sich in der Analyse herausgebildet haben, da die Mehrheit meiner Gesprächspartner:innen auf die konkrete Frage der Hörbarkeit von Klasse eher skeptisch reagiert haben. Die Kategorien sind die Beschreibung der Stimme, Norm und Unmarkiertheit, Echtheit und Authentizität sowie Identifikation. Zunächst habe ich mir für die Benennung seiner Stimme die verwendeten Adjektive angeschaut. Mit Nennungen von dreckig und sauber bzw. weich und rau waren diese durchaus widersprüchlich (Kategorie Beschreibung der Stimme, Kap 3.3). In detaillierteren Ausführungen, welche Vorstellungen im Hören von Max Giesingers Stimme entstehen, wurde auf Bodenständigkeit, Nähe und Menschlichkeit verwiesen; Bilder, die Max Giesingers Stimme bei meinen Gesprächspartner:innen auslöst. Die Schwierigkeit Worte zu finden, wie die Stimme überhaupt benannt werden kann, führte dazu, dass auf Nicht-Konstruktionen bzw. auf das, was die Stimme nicht auslöst, zurückgegriffen werden musste. Das verdeutlicht die Theorien zu Normierungsprozessen, in denen vor allem das Abweichende anstelle des Erhaltende der Norm benannt werden kann. Das Strukturierende bzw. das Ideologische dieser Norm wird in der selbstverständlichen Alltäglichkeit nicht mehr erkannt. Das Widererkennen des Eigenen in Max Giesingers Stimme und seiner gesamten Musical Personae wurde hingegen dennoch sichtbar. Max Giesingers Stimme wird durch die Abwesenheit von Reizen in Extreme, wie bspw. starke Anregung zum Mitsingen oder Tanzen, in einer Mittelposition gehört. Deutlich wurde das an Aussagen, dass er zwar gut singen kann, es sich jedoch nicht nach einem klassisch ausgebildeten Gesang anhört. Diese Mittelposition zeigt sich in Hinblick auf eine Mittelklasseposition ebenfalls durch eine Vermittlung der bereits genannten Bodenständigkeit, Menschlichkeit und dass es sich bei Max Giesinger um einen Freund oder Nachbar handeln könnte (Kategorie Norm und Unmarkiertheit, Kap. 3.4). Von zwei Drittel meiner Gesprächspartner:innen wird dies in seiner Stimme als echt bzw. authentisch bewertet. Max Giesinger muss demnach wirklich diese Person sein, die er in seiner Stimme und Musik transportiert. Die Gesprächspartner:innen, die seine Stimme in diesem Zusammenhang als zu glatt und zu ‚normal‘ empfinden, bewerten ihn eher als unauthentisch. Sie beziehen sich in dieser Beurteilung dennoch auf die gleiche Normalität im deutschsprachigen Raum wie die anderen Gesprächspartner:innen. Die Bewertung seiner Stimme als echt bzw. authentisch oder als nicht-echt und unauthentisch, dreht sich daher um eine Art ‚Achse der Normalität‘ im deutschsprachigen Raum und dem Empfindungen über diese ‚Achse der Normalität‘ meiner

Gesprächspartner:innen (Kategorie Echtheit und Authentizität, Kap. 3.5). In seiner Stimme erkennen meine Gesprächspartner:innen somit ein gewisse Form der Normalität des deutschsprachigen Raums wieder. Während sich alle, außer zwei Personen, selbst in die Mittelklasse im deutschsprachigen Raum einordnen, empfinden zwei Drittel der Personen Max Giesingers Stimme authentisch. Sie können sich daher mit dieser Normalität, der sie selbst durch eine heteronormative Lebensweise entsprechen, identifizieren. Ein Drittel jedoch findet die Stimme zu glatt und zu ‚normal‘ und sie können sich mit Max Giesinger und seiner Stimme weniger identifizieren (Kategorie Identifikation, Kap. 3.6).

Anhand der Beschreibungen, Beurteilungen und Identifikation von und mit Max Giesingers Stimme in Verbindungen zu dieser Norm, wird deutlich, dass meine Gesprächspartner:innen die Kategorie der Klasse nur bedingt hören. In der Stimme ist eine klangliche Normvorstellung zu hören, die keine Irritationen oder Abweichungen auslöst. Max Giesingers Stimme wird von meinen Gesprächspartner:innen daher immer wieder in eine Mittelposition oder ideologisches Zentrum gelegt, dass sie wörtlich kaum fassen können und deswegen auf Umschreibungen, wie seine Stimme nicht klingt, zurückgreifen müssen. Dadurch kann festgehalten werden, dass seine Stimme unmarkiert bleibt und dieses Zentrum bzw. diese Normalität repräsentiert. Darüber hinaus wird die Stimme von Max Giesinger als ‚echte‘ Stimme nach den Theorien von L.J. Müller (vgl. 2018) bzw. „Nichtakzent“ von Mladen Dolar (vgl. 2007) gehört. Durch die soziale Vorstellung, dass die Stimme immer auf die Einzigartigkeit eines Menschen (vgl. Cavarero 2005) hinweist oder eine Innerlichkeit von Subjekten ausdrückt (vgl. Dolar 2007), wird Max Giesingers Stimme ohne Einflüsse von sozialen Strukturen verstanden. In ihr ist somit kaum mehr die soziale Klasse und andere soziale Kategorien zu hören. Das liegt u.a. daran, dass sie den ästhetischen und sozialen Normvorstellungen entspricht. Max Giesingers Stimme folgt somit dieser Norm, die geprägt ist von einem *weißen*, eurozentrischen, kapitalistischen und patriarchalen Verständnis auf die Welt und kann folglich als klangliche Verlautbarung des europatriarchal knowledge (Salami 2020) verstanden werden.

Die vorhin bezeichnete ‚Achse der Normalität,‘ um die sich die Bewertungen über Max Giesingers Stimme bei meinen Gesprächspartner:innen drehen, kann als Teil eines ästhetischen Rahmens verstanden werden, in dem Max Giesinger und das Genre DeutschPop existieren. Bei diesem ästhetischen Rahmen handelt es sich somit ebenfalls um eine Normierung, die sich auf Max Giesinger und die Wahrnehmung von ihm und seiner Stimme auswirkt. Die Normierung einer gesellschaftlichen Vorstellung, was z.B. eine ‚schöne‘, ‚gute‘ oder ‚normale‘ Stimme in einem Genre ist, führt zu einer Vorstellung, welche Stimmen erwartet

werden. Erst Stimmen, die von dieser Vorstellung abweichen, werden aufgrund dessen als ‚andere‘ Stimmen erkannt. Der ästhetische Rahmen bzw. der soziale Prozess der Normierung bleibt unerkannt und verfestigt sich gleichermaßen. Max Giesingers Stimme wird daher als wahr, echt und authentisch verstanden, ohne dass soziale Kategorien, wie Klasse, Geschlecht, geographische Herkunft oder nationale Zugehörigkeit, in ihr zwangsläufig hörbar werden müssen. Die soziale Klasse ist in Max Giesingers Stimme nur bedingt hörbar, da seine Stimme den gesellschaftlichen und ästhetischen Vorstellungen entspricht. Der Drittel meiner Gesprächspartner:innen, die diese Klassenaspekte in Max Giesingers Stimme gehört haben, haben einen hohen Grad an Bereitschaft aufgewiesen sich auf mein Thema einzulassen. Das bedeutet ebenfalls, dass diese Klassenaspekte in einer intensiveren Auseinandersetzung mit Stimme hörbar sein können, jedoch nicht auf den ersten Blick als solche auffallen müssen.

Aufgrund mehrerer–gewählter als auch zufälliger–Aspekte handelt es sich um keine repräsentative Erhebung meiner Daten. Durch die sehr ungleiche geschlechtliche Verteilung von 14 Frauen und einem Mann, mit denen ich über die Erfahrungen und Hörwahrnehmungen von Max Giesinger gesprochen habe, gibt keine geschlechtliche Ausgewogenheit. Darüber hinaus handelt es sich bei allen Personen um *weiß* gelesene Menschen, die im deutschsprachigen bzw. europäischen Raum sozialisiert wurden. Eine breite Abdeckung verschiedener Positionierungen konnte damit nicht berücksichtigt werden. Neben einer ähnlichen geographischen Herkunft, teilen meine Gesprächspartner:innen ebenfalls eine Klassenpositionen, da sich alle außer zwei Personen in die Mittelklasse im deutschsprachigen Raum einordnen. Ihre Aussagen über ihrem Bildungs- und Berufswegs deuten jedoch auf ausdifferenziertere Klassenpositionen hin, die z.T. auch außerhalb der Mittelklasse liegen. Ich beziehe mich jedoch auf ihre eigene Beurteilung ihrer Klassenposition, da in den Theorien zu Klasse deutlich wurde, wie schwer eine einheitliche Definition von Klasse ist. Daran schließt der in dieser verwendete breite und offene Klassenbegriff an, der darauf beruht, dass die soziale Position als Kategorie alle Menschen in einer bestimmten Gesellschaft beeinflusst. Ich habe mich somit vorwiegend mit Menschen unterhalten, die sich einer ähnlichen gesellschaftlichen Klasse zuordnen und es Parallelen in ihren Lebenswegen gibt. Durch die bereits erwähnte ungleiche Verteilung des Geschlechts handelt es sich eher um eine weibliche und geschlechtlich binäre Perspektive auf Max Giesingers Stimme. Ein Verständnis von Geschlecht als Spektrum, dass über Weiblichkeit und Männlichkeit hinaus geht, konnte in dieser Arbeit daher nicht berücksichtigt werden. Ebenso bezieht sich das auf die Kategorie der

geographischen und nationalen Zugehörigkeit. Ich habe mit Menschen gesprochen, die als *weiß* gelesen in Deutschland und Österreich leben und wovon die meisten, außer zwei Personen, in Deutschland und Österreich aufgewachsen und hier zur Schule gegangen sind—bei einer Person kann ich über diese Zugehörigkeiten keine Aussage treffen. Aus dieser Mischung hat sich eine recht homogene Gruppe an Menschen zusammengefunden, die bereit waren mit mir über dieses Thema zu sprechen. Es zeigt sich allerdings, dass aufgrund der Gruppengröße und die Ergebnisse der qualitativen Interviews dafürsprechen, dass es innerhalb dieser Gruppe ähnliche Ansichten über Max Giesinger und seine Stimme gibt.

Aufgrund des Umfangs dieser Arbeit musste der Fokus auf lediglich eine Kategorie, die der Klasse, gelegt werden. Die Ergebnisse der Gespräche ergeben allerdings, dass diese nicht einzeln betrachtet werden kann und sie mit anderen Kategorien verwoben ist. Für die Vorstellung der Ergebnisse bin ich daher an einzelnen Punkten auf die Kategorien der nationalen Zugehörigkeit (Deutsch-sein als *weiße* Person) und das Geschlecht näher eingegangen. Auf Kategorien wie bspw. ability bzw. einen gesunden, fähigen und normschönen Körper, Sexualität, Alter und religiöse Zugehörigkeit etc. konnte aus Platzgründen leider nicht eingegangen werden. Die Daten deuten jedoch darauf hin, dass diese Kategorien ebenfalls untersucht werden und weiterführende Einblicke in die Stimmforschung geben könnten.

Die Schwierigkeit Gesprächspartner:innen zu finden, ergab, dass ich alle Gespräche über Videotelefonie führen musste, was die Ergebnisse auf die ein oder andere Weise beeinflusst haben wird. Des weiteren zeigt sich an der Situation überhaupt ausreichend Menschen zu finden, dass ich die Definition von Stimme recht offen gelassen habe, da viele Menschen, mit denen ich über eine mögliche Teilnahme in Kontakt war, skeptisch waren, etwas zu dem Thema beizutragen zu können. Sie haben sich nicht zugetraut, mir die ‚richtigen‘ Antworten geben zu können. An dieser Skepsis zeigt sich ebenfalls meine eigene Position, die auf die Gesamtsituation enormen Einfluss hatte und den Menschen z.T. das Gefühl gegeben hat, dass ich auf etwas Spezifisches hinaus bin, dass sie mir ‚liefern‘ müssten. Dies war unabhängig davon, wie oft ich betont habe, dass es mir um deren ganz eigenen Wahrnehmungen und Beschreibungen von Max Giesingers Stimme geht und ich mit allem etwas anfangen kann. Mein eigener Einfluss auf die erhobenen Daten und deren Auswertung, muss daher erwähnt werden.

Aus diesen Lücken und Limitationen ergeben die Daten darüber hinaus Hinweise für zukünftige Forschung. Wie bereits erwähnt sind die Daten in Hinblick auf die Forschungsfrage analysiert worden. Weitere Themen und Auseinandersetzungen deuten sich jedoch in den Daten an, die in zukünftiger Forschung von großem Interesse sein könnten. Ein spannendes

Thema wäre hierbei den Zusammenhang zwischen der Klassenposition und der gesamten Beurteilung über Max Giesinger zu untersuchen. Die Daten deuten zum Teil darauf hin, dass eine ‚höhere‘ Klassenposition innerhalb der Mittelklasse, zu einer kritischeren bzw. distanzierteren Bewertung von Max Giesinger, seiner Stimme und einer Normalität im deutschsprachigen Raum führen könnte. Ebenfalls gibt es in den Gesprächen Anhaltspunkte, dass Menschen, die Max Giesinger weniger mögen, eine Klassenposition in Max Giesingers Stimme leichter heraushören. Menschen, die dezidierte Fans von Max Giesinger sind, sprechen hingegen sehr schnell die von seiner Stimme und Person ausgelösten Emotionen an und können Stimme und Emotionen nur bedingt voneinander trennen. Es könnte somit einen Zusammenhang zwischen der eigenen Klassenposition und der Fähigkeit des Hörens von Klassenaspekten in Stimme aufgrund des eigenen Musikgeschmacks geben. Um diese Zusammenhänge und Anhaltspunkte auszuführen, müsste es mehr Forschungen betrieben werden, die sich konkret mit den eigenen Klassenpositionen der Gesprächspartner:innen und deren Musikgeschmack beschäftigt. Diese Forschung ist von großer Relevanz, da nicht nur die Themen von gesellschaftlicher Notwendigkeit sind, sondern dies ebenfalls die Möglichkeit bieten über (interne) Forschungsgrenzen hinweg interdisziplinär zu arbeiten. Die Verbindung von musiksoziologischer und ethnomusikologischer Forschung ist hierbei zu erwähnen und könnte eine fruchtbare Zusammenarbeit darstellen. Das Thema lässt sich ebenso über die Grenzen der Musikwissenschaft hinaus gut verbinden mit Disziplinen wie bspw. Soziologie, Anthropologie, Ethnologie, aber auch technische und naturwissenschaftliche Zugänge sind vor allem im Bereich der Stimmforschung möglich.

Um dies in Zukunft zu bewerkstelligen müsste bspw. eine größere Datenmenge an Menschen und ihre Wahrnehmungen zu Max Giesingers Stimme untersucht werden und stärker auf die individuelle Nähe und Distanz zu Max Giesinger in Bezug zur eigenen Klassenposition geschaut werden. Darüber hinaus wäre eine stärker intersektionale Perspektive wichtig, um nicht nur auf eine soziale Kategorie einzugehen, sondern die Verwobenheit verschiedener Kategorien in der Stimme zu erforschen. Die Untersuchung von anderen Musiker:innen des Genres und die stete Weiterentwicklung des Genres könnten dabei ebenfalls in den Fokus gerückt werden. Es wäre dabei spannend zu untersuchen, inwiefern sich Musiker:innen innerhalb des Genres ähneln bzw. unterscheiden. Dabei sind vor allem Musiker:innen, wie z.B. Elif, Ayliva, Luca Noel oder Lune von Relevanz, da sie eine Nähe zum DeutschRap aufzeigen und als nicht-weiß gelesene Personen neue Positionierungen in das Genre des DeutschPops integrieren. Weitere spannende Themen sind die Berücksichtigung der Musikindustrie und welche Rolle eine bewusste Inszenierung und Vermarktung in der

Stimmwahrnehmung spielen. Ebenfalls wäre ein Perspektivwechsel zur singenden Person von Interesse, wie Musiker:innen selbst deren eigene Stimmwahrnehmung betrachten, um so mehr über eine genrespezifische stimmliche Inszenierung zu erfahren.

In Bezug zur Stimmforschung im Allgemeinen wäre die Untersuchung von den hier aufgezeigten Normierungsprozessen in Menschengruppen und musikalischen Genres von Bedeutung. In diesem Zusammenhang wäre ein stärkerer Fokus auf interdisziplinäre Forschung wichtig, um neben den gesellschaftlichen Bedeutungen klanglicher Stimme auch weitere wissenschaftliche Zugänge zu integrieren. Die Berücksichtigung der Kategorien der Klasse kann in allen hier aufgelisteten Forschungsmöglichkeiten verstärkt werden und dabei die enge Verbindung zu kapitalistischer Logik und der gesellschaftlichen Erzählung, dass nationalstaatlicher Kapitalismus die einzige Lösung für menschliches Zusammenleben sei, erforscht werden. Darüber hinaus ist weitere Forschung zu Musik, die in genau diesem Gefüge entsteht, von Relevanz. Der Vorteil eines solchen Ansatzes liegt darin, dass Musik in all ihren Formen–bspw. als materiellen Klang, in ihren sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Bedeutungen als auch in einer alltäglichen Praxis–untersucht werden kann.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1. Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara. 2006. „The Nonperformativity of Antiracism“. *Meridians* 7 (1): 104–26.
- . 2007. „A Phenomenology of Whiteness“. *Feminist Theory* 8 (2): 149–68. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>.
- Althusser, Louis. 1977. *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Übersetzt von Rolf Löper, Klaus Riepe, und Peter Schöttler. Positionen 3. Hamburg: VSA.
- Appen, Ralf von. 2013. „Schein oder nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne“. In *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps, 41–70. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839422984.41>.
- Atkinson, Will. 2017. *Class in the New Millennium. The Structure, Homologies and Experience of the Britain Social Space*. Routledge advances in sociology. London/ New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- . 2022. *Class Structure of Capitalist Societies, Volume 2. Social Space and Symbolic Domination in Three Nations*. London/ New York: Routledge.
- Auslander, Philip. 2006. „Musical Personae“. *The Drama Review* 50 (1): 100–119.
- Baron, Christian. 2014. „Klasse und Klassismus. Eine kritische Bestandaufnahme“. *PROKLA* 44 (175): 225–35.
- Barthes, Roland. 2012. „The Grain of the Voice“. In *The Sound Studies Reader*, herausgegeben von Jonathen Sterne, 504–10. London, New York: Routledge.
- Borgstedt, Silke. 2015. *Der Musik-Star: Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Viefelfeld: Transcript-Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Wie die Kultur zum Bauern kommt: Über Bildung, Schule und Politik*. Herausgegeben von Margareta Steinrück. Übersetzt von Jürgen Bolder. Schriften zu Politik & Kultur 4. Hamburg: VSA-Verl.
- . 2021. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 28. Auflage. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 658. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bradby, Barbara. 2014. „Too Posh to Rock? The Exposure of Social Class in Popular Music“. In *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, herausgegeben von Lee Marhsall und Dave Laing. London, New York: Routledge.
- Bull, Anna. 2019. *Class, Control, and Classical Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Busch, Brigitta. 2021. *Mehrsprachigkeit*. 3., Vollständig aktualisierte und Erweiterte Auflage. UTB Sprachwissenschaft 3774. Wien: facultas.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Kathrina Menke. Gender Studies: Vom unterschied der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1995. *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzt von Karin Wördemann. edition suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Charton, Anke. 2019. „„Meine Lippen, sie küssen so weiß“: Gender, Race und Class in der Klassikindustrie“. In *Marginalisierungen - Ermächtigungen: Intersektionalität und*

- Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb*, herausgegeben von Björn Dornbusch, Kordula Knaus, und Anke Charton, 83–100. Jahrbuch Musik und Gender, Band 12. Hildesheim Zürich New York: Georg Olms Verlag.
- Cusick, Suzanne G. 1999. „On Musical Performances of Gender and Sex“. In *Audible traces: Gender, Identity, and Music*, herausgegeben von Lydia Hamessley und Elaine Barkin, 25–48. Zürich ; Los Angeles: Carciofoli.
- DeNora, Tia. 2009. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diaz-Bone, Rainer. 2010. *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil: Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. 2., erw. Aufl. Theorie und Praxis der Diskursforschung. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften.
- Dolar, Mladen. 2014. *His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme*. 1. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2135. Berlin: Suhrkamp.
- Donner, Henrike. 2017. „The Anthropology Of The Middle Class Across The Globe“. *Anthropology Of This Century*, Nr. 18. <http://aotcpress.com/articles/anthropology-middle-class-globe/>.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Refiguring American music. Durham: Duke University Press.
- Eidsheim, Nina Sun, und Katherine Meizel. 2019. „Introduction. Voice Studies Now“. In *The Oxford Handbook of Voice Studies*, herausgegeben von Nina Sun Eidsheim und Katherine Meizel, xii–xli. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199982295.013.36>.
- El-Tayeb, Fatima. 2015. *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. 1. Aufl. Münster: Unrast.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester, UK: Zero Books.
- Green, Andrew. 2019. „What Will the Respectable Public Say? Protest Musicianship and Class in ‚Sexta‘ Events in Mexico City“. In *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes. Ethnographic Perspectives on Culture and Politics*, herausgegeben von Fiorella Montero-Diaz und Franka Winter, 1. Edition, 30–45. Routledge Advances in Sociology. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación. 2010. „Postkolonialismus: Subjektivität, Rassismus und Geschlecht“. In *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorien, Methoden, Empirie*, herausgegeben von Ruth Becker und Beate Kortendiek, 274–82. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92041-2_32.
- Hall, Clare. 2018. *Masculinity, Class and Music Education. Boys Performing Middle-Class Masculinities through Music*. Palgrave Studies in Gender and Education. London: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart. 1994. *Rassismus und kulturelle Identität*. Argument-Sonderband, n. F., AS 226. Hamburg: Argument-Verlag.
- Heinrich, Michael. 2005. *Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung*. 3. Auflage. Reihe Theorie.org. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Hill Collins, Patricia, und Sirma Bilge. 2016. *Intersectionality*. Key concepts series. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press.
- Hobsbawm, Eric J. 1992. „Introduction: Inventing Traditions“. In *The Invention of Tradition*, herausgegeben von Eric J. Hobsbawm und Ranger Terence, Canto ed., 18. print, 1–14. Canto. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Holert, Tom, und Mark Terkessidis. 1997. „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“. In *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, herausgegeben von Tom Holert und Mark Terkessidis, 2. Aufl, 5–19. Berlin: Edition ID-Archiv.

- hooks, bell. 2020. *Die Bedeutung von Klasse: Warum die Verhältnisse nicht auf Rassismus und Sexismus zu reduzieren sind*. Übersetzt von Jessica Yawa Agoku. Münster: Unrast.
- James, Robin. 2019. *The Sonic Episteme. Acoustic Resonance, Neoliberalism, and Biopolitics*. Durham: Duke University Press.
- Jensen, Barbara. 2012. *Reading Classes. On Culture and Classism in America*. Ithaca: ILR Press.
- Just, Steffen. 2021. „Pop-Stars mit Klasse. Diversity und Neoliberaler Klassismus im zeitgenössischen Pop“. *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung/ German Society for Popular Music Studies e. V.*, Nr. 19 (Oktober). <http://www.gfpm-samples.de/Samples19/just.pdf>.
- Kemper, Andreas, und Heike Weinbach. 2009. *Klassismus: Eine Einführung*. 1. Auflage. Münster: Unrast.
- Kohl, Marie-Anne. 2019. „Die Rolle von Musik bei der Kommodifizierung von Diversität am Beispiel Deutschland sucht den Superstar 2018“. In *Marginalisierungen - Ermächtigungen: Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb*, herausgegeben von Kordula Knaus, Anke Charton, und Björn Dornbusch, 41–60. Jahrbuch Musik und Gender, Band 12. Hildesheim Zürich New York: Georg Olms Verlag.
- Korczynski, Marek. 2014. *Songs of the Factory. Pop Music, Culture, and Resistance*. Cornell: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia. 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Edition Suhrkamp 949. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Madrid, Alejandro L. 2009. „Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue“. *Trans- Transcultural Music Review*. <https://www.sibe-trans.com/trans/article/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>.
- Mendivil, Julio. 2007. „Auch Lieder entwickeln soziale und verpersönlichte Biografien“. *systema*, Nr. 01: 83–89.
- . 2008. *Ein musikalisches Stück Heimat: Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Studien zur Populärmusik. Bielefeld: Transcript.
- Mense, Thorsten. 2016. *Kritik des Nationalismus*. 1. Auflage. Reihe Theorie.org. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Meulenbelt, Anja. 1988. *Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus und Klassismus*. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham/London: Duke University Press.
- Montero-Diaz, Fiorella, und Franka Winter, Hrsg. 2019. *Citizenship in the Latin American Upper and Middle Classes. Ethnographic Perspectives on Culture and Politics*. 1. Edition. Routledge Advances in Sociology. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Morrison, Toni, und Ta-Nehisi Coates. 2018. *Die Herkunft der anderen: über Rasse, Rassismus und Literatur*. Übersetzt von Thomas Piltz. 1. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Müller, L. J. 2018. *Sound und Sexismus: Geschlecht im Klang populärer Musik: eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. 1. Auflage. Substanz. Hamburg: Marta Press.
- Otoo, Sharon DoDua. 2022. „Klassensprecher“. In *Klasse und Kampf*, herausgegeben von Christian Baron und Maria Barankow, Ungekürzte Ausgabe, 109–24. Berlin: Ullstein.

- Quijano, Aníbal. 2000. „Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America“. *International Sociology* 15 (2): 215–32.
- Salami, Minna. 2020. *Sensuous Knowledge: A Black Feminist Approach for Everyone*. London: Zed.
- Seeck, Francis, und Brigitte Theißl. 2021. „Einleitung“. In *Solidarisch gegen Klassismus. Organisieren, Intervenieren, Umverteilen*, herausgegeben von Francis Seeck und Brigitte Theißl, 2. Auflage, 9–16. Münster: Unrast.
- Skeggs, Beverley. 2004. *Class, Self, Culture*. London: Routledge. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=1543047>.
- Stoever, Jennifer Lynn. 2016. *The Sonic Color Line. Race and the Cultural Politics of Listening*. Postmillennial pop. New York: New York University Press.
- Taylor, Roger. 1978. *Art, an Enemy of the People*. Philosophy now. Hassocks: Harvester Press.
- Terkessidis, Mark. 1997. „Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutscheste aller Popkulturen“. In *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, herausgegeben von Tom Holert und Mark Terkessidis, 2. Aufl, 115–38. Berlin: Edition ID-Archiv.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.
- Umney, Charles. 2018. *Class Matters: Inequality and Exploitation in Twenty-First Century Britain*. London: Pluto Press.
- Vander Wel, Stephanie. 2017. „The Singing Voice in Country Music“. In *The Oxford Handbook of Country Music*, herausgegeben von Travis D. Stimeling. Bd. 1. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190248178.013.25>.
- Weidman, Amanda. 2014. „Anthropology and Voice“. *Annual Review of Anthropology* 43: 37–51.
- Žižek, Slavoj, Hrsg. 1994. „Introduction“. In *Mapping Ideology*, 1–33. Mapping. London/New York: Verso.
- . 1998. *The Sublime Object of Ideology*. Phronesis. London/New York: Verso.

6.2. Interviews

- C.B., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 13.05.2022.
- A.K., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 06.06.2022.
- J.A., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 08.06.2022.
- L.M., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 10.06.2022.
- C.C., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 21.06.2022.
- N.T., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 22.06.2022.
- G.L., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 23.06.2022.
- C.P., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 01.07.2022.

- N.F., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 06.07.2022.
- H.O., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 08.07.2022.
- N.G., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 12.07.2022.
- P.B., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 13.07.2022.
- A.U., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 13.07.2022.
- S.D., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 20.07.2022.
- B.W., persönliches Interview geführt von Tessa Balser-Schuhmann, Audioaufnahme per Videotelefonie, 15.08.2022.

6.3. Online Quellen

- Bildreich Hamburg, Reg. 2018. *Max Giesinger - Dokumentation (Der Junge, der rennt)*. YouTube Video. <https://www.youtube.com/watch?v=4KFo6FRhTcM> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- CunieChan. 2012. „Max Giesinger: Biografie“. *last.fm* (blog). 30. März 2012. <https://www.last.fm/de/music/Max+Giesinger/+wiki> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- Göttler, Fritz. 2021. „Der Philosoph als Mörder. Dem Geheimnis auf der Spur“. *Süddeutsche Zeitung*, 21. August 2021. <https://www.sueddeutsche.de/leben/althusser-mord-paris-philosoph-frankreich-marxismus-1.5392858> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- „Max Giesinger“. o. J. *laut.de* (blog). <https://www.laut.de/Max-Giesinger> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- „Vom Talent zum Coach: Max Giesinger ist neuer Coach bei The Voice Kids 2018“. o. J. *sat1.at* (blog). <https://www.sat1.at/serien/the-voice-kids/news/vom-talent-zum-coach-max-giesinger-ist-neuer-coach-bei-the-voice-kids2018-14170> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- „Sing meinen Song – Das Tauschkonzert 2020“. o. J. *vox.de* (blog). <https://www.vox.de/themen/thema/sing-meinen-song-das-tauschkonzert-2020-t14682.html> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- WDR, Reg. 2022. *Max Giesinger über die Liebe, aber kriegt „es selbst nicht hin“*. Kölner Treff WDR. <https://www.youtube.com/watch?v=KhIeduGAg0s> (letzter Zugriff: 25.09.2023).
- ZDF Magazin Royale, Reg. 2017. *Eier aus Stahl: Max Giesinger und die deutsche Industriemusik*. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=nFfu2xDJyVs> (letzter Zugriff: 25.09.2023).

7. Abstracts

[DE] Inwiefern in der Stimme die Kategorie der sozialen Klasse gehört wird, ist die zentrale Frage dieser Arbeit. Ausgehend von Höreindrücken und Wahrnehmungen der Menschen, die den DeutschPop Musiker Max Giesinger hören, wird über die Beschreibung einer Normalität im deutschsprachigen Raum eine Klassenposition herausgearbeitet, die neben dem

Erscheinungsbild, den Texten sowie der Musik ebenfalls in der Stimme bei Max Giesinger vermittelt wird. Diese Normalität zeigt sich in der Umschreibung von Menschlichkeit, Bodenständigkeit und Nähe, die dazu führt, dass sich Hörer:innen Max Giesinger als einen Freund, Nachbar oder Bekannten vorstellen können. Die gesamte Erscheinung von Max Giesinger und seine Stimme spiegelt somit eine geteilte Realität vieler Max Giesinger Hörer:innen wider. Die Bewertung von Max Giesingers Stimme als authentisch oder unauthentisch führt dazu, ob sich mit ihm und seiner Stimme identifiziert werden kann. Unabhängig, ob sich mit ihm und seiner Stimme identifiziert werden kann, findet die Bewertung von Max Giesinger und seiner Stimme folglich innerhalb eines (ästhetischen) Rahmes der Mittelklasse im deutschsprachigen Raum statt. In der Analyse, wie Menschen Stimme hören und wahrnehmen, können somit ordnende Kategorien und ihre sozialen Bedeutungen untersucht werden.

[EN] The central question of this work is to what extent the category of social class becomes audible in the voice. Based on listening impressions and perceptions of people who hear German pop musician Max Giesinger, a class position is developed through the description of a normality in the German-speaking countries, which is conveyed in Max Giesinger's voice in addition to his appearance, lyrics and music. This normality reveals itself in description of humanity, down-to-earth attitude and closeness, which leads to the fact that listeners can imagine Max Giesinger as a friend, neighbor or acquaintance. The entire appearance of Max Giesinger and his voice thus reflect a shared reality of many Max Giesinger listeners. The assessment of Max Giesinger's voice as authentic or inauthentic leads to whether one can identify with him and his voice. Regardless of whether one can identify with him and his voice, the evaluation of it takes place within an (aesthetic) middle-class framework in the German-speaking countries. In analyzing the way people hear and perceive voice, organizing categories and their social meanings can thus be examined.