SAMPLES

Online-Publikationen der Gesellschaft für Popularmusikforschung /
German Society for Popular Music Studies e. V.
Hg. v. Ralf von Appen, André Doehring u. Thomas Phleps
www.gfpm-samples.de/Samples15/huberfuernkranz.pdf
Jahrgang 15 (2017) – Version vom 26.9.2017

Performing Diversity: Aufführungsrituale von aktueller Musik in Österreich — eine vergleichende Stilfelder-Analyse

Harald Huber und Magdalena Fürnkranz

Am Institut für Popularmusik (ipop) der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst, das sowohl künstlerisch als auch pädagogisch und wissenschaftlich ausgerichtet ist, wird seit den 1990er Jahren ein Forschungsansatz entwickelt, der die vergleichende Analyse der Stilfelder der Musik ins Zentrum stellt. Dabei hat sich — als Alternative zum mittlerweile in der Musikwissenschaft obsolet gewordenen dichotomischen Modell »E-Musik / U-Musik« — ein Modell bewährt, das für den Geltungsbereich Österreich rund um das Jahr 2000 von sechs Stilfeldern ausgeht:

- Klassik / Zeitgenössische Musik (KZM)
- Jazz / Improvisierte Musik (JIM)
- Volksmusik / World Music (VWM)
- Dance / HipHop / Elektronik (DHE)
- Rock / Pop Musik (RPM)
- Schlager / Volkstümliche Musik (SVM)

Dieses Modell erzeugt einen nützlichen Rahmen, um die Realisierung der alten Maxime der Popular Music Studies — die Makro- und Mikroebene der Musik in geeigneter Form miteinander in Beziehung zu bringen (Chambers 1982: 19ff.) — immer wieder neu anzugehen. Nach einer qualitativen Studie anhand ausgewählter Songs (Huber 2003) und einem quantitativ ausgerichteten Forschungsprojekt, das die Präsenz der sechs Stilfelder in neun Dimensionen des österreichischen Musiklebens zum Gegenstand hatte (Huber/ Leitich 2012), wurde 2014 eine weitere qualitative Studie begonnen, deren Ergebnisse nunmehr vorliegen. Dabei wurden anhand von ausgewählten Bild-

und Filmbeispielen Aspekte der Performance für einen Stilfeldervergleich herangezogen und folgende Fragestellungen bearbeitet:

- In welcher Art und Weise werden spezifische kulturelle Muster durch musikalische Performances konstituiert?
- Wie werden durch Live-Aufführungsrituale und mediale Ausdrucksformen (Videoclips) die Konventionen der einzelnen Stilfelder bestätigt bzw. überschritten?
- Zeigen sich im Material und/oder in der Performance der beobachteten Figuren auch neue Formen von Hybridität und kultureller Gestaltung?

Die Stilfeldertheorie basiert vor allem auf dem kultursoziologischen Ansatz von Pierre Bourdieu (1994) und versucht dessen Theorie des ästhetischen Urteils für die Beschreibung der Diversität kultureller Ausdruckformen (UNESCO 2010) fruchtbar zu machen.

Um von einem Stilfeld der Musik sprechen zu können, müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein: Es müssen ein umfassender Traditionszusammenhang bzw. Referenzrahmen, eine aktuelle »Szene« der Produktion, Distribution und Konsumation und — als Indikator gesellschaftlicher Relevanz — eine Praxis der periodischen öffentlichen Verleihung von Preisen und Auszeichnungen vorliegen.

Prinzipien der Stilfeldertheorie:

- Ein Stilfeldermodell verwendet diejenigen Genre- und Stilbegriffe, die bei den musikalisch Tätigen und deren Publikum in Gebrauch sind.
- Ein Stilfeldermodell geht vom Umfeld dieser Begriffe aus: der spezifischen Form von Kreativität, Infrastruktur und öffentlichen Aufmerksamkeit, die einen Kontext, eine Tradition, eine Szene konstituieren.
- Ein Stilfeldermodell versucht die Abgrenzungen und Austauschprozesse zwischen Stilfeldern zu beschreiben.
- Ein Stilfeldermodell dient der Diskussion gesellschaftlicher Statuszuschreibungen zu Stilfeldern sowie der Beobachtung des historischen Wandels von Stilfelder- Konstellationen.

Das nachfolgende Kugelmodell versucht diese Prinzipien zu berücksichtigen. Die sechs Stilfelder sind auf einem fiktiven Globus angeordnet: »Klassik« und »Schlager« bilden die beiden Pole einer Schrägachse, »Jazz«, »World«, »Dance« und »Rock/Pop« den Äquator. Durch Pfeile werden Austauschprozesse zwischen allen Stilfeldern angezeigt. Die zweidimensionale Anordnung

(oben/unten) entspricht dem gesellschaftlichen Status (Hochstatus/ Tiefstatus) und der jeweiligen Nähe zu »elitären«, »mittleren« oder »populären« Kulturmustern. Die graphische Umsetzung des Modells will die Dynamik des Musiklebens versinnbildlichen und gesellschaftliche Zuordnungen aufzeigen und zur Diskussion stellen (Vgl. Huber/Leitich 2012: 35ff.).

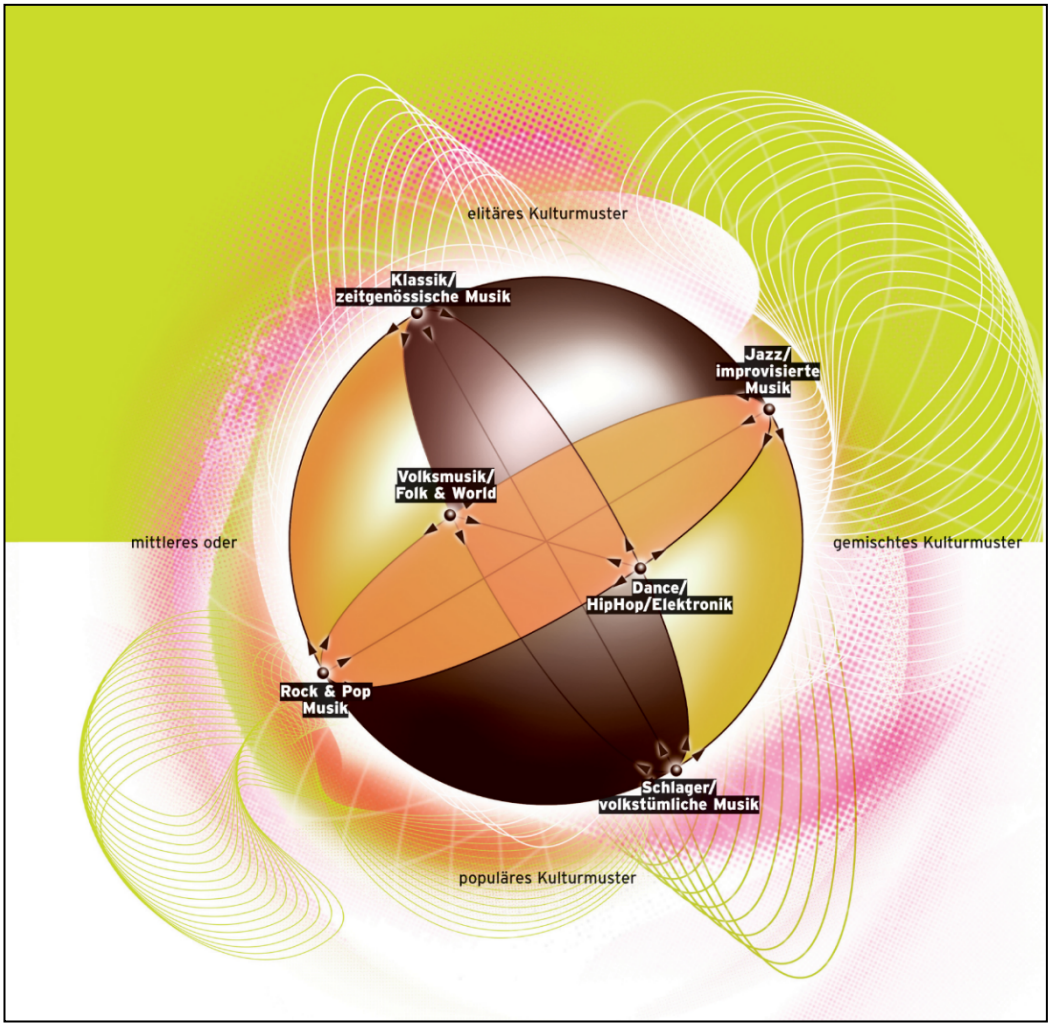


Abbildung 1: Stilfelder der Musik: Kugelmodell © Harald Huber / Grafische Ausführung: Angelika Kratzig (Huber 2003: 311)

Stilfelder werden in diesem Modell als kreative Kraftzentren innerhalb eines gesellschaftlichen ›Systems der Musik‹ begriffen. Die gewählte geometrische Darstellung leistet keinerlei Abbildung von Größenverhältnissen. Sie zeigt die Umrisse einer am Ende des 20. Jahrhunderts gegebenen historischen Situation der Vielfalt der Musik: Zwischen Klassik (»E-Musik«) und Schlager (»U-Musik«) haben sich — durch die weltweite Verbreitung afroamerikanischer Musikformen — »mittlere« Stilfelder geschoben, in denen *art* und *pop* eine symbiotische Verbindung eingehen.

Fragen nach aktuellen Tendenzen des historischen Wandels der Musik im 21. Jahrhundert sind ein wesentlicher Aspekt der Studie »Performing Diversity«. Die vorangegangene Studie »Austrian Report on Musical Diversity« konstatierte für den Zeitraum 2000-2010 Bewegungen der Stilfelder-Konstellation in folgenden Richtungen:

- In der zeitgenössischen E-Musik haben sich Tendenzen in Richtung Elektronik und Improvisation verstärkt, das klassische Konzertritual wird oftmals experimentell aufgebrochen.
- Jazz und World Music beginnen immer stärker zusammenzuwachsen und ihre Wahrnehmung als musikalische Ausdrucksformen mehr denn je einzufordern.
- Eine neue Mischung aus Pop/Rock und volkstümlichem Schlager darf sich über kommerzielle Erfolge freuen und hat Darbietungsformen in Konzerthallen und TV-Formaten entwickelt.
- In weiterer Folge sollen zunächst die methodischen und theoretischen Zugänge und einige Ergebnisse bezogen auf performanceanalytische, genderspezifische und kulturtheoretische Aspekte gezeigt werden.

1. Stichprobe und Forschungsinstrument: 12 Musikfilmsequenzen

Um einen vollständigen Stilfeldervergleich durchzuführen, müssen einerseits typische Beispiele für alle Stilfelder und ihre jeweils spezifische Dynamik ausgewählt und andererseits geeignete Vergleichsparameter definiert werden. Für das Projekt »Performing Diversity« wurde zunächst eine Bildergalerie entlang des Parameters »Gestik: die Sprache der Hände« und in weiterer Folge ein Sample von österreichischen Musikfilmen (Konzertmitschnitten und Videoclips), bestehend aus jeweils zwei Beispielen pro Stilfeld, ausgewählt. Der Auswahl ging eine umfangreiche Recherche bezüglich Chartplatzierungen, Preisverleihungen und anderen Formen öffentlicher Präsenz in den Jahren 2010-2015 in Österreich voraus.[1] Aus einer daraus aufgestellten

1 Die Grundlage der Stichprobe bildete die Auswertung der Austria Top 75 Longplay Jahrescharts, des Amadeus Austrian Music Award in allen Kategorien sowie zusätzlich des Austrian World Music Award, des Ernst-Krenek-Preises der Stadt Wien, des Musik-Aktionsprogramms des BMeiA »The New Austrian Sound of Music« (NASOM) und der Präsenz österreichischer MusikerInnen bei überregional bedeutenden Festivals (u.a. Popfest Wien, Jazzfestival Saalfelden).

›shortlist‹ wurde letztlich nach folgenden Gesichtspunkten eine endgültige Auswahl getroffen:

- Eines der beiden Musikbeispiele sollte für typische Konventionen des Stilfeldes, das andere für Crossover-Tendenzen des Stilfeldes stehen.
- Die Hauptfiguren der beiden Performances sollten in allen Stilfeldern ein möglichst ausgewogenes Geschlechterverhältnis aufweisen.
- Bei Videoclips, die keine Live-Aufführungssituation zeigen, sollte eine Live-Filmsequenz des identischen Musikstücks vorliegen.

Damit sollte sichergestellt werden, dass Fragen bezüglich »Normalität« und Hybridität, Geschlechterkonstruktionen und Queerness bzw. nach Interaktionen zwischen Bühne und Publikum entsprechend behandelt werden können. Die folgende Grafik zeigt die gesamte Stichprobe der qualitativen Studie, bestehend aus insgesamt 6 x 2 = 12 Filmbeispielen von Musikstücken. Alle Beispiele waren über die Internet Plattform YouTube im Zeitraum der Untersuchung audiovisuell zugänglich.

VSA: Stichprobe

KZM **Bernhard Gander: „wegda!“** **BartolomeyBittmann: „Centipede“**	**JIM** **Christian Muthspiel 4: „Tears of Laughter“** **Fatima Spar & The Freedom Fries: „Trust“**	**VWM** **Alma: „Admonter Echojodler“** **5/8erl in Ehr´n: „Alaba, how do you do?“**
DHE **Electric Indigo: „DJ @ TaicoClub´15“** **Nazar/Falco: „Zwischen Zeit und Raum“**	**RPM** **Wanda: „Bologna“** **Fijuka: „Ca Ca Caravan“**	**SVM** **Die Seer: „Heut heirat die Liebe meines Lebens“** **Andreas Gabalier: „I sing a Liad für di“**

Abbildung 2: Vergleichende Stilfeldanalyse: Stichprobe

Diese Darstellung der Stichprobe der vergleichenden Stilfelder-Analyse (VSA) zeigt in der jeweils ersten Zeile des Stilfeldes das konventionelle Beispiel, in der jeweils zweiten Zeile das Beispiel mit Crossover-Aspekten. Etwa wurde im Stilfeld Rock & Pop (RPM) der Song »Bologna« von Wanda als typisch für das Stilfeld in den Jahren 2010-2015 in Österreich eingeschätzt, in »Ca Caravan« von Fijuka sollen demgegenüber hybride Tendenzen des Stil-

feldes erkennbar sein. »Bologna« zeigt — davon unabhängig — eine männliche Hauptfigur (Sänger) und ein von SchauspielerInnen gespieltes Pärchen, »Ca Ca Caravan« zwei weibliche Hauptfiguren (als Sängerinnen und Schauspielerinnen) sowie Männer im Rahmen einer Raumschiffbesatzung. Da die Clip-Ästhetik des Stilfeldes »RPM« gerne Sujets außerhalb des Live-Konzertmitschnitts realisiert, musste bei beiden Nummern ein solcher zusätzlich gesucht und für die Analyse bereitgestellt werden.

Die Analyse der zwölf Musikbeispiele der Stichprobe entlang eines Leitfadens beginnt mit Aspekten der Produktion der Filmsequenz wie Titel, Musik, Lyrics, Schauplatz, Plot, Kamera etc., setzt fort mit einer detaillierten Figurenanalyse der gezeigten Performance (die Figur als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol und Symptom), fokussiert dann auf die Interaktionen zwischen Bühne und Publikum (Andachts- oder Animationsritual) und kommt schließlich zu zusammenfassenden Interpretationen entlang der beiden Hauptfragestellungen betreffend die performative Konstitution von Kultur:

- Was konstituiert der Interpret/die Interpretin in seiner/ihrer Performance kulturell?
- Wie macht sie/er das (in Bezug auf die Konventionen des Stilfeldes)?

Im Anhang werden alle gewählten Musikfilmsequenzen kurz vorgestellt. Dabei werden die Vergleichs-Parameter »Figur« (wer wird gezeigt?), »Was« (wird kulturell konstituiert?), »Wie« (wird dies performativ dargestellt?), und »Live« (Aufführungsritual mit Publikum) für alle Beispiele durchgehalten und beim jeweils zweiten Beispiel durch die Kategorie »Crossover« ergänzt.

2. Theoretische Zugänge

In die Analyse dieser 12 Musikfilmsequenzen sind zusätzlich zur Kultursoziologie Bourdieus noch folgende theoretische und methodische Ansätze eingeflossen:

Ansätze der Film-, Theater- und Musikwissenschaft und Popular Music Studies

Die Figurenanalyse nach Jens Eder (Filmwissenschaft):
Eder fasst die Bestandteile einer vollständigen Figurenanalyse von Filmen in einem Modell mit dem griffigen Namen »Die Uhr der Figur« zusammen (Eder 2004: 131ff.). Dieses besteht aus folgenden vier Aspekten: »Die Figur als Ar-

tefakt«, »Die Figur als fiktives Wesen«, »Die Figur als Symbol« und »Die Figur als Symptom«.

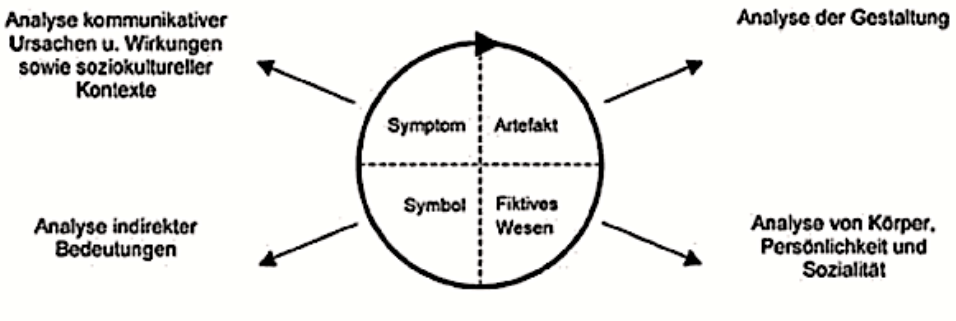


Abbildung 3: Die Uhr der Figur (Eder 2008: 141)

Die »Figur als Artefakt« untersucht die Produktionsseite und inkludiert die dramaturgischen Intentionen der FilmemacherInnen. Die »Figur als fiktives Wesen« beschäftigt sich mit den gezeigten Gestalten und ihren spezifischen körperlichen, psychischen und sozialen Merkmalen. Die »Figur als Symbol« und die »Figur als Symptom« untersuchen jeweils die verschiedenen Bedeutungen, die in Figuren hineingelesen werden können, ihren symbolischen Gehalt ebenso wie den historisch politischen Kontext, in dem sie entstanden sind und ihre Wirkung entfalten.

Der Begriff der Performativität nach Erika Fischer-Lichte (Theaterwissenschaft):

Performative Kunst ist an den konkreten Augenblick ihrer Aufführung gebunden, so dass sie erlebt und erfahren werden muss. »Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen« (Fischer-Lichte 2004: 41). Dadurch wird nach Fischer-Lichte auch dem Publikum eine bis dahin unerkannte Position zugewiesen: von einem passiv Betrachtenden wird es zum aktiv Handelnden, aus dessen Interaktion mit den Auftretenden die Performance erst ihren konkreten Korpus erhält.

Die Stil- und Performanceanalyse in Popular Music Studies und Musikwissenschaft:

Musikstile, die sich nicht oder nur lose auf schriftlich fixierte Notationsformen beziehen, verlangen spezielle Methoden der Stilanalyse. Die Ethnomusikologie und die Jazzforschung haben einen durch Transkriptionen gestützten Ansatz der auditiven Analyse improvisierter Musik entwickelt, die Analyse von Popmusik bevorzugt eine semiotische Herangehensweise, um

die Interdependenzen von Musik, Text und Bild in den Griff zu bekommen. Seit etwa 1980 wird auch Aspekten der Performance Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. bspw. *Popular Music* Vol. 4). Die globale und interdisziplinäre Perspektive der Popular Music Studies wird durch Konferenzen, Periodika und Publikationsreihen dokumentiert (*Popular Music*, *Beiträge zur Popularmusikforschung*, *Jazzforschung / Jazz Research* etc.).

Ansätze der Kultur- und Sozialwissenschaften (inkl. Gender Studies)

Die Theorie der Cultural Turns nach Doris Bachmann-Medick:
Unter dem Begriff »cultural turns« fasst Bachmann-Medick (2009) in ihrem Werk *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* eine Reihe von paradigmatischen Entwicklungen in den Geistes- und Sozialwissenschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammen und umreißt damit Ansätze und Perspektiven einer umfassenden Kulturwissenschaft. Die Bedeutung von Kultur liege nicht ausschließlich in bereits vorhandenen Zeichen und Texten (»Kultur als Text«), sondern entstehe vor allem durch die Prozesshaftigkeit kultureller Handlungen. In das Forschungsprojekt »Performing Diversity« sind vor allem folgende von Bachmann-Medick identifizierte »turns« eingeflossen: Interpretive Turn, Performative Turn, Postcolonial Turn, Translational Turn, Spatial Turn und Iconic Turn.

Das Konzept der Performativität nach Judith Butler:
Judith Butler begründete das performative Modell von Geschlecht, in welchem die Kategorien »männlich« und »weiblich« als Produkt einer Wiederholung von Handlungen verstanden werden. Die vermeintlich natürliche Setzung der Kategorien Mann und Frau und die damit verbundene heteronormative gesellschaftliche Zuordnung wird hierdurch nicht nur kritisiert, sondern dekonstruiert (vgl. Butler 1991: 25). Butler entnaturalisiert das Konstrukt Geschlecht, denn »es gibt keine Ontologie der Geschlechtsidentität« (Butler 1991: 217). Sie sieht in Sprechakten Zitate, die Handlungsspielräume schaffen, deren Wiederholungen kritisch nutzbares Potential widerspiegeln. Sprache wird zum performativen Akt und erschafft eine soziale Wirklichkeit. Sprechakte sind omnipräsent, das sprechende Subjekt ist in seiner Konventionalität nicht individuell, sondern ist Teil einer »historischen Sprechgemeinschaft« (Butler 2006: 70). Die Geschlechterzugehörigkeit existiert nicht als stabile Identität, von der performative Akte ausgehen, sie entsteht erst durch die Wiederholung dieser Akte.

Der Begriff der Hybridität nach Homi K. Bhabha:
Bhabha bezieht sich bei dem Begriff der Hybridität auf Prozesse der Kolonisierung, auf Umgangsweisen mit dem Machtgefälle zwischen Usurpator und Unterworfenen, Herrschern und Beherrschten, auf das Verhandeln von kulturellen Räumen unter kolonialen Bedingungen — z.B. auf Formen des Widerstands im Kontext von Missionierungsstrategien (Bhabha 2000). »Hybridität« soll daher im Rahmen des Projekts »Performing Diversity« sowohl in einem weit gefassten Sinn — als »Mix« oder »Crossover« von Stilfeldern, als auch im Sinne der »postcolonial studies« — als Eröffnung eines »third space«, einer widerständigen Zwischenposition im Umgang mit hierarchischen Machtverhältnissen, verstanden werden.

Die Rahmen-Analyse nach Erving Goffman:
Unter »Rahmen« (frames) versteht Goffman durch Sozialisation erlernte Schemata, die den Menschen helfen, Situationen sinnhaft wahrzunehmen (Goffman 1980). Die Rahmen-Analyse beruht auf der Theorie der symbolischen Interaktion: »Jene Situationen, die von den daran beteiligten Menschen als real definiert werden, sind real in ihren Konsequenzen« (Helle 1992: 57). Die Interpretation einer Situation steuert demnach das Handeln der Beteiligten. Goffman unterscheidet zwischen »primären Rahmen« und »Modulationen«. In künstlerischen Darstellungen werden alltägliche primäre Rahmungen moduliert. Der Akt der Aufführung stellt als solcher ebenfalls einen Rahmen mit bestimmten Konventionen dar (z.B. Kleidungs- und Verhaltenscodes).

3. Zusammenfassende Interpretationen

In weiterer Folge sollen nun Ergebnisse der vergleichenden Stilfelder-Analyse anhand von drei Dimensionen präsentiert und diskutiert werden. Wir beginnen mit performanceanalytischen Aspekten (filmische Erzählweisen und Aufführungsrituale), setzen fort mit genderspezifischen Aspekten (Figuren und Geschlechtskonstruktionen) und kommen schließlich zu kulturtheoretischen Aspekten (soziale Ungleichheit und Formen der Hybridität).

3.1 Performanceanalytische Aspekte: Erzählweisen und Aufführungsrituale

Alle zwölf Musikstücke der Stichprobe liegen in Form von Filmdokumenten vor. In vier Fällen zeigt der Film eine mehr oder weniger nachbearbeitete

Live-Aufführung des Stückes (Liveauftritt), zwei weitere Fälle zeigen das Musikmachen an einem Schauplatz ohne Konzertbühne und Publikum (dokumentarischer Clip). Für die restlichen sechs Stücke wurde ein Musikvideo gedreht, das zusätzlich zum Gesang und/oder Spiel der MusikerInnen auch noch andere narrative Elemente enthält (linearer Clip, Montage). Die dabei zu beobachtenden filmischen Erzählweisen sollen nun im Sinne einer vergleichenden Stilfelder-Analyse genauer unter die Lupe genommen werden.

Die Stilfelder »Klassik / zeitgenössische Musik« (KZM) und »Jazz« (JIM) sind durch Live-Mitschnitte und dokumentarische Clips charakterisiert. Die beiden Live-Auftritte (Gander, Muthspiel) zeigen das Bühnengeschehen eines Konzertsaals aus der Perspektive einer einzelnen Kamera (bei Gander starr positioniert, bei Muthspiel manchmal auch langsam zoomend bzw. schwenkend). Dem anwesenden Publikum kommt keine filmische Aufmerksamkeit zu. Die beleuchteten MusikerInnen heben sich mit ihren Instrumenten vom dunklen bis schwarzen Hintergrund ab.

Der erste dokumentarische Clip zeigt die Performance eines Stücks Neuer Musik mit Improvisationsanteilen in einer leeren alten Fabrikhalle (KZM: BartolomeyBittmann). Die Absenz des Publikums erlaubt es den beteiligten Kameras, den Fokus ausschließlich auf die beiden Musiker und ihre Spielweise zu legen. Der Plot dieses Clips besteht demnach aus der Dokumentation des rasanten Stückes »Centipede« und der Präsentation des Musizierens durch verschiedene Kameraeinstellungen und musikbezogene Schnitte.

Der zweite dokumentarische Clip (JIM: Fatima Spar) fängt die Atmosphäre einer Hinterzimmersession in einem Istanbuler Theater ein. Die Musiker und die Sängerin musizieren in sitzend-entspannter Weise miteinander, die Handkamera dokumentiert dieses Geschehen in einem kleinen Raum ohne Publikum durch ein beständiges langsames Hin- und Her-Schwenken. Dieser ungeschnittenen Aufnahme geht ein 1:30 minütiger Vorspann mit nah und unscharf aufgenommenen Impressionen aus Istanbul voran.

3.1.1 Filmische Erzählweise

Die beiden Live-Auftritte der Stilfelder Volksmusik / World Music (VWM: Alma) und Dance / HipHop / Elektronik (DHE: Electric Indigo) weisen Aspekte von Grenzüberschreitung und Durchlässigkeit auf. In beiden Fällen agieren die MusikerInnen auf einer Bühne im Freien. Der Fokus liegt zwar auf dem Bühnengeschehen, aber auch die Umgebung und das Publikum werden von der Kameraperspektive mehr oder weniger eingefangen. Die Auf-

führungssituation ist in beiden Fällen locker-entspannt (Waldbühne mit Strandsesseln bzw. Techno-Festival ohne Bestuhlung). Während aber die Kamera das Konzert von Alma im Sinne eines klassischen Konzerts erzählt und — mit Ausnahme eines Schwenks ins Publikum am Konzertende — die MusikerInnen im Fokus behält, wird bei Electric Indigo durch verschiedene Einstellungen das Gesamt-Event zum Thema gemacht. Man sieht abwechselnd eine Totale des Open-Air-Festivals, die Musikerin bei der Arbeit am DJ Pult und das tanzende Publikum (u. a. auch in Nahaufnahmen). Bei Alma warten — trotz rustikaler Waldlichtung mit Naturbühne — die auf dem Boden oder auf Campingliegen sitzenden Zuhörer das Ende des Stückes ab, bevor sie heftigen Beifall spenden (Volksmusik als Konzertmusik ohne Tanz!).
Bei den übrigen sechs Videoclips kann man eine eher lineare von einer eher experimentellen Erzählweise unterscheiden:

VSA: filmische Erzählweise

KZM	JIM	VWM
Live Auftritt	Live Auftritt	Live Auftritt
dokumentarischer Clip	dokumentarischer Clip	Montage
DHE	**RPM**	**SVM**
Live Auftritt	linearer Clip	linearer Clip
Montage	Kurzfilm	linearer Clip

Abbildung 4: Vergleichende Stilfeldanalyse: filmische Erzählweise

Lineare Erzählweise (SVM: Seer, Gabalier, RPM: Wanda)
Musikvideoclips sind kurze Filme, die der bildlichen Untermalung eines Musiktitels dienen. Sie enthalten in der Regel keinen Vor- oder Abspann. »Man spricht von einer linearen Erzählweise, wenn die Ereignisse der Geschichte in einer zeitlichen Richtung aufeinander folgend dargestellt werden, es also keine zeitlichen Rück- und Vorausgriffe gibt und zudem nur eine Handlungslinie verfolgt wird« (Hüningen 2012). Der/Die SängerIn agiert als ErzählerIn, begleitend wird die erzählte Geschichte durch den Einsatz von Schauspiele-

rInnen visualisiert. Im Stilfeld »Schlager / volkstümliche Musik« zeigen beide Lieder eine solche lineare Erzählweise: Die Sängerin der Band Seer, Sassy Holzinger, ist nicht Teil der Story, sondern erzählt diese mit großen emotionalen Gesten gemeinsam mit der gesamten Band vor der Kulisse eines Alpensees. Abwechselnd zu dieser Inszenierung werden einzelne Szenen der Geschichte »Heut heirat die Liebe meines Lebens« synchron zu ihrer Erwähnung im Liedtext gezeigt. Andreas Gabalier agiert gleichzeitig als Erzähler und Protagonist seiner Story. Der Fokus liegt auf ihm als Interpret in einer für das Genre ungewöhnlichen urbanen Umgebung. Das angebetete »Engerl« erscheint ab und zu in einer Art Traumsequenz als konkrete Visualisierung des Textes. Auch Wanda zeigen in »Bologna« ganz klar eine lineare Erzählweise. Marco Wanda erzählt die Story, ist aber nicht Teil dieser. Zur Verdeutlichung des Textes spielen die eingeblendeten Szenen tatsächlich in der Stadt Bologna und zeigen, dargestellt durch Schauspieler, das lyrische »Ich« und die erwähnte Cousine in verschiedenen Situationen.

Experimentelle Erzählweise (RPM: Fijuka: DHE: Nazar/Falco und VWM 5/8erl in Ehr'n)

Diese Gattung bewegt sich in Richtung der Definition des Art-Clip von Holger Springsklee als Kategorie der Typisierung von Musikvideoclips. »Clips, in denen die Darstellung des Musikers gegenüber der bildnerisch-künstlerischen Gesamtgestaltung zurücktritt. Das Medium »Musikvideo« illustriert nun keine Handlung mehr, sondern wird als Objekt des Videokünstlers [sic!] verstanden, der mit Hilfe von gestalterischen Elementen wie Zeichentrick, Computergrafik und ähnlichem ein Gesamtkunstwerk schafft« (Springsklee 1987: 127). Die experimentelle Erzählweise lässt sich im Material der Stichprobe wie folgt beobachten: als Montage verschiedener Sequenzen, die nicht nur den Songtext visualisieren, sondern weitere Dimensionen eröffnen (Nazar/Falco, 5/8erl in Ehr'n), und darüber hinaus als Kurzfilm mit Vor- und Abspann, der die Machart und Inhalt des Science-Fiction Genres der 1960er Jahre dekonstruiert (Fijuka). Die Montage beschreibt im Sinne eines kreativen Akts »die Leistungen, die das Aneinanderfügen von Bildern und Tönen im Aufbau des Films als Werk, als Kommunikationsmittel, in der Rezeption etc. hat. Durch Fragmentation (découpage) der profilmischen Realität in einzelne Aufnahmen erhält man das Ausgangsmaterial, das bei der Montage im engeren Sinne, also beim Zusammenfügen von Aufnahmen, zu Ganzheiten der Aussage kombiniert werden« (Wulff 2014). In beiden untersuchten Beispielen werden verschiedene Sequenzen aneinandergefügt, die den Songtext visuell unterstreichen, ohne dass eine stringente Geschichte erzählt wird. Das virtuelle Duett des Rappers Nazar mit Falco in Form einer Aufer-

stehung des verstorbenen Musikers mit technischen Hilfsmitteln (Projektion eines Auftritts im Bildhintergrund, leicht bekleidete Background-Tänzerinnen in Falco-Kostümen) kann nur durch diese Filmtechnik gewährleistet werden. Auch die Persiflage kurioser Aspekte der aktuellen österreichischen Gesellschaft durch Aufzählung und Verkörperung verschiedener österreichischer Identitäten bei 5/8erl in Ehr'n entfaltet erst durch die sequenzielle Aneinanderreihung der sketchartigen Fragmente ihre gesellschaftskritische Wirkung.

Das Duo Fijuka setzt einen Kurzfilm (Dauer: 5:32) zur Promotion des Songs »Ca Ca Caravan« ein. In dem Musikvideoclip von »Ca Ca Caravan« existiert ein Prolog, in dem eine dramatische Sprechszene auf einem fiktiven fernen Planeten gezeigt wird. Die Musik setzt erst danach ein. Ein Abspann ist außergewöhnlich für einen Musikvideoclip. Bei »Ca Ca Caravan« dauert dieser 40 Sekunden und zählt alle am Videodreh beteiligten Personen und Institutionen auf. Der Clip hat das Sujet Weltraum zum Thema, unterscheidet sich daher inhaltlich vom Text des Songs, eröffnet weitere Dimensionen. Wenn die Akteurinnen den Mund während des Songs bewegen, dann geschieht dies im Rahmen von diegetischen Dialogen, die für die Zusehenden als Untertitel zu lesen sind. Der Musikvideoclip zu »Ca Ca Caravan« wird als eine Episode von »Fijuka Space Patrol« bezeichnet.

Zusammenfassend herrscht in den Videoclips der Stilfelder Schlager (SVM) und Rock/Pop (RPM) eher ein stringentes, lineares Erzählen von Geschichten, in den Stilfeldern Klassik (KZM) und Jazz (JIM) eine abstrakte Dokumentation von Live-Ereignissen vor. Die Stilfelder Dance (DHE) und World (VWM) zeigen sowohl Live-Dokumentationen als auch experimentelle Montagetechniken mit einem Naheverhältnis zu den jeweiligen Lyrics. Performances in Form von filmischen Darstellungen von Musikstücken oszillieren demnach zwischen dem Fokus auf der Visualisierung einer Story (Schlager) und dem Fokus auf der Präsentation von MusikerInnen und ihrer Leistung (Klassik). Zwischen den Stilfeldern sind kontinuierliche Übergänge zu beobachten.

3.1.2 Aufführungsrituale

Als Aufführung soll in diesem Kontext das Erklingen eines Musikstücks bei gleichzeitiger physischer Anwesenheit eines Publikums verstanden werden. Diesbezüglich ist weiter zu unterscheiden, ob es sich um einen Liveauftritt handelt, bei dem das Publikum unmittelbarer Zeuge des Musizierens ist, oder um eine medial vermitteltes Musikhören (via Rundfunk, Schallplatte, Computer…). Bezüglich des Begriffs Ritual wird hier eine allgemeine Defini-

tion verwendet, die über die transformierende Funktion (Initiation, Eheschließung, Verleihung eines akademischen Grades, etc.) hinausgeht: »Ein Ritual […] ist eine nach vorgegebenen Regeln ablaufende, meist formelle und oft feierlich-festliche Handlung mit hohem Symbolgehalt« (div. Autoren 2016).

Als Aufführungsrituale sollen hier stilfeldspezifische Konventionen, Patterns und wiederkehrende Verhaltensmuster im Zusammenhang mit Aufführungen von Musik verstanden werden. Ihre Analyse bezieht sich auf die Rahmenanalyse nach Goffman: Welche Konventionen bestimmen in den einzelnen Stilfeldern die Interaktionen zwischen Bühne bzw. Medium[2] und Publikum und bilden damit einen Rahmen, der bestimmte Verhaltensweisen ermöglicht und andere ausschließt bzw. sanktioniert? Aufführungsrituale von Musik sind verwandt mit Medienritualen und können wie diese als »Orte kollektiver und kultureller Selbstvergewisserung« (zit. nach Nick Couldry 2003 in Fahlenbrach/Brück/Bartsch 2008: 15) charakterisiert werden. Fischer-Lichte (2004: 41) betont den Beitrag des Publikums zur Gesamtperformance: »Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen.« Der Auftritt wird zum gesellschaftlichen Phänomen, das alle Beteiligten zu AkteurInnen macht.

Von den 12 Musikvideoclips der Stichprobe enthalten nur vier eine filmische Dokumentation eines Live-Auftritts. Es war daher notwendig, auch Live-Events der übrigen acht Musikstücke ausfindig zu machen. Alle gefundenen Filmdokumente, die die Anwesenheit eines Publikums zeigen — oder auf eine solche schließen lassen — entsprechen dem Aufführungstyp »Konzert«. Dieser hat sich offenbar mittlerweile in allen Stilfeldern durchgesetzt.[3] Um die Variationsbreite der Aufführungsrituale bei Konzerten fassen zu können, wurden zwei Idealtypen vorweg konstruiert. Das *Andachtsritual* ist charakterisiert durch die Ruhigstellung des Körpers: Das Publikum sitzt still in einem bestuhlten Konzertsaal; Applaus ist bei Betreten der Bühne und nach Ende eines Werks möglich; Informationen erfolgen durch ein gedrucktes Programm. Im *Animationsritual* erfolgt die Aktivierung des Körpers: Das Publikum wird in lockerer Atmosphäre zum körperlichen Mitvollzug animiert, zum Tanzen, Klatschen, Singen, Essen, Trinken etc.; Wortbeiträge erfolgen durch Live-Moderation.

2 Auch kollektives Tanzen zum »Donauwalzer« aus Rundfunkgeräten beim Jahreswechsel trägt rituelle Züge.

3 Andere Aufführungstypen wären etwa Tanzveranstaltungen wie z.B. Bälle oder religiöse Rituale wie etwa Messfeiern oder Begräbnisse.

Die vergleichende Stilfelder-Analyse zeigt diesbezüglich folgende Verteilung:

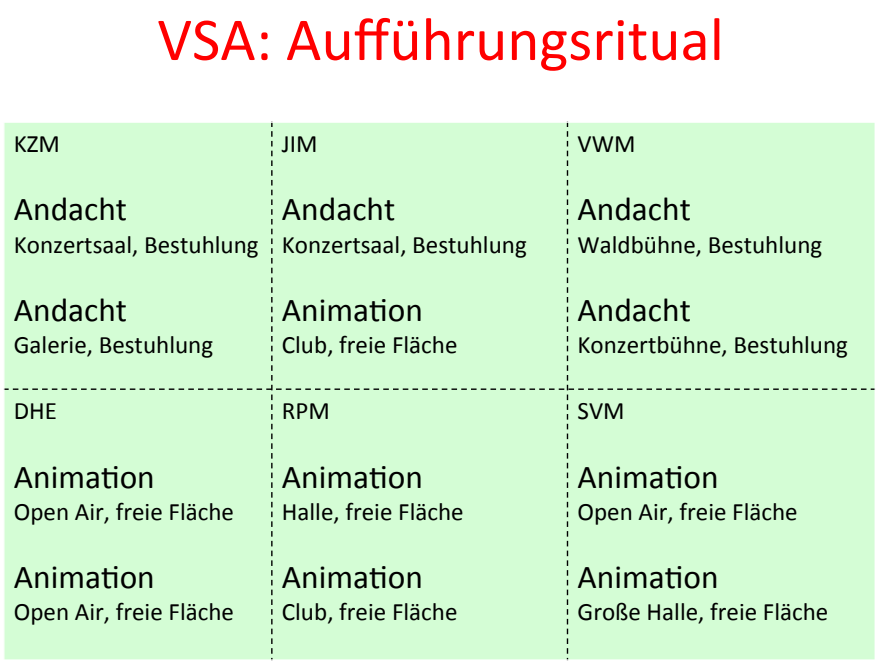


Abbildung 5: Vergleichende Stilfeldanalyse: Aufführungsrituale

Die beiden Aufführungsrituale sind sehr klar nach dem Status der Stilfelder verteilt. Für »Klassik«, »Jazz« und »World« scheint das Andachtsritual, für »Dance«, »Pop/Rock« und »Schlager« das Animationsritual typisch für Konzerte zu sein. Das Andachtsritual wird im Stilfeld »Jazz« von Fatima Spar gebrochen, die ihren Song »Trust« live in einem Rockclub zum Besten gibt. Im Stilfeld »Volksmusik / World Music« wird das klassische stille Konzertritual durch Ansagen und eine insgesamt lockerere Atmosphäre modifiziert. Das Animationsritual verlangt nach einer freien, unbestuhlten Fläche, auf der sich das Publikum körperlich ausagieren kann. Bei Schlager- oder Pop/Rock-Konzerten in großen Hallen werden häufig sowohl Sitzplätze als auch freie Flächen angeboten.

Über diese grundsätzlichen Zuordnungen hinaus sind im Sinne der Veränderbarkeit von Ritualen[4] einige feine Unterschiede und Mixturen erkennbar: Im Stilfeld »Klassik/ zeitgenössische Musik« werden etwa neue Räume für Auftritte erkundet. Eine Galerie wird zu einer Aufführungsstätte, das Publikum sitzt auf einer Ebene mit den Musikern (BartolomeyBittmann). Das

4 Rituale befinden sich in einem stetigen Zustand der Transformierung. »Rituale sind Inszenierungsmedien symbolischen Handelns, in denen Symbole ausgebildet und verändert werden« (Bachmann-Medick 2009: 112).

Stilfeld »Jazz/improvisierte Musik« weist u.a. auch Veranstaltungen auf, die exakt dem Andachtsritual entsprechen (Muthspiel). Die Performance findet in einem Konzertsaal statt. Der Publikumsraum ist bestuhlt und abgedunkelt. Die MusikerInnen verwenden Notenmaterial und erwarten strikt die ungeteilte Aufmerksamkeit der Zuhörer. Die Performance der Jazzsängerin Fatima Spar im Rockclub verläuft jedoch z.B. nach anderen Konventionen. Eine Formation, die alpine Volksmusiktraditionen aufrechterhält und weiterentwickelt (Alma), spielt auf einer Lichtung im Wald, das Publikum sitzt am Boden oder auf Strandstühlen. Trotz der Absenz einer künstlich erhobenen Bühne hört das Publikum andächtig zu. Es herrscht Stille, Applaus folgt erst am Ende eines Stückes.

Für das Stilfeld »Dance/HipHop/Elektronik« ist die Interaktion zwischen DJ und tanzendem Publikum eine Selbstverständlichkeit. Auch RapperInnen halten beständig Kontakt mit dem Publikum, DJs filmen oft selbst die tanzende Menge mit dem Smartphone und erhalten dafür Jubelrufe als Response. Die BesucherInnen stehen, sprechen, tanzen und konsumieren Getränke während der Performance. Auch im Stilfeld »Rock & Pop Musik« wird das Publikum zum Mitsingen und Tanzen animiert. Der/die SängerIn oder andere MusikerInnen können auch während des Konzerts ins Publikum springen und sich von der Menge tragen lassen (»Stagediving«). So kann der Kontakt zu den ZuseherInnen intensiviert werden, der/die AkteurIn wird zum Teil der Menge, das Publikum wird zum Teil der Performance. Das Publikum applaudiert und jubelt nicht nur am Ende des Auftritts, sondern tut dies bei Ansagen zwischen und während der Songs oder bei Soli von InstrumentalistInnen. Manchmal werden auch Gegenstände auf die Bühne geworfen, um Euphorie oder Missfallen auszudrücken. Bestuhlung ist beim Animationsritual jedenfalls verpönt und daher nicht vorhanden. Dies gilt auch für das Stilfeld »Schlager/volkstümliche Musik«, das auch noch andere Kleidungs- und Verhaltenscodes (z.B. Tracht, Schunkeln, Gruppentänze etc.) zelebriert. Häufig aber entstehen auch in Pop- oder Schlager-Konzerten Momente und Sequenzen, in denen das Publikum eine Haltung andächtiger Stille und Anteilnahme einnimmt.[5]

5 Um die Existenz divergierender Kulturmuster zu zeigen und einen spielerischen Umgang damit zu erproben, wurde im Rahmen der ersten Präsentation des Forschungsprojekts am 29. April 2016 an der Wiener Musikuniversität (mdw) ein »Clash Concerty« inszeniert: Schlager wurden im Hochstatus-Andachtsritual aufgeführt (als klassisches Konzert mit SängerInnen und Klaviertrio) und ein mehrteiliges Stück Neuer Musik im Tiefstatus-Animationsritual gegeben (als Showprogramm mit Electric Band und Moderation).

3.2 Genderspezifische Aspekte: Figuren und Geschlechtskonstruktionen

Eine zentrale Fragestellung dieser Studie bezieht sich auf die in den Musikfilmen der Stichprobe gezeigten Figuren, deren Merkmale und deren kulturschöpferischen Aspekte. Welche kulturellen Muster werden durch diese Figur(en) konstituiert und welchen Stellenwert nimmt dabei die Kategorie Gender ein? Figuren in Musikclips — so die Annahme — sind wie im Theater oder Film nicht identisch mit der Privatperson der MusikerInnen. Erst durch ihre kulturschöpferische Kraft kommen Identifikationsprozesse eines überregionalen Publikums zustande. Daher wurde mit der Methode der Figurenanalyse des Filmwissenschaftlers Jens Eder gearbeitet, der — wie bereits erwähnt — vier Aspekte unterscheidet: die Figur als Artefakt, als fiktives Wesen, als Symbol und als Symptom. Welche Hauptfiguren zeigen die Musikstücke der Stichprobe und wie sind sie verteilt?

VSA: Figuren (Gender)

KZM	JIM	VWM
Karikatur (Politikerin) Musiker	Anti-Prophetin (+ Musiker) Musiker	Musiker/innen (Frauen + Mann) Karikaturen (Männer + Frau)
DHE	**RPM**	**SVM**
Musikerin (DJ) Männlicher „Lover“	Agentinnen Männlicher „Lover“	Verschmähte Liebende Männlicher „Lover“

Abbildung 6: Vergleichende Stilfeldanalyse: Figuren (Gender)

Ein erster Blick auf die 6-Felder Matrix zeigt viermal die Figur *MusikerIn*, zweimal die Kategorie *Karikatur*, dreimal die Figur *Männlicher »Lover«* und dreimal weibliche Figuren uneinheitlicher Ausrichtung: *Anti-Prophetin*, *Agentinnen* und *Verschmähte Liebende*. In weiterer Folge sollen nun diese Kategorien von Figuren diskutiert werden.

Der Musiker/die Musikerin als Figur

In den Stilfeldern »Klassik« (Bartolomey/Bittmann), »Jazz« (Christian Muthspiel 4 feat. Steve Swallow), »World« (Alma) und »Dance« (DJ Electric Indio) stehen die Musiker selbst als Figur im Mittelpunkt. In diesen Fällen handelt es sich durchwegs um Instrumentalstücke. Es gibt keine Lyrics und keine Story über die Musik und ihre Darbietung hinaus. Lediglich die Titel der Stücke verweisen auf implizite Kontexte, die jeweils einen Referenzrahmen benennen: Progressive Rock als Bezugspunkt von Neuer Musik, Musik des elisabethanischen Zeitalters als Bezugspunkt von Jazz, World Music als Bezugspunkt von Volksmusik, Internationalität als Bezugspunkt von Dance (Festival in Japan). Diese Kontexte scheinen sowohl den Kleidungs- als auch den Performancestil der MusikerInnen zu beeinflussen: Bartolomey/Bittmann agieren heftig mit eleganter Alltagskleidung (Turnschuhe), die Jazzmusiker geben sich seriös, Alma paraphrasiert Volksmusikelemente und demonstriert »Modernität«, DJ Electric Indigo agiert in schwarz-eleganter Alltagskleidung gleichzeitig konzentriert und entspannt.

Die Inszenierung von fiktiven Figuren

Die Figurenanalyse im Forschungsprojekt *Performing Diversity* untersucht diese Figuren gemäß Jans Eder als »fiktive Wesen« und fragt nach ihren Eigenschaften als »Symbol« und »Symptom«. Hierbei werden die beobachteten Figureninszenierungen in drei Kategorien geteilt:

Karikatur als gesellschaftskritische Positionierung

Die Karikatur gilt seit dem 19. Jahrhundert als bedeutsames politisches Medium und ist als solches Träger gesellschaftlicher und politischer Kritik. Seit ihrer Entstehung gilt die historische Karikatur als Agitationsmittel. Karikaturen verkörpern eine Fülle an relevanten Informationen über ihre Zeit und versuchen gleichzeitig einen gesellschaftlichen Wandel zu bewirken. »Aktuell und situationsbezogen, vielseitig in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, reagieren Karikaturen auf politische und gesellschaftliche Zustände, charakterisieren Persönlichkeiten und werden als Kampfmittel eingesetzt« (Langemeyer 1984: 7f.) Gesellschaftskritische Positionierung kann im Sample von *Performing Diversity* in drei Beispielen beobachtet werden:

Bernhard Ganders »wegda!« (KZM) übt offensichtlich Kritik an der politischen Situation in Österreich im Jahr 2010. Zeitungsartikel, Interviews und Aussagen aus Onlineforen zum Thema Recht auf Asyl liefern Textfragmente für eine Komposition im Kontext der zeitgenössischen Musik. Die Karikatur bezieht sich auf die damalige österreichische Innenministerin. Die Texte werden einer Sopranistin in den Mund gelegt, die als Interpretin die Haltung

des Komponisten verkörpert. Zusätzlich sorgt ein Dirigent nicht nur für die Exaktheit der Realisierung der Partitur, sondern auch für eine abstrakte Künstlichkeit der gesamten Bühnenperformance. Die Aussagen des Textes müssen dem Programmheft entnommen werden.

Die Band 5/8erl in Ehr'n (VWM), die ihre eigene Musik als »Wiener Soul« bezeichnet, karikiert gemeinsam mit SchauspielerInnen Typen der österreichischen Gesellschaft. Figurenkonstellationen wie Pfarrer – Ministranten, Polizist/Polizistin – dunkelhäutige Staatsbürger (David Alaba u.a.), koksender Musiker im Backstagebereich – Star auf der Bühne und Grapscher – weibliches Opfer unterstützten den gesellschaftskritischen Songtext. Damit wird von der Band ein ambivalentes Verhältnis zu Österreich zum Ausdruck gebracht. Die immer wieder eingeblendete Band zeigt ein eher volkstümliches Outfit (weiße Hemden, Hosenträger, Turnschuhe). Der Clip mündet mehr und mehr in eine aktionistische Szene, bei der alle Bandmitglieder und sonstige Anwesende mit Farbe beschüttet werden. Diese Haltung erinnert an anarchische Züge der Tradition des Wiener Volkstheaters.

Auch Fatima Spar (JIM) zeigt eine gesellschaftskritische Position mit ironisch-sarkastischen Elementen, die aber keine Karikatur der Religionen Christentum und Islam darstellt. Bei Fijuka (RPM) bezieht sich die Persiflage auf ein Filmgenre, die Figurenkonstruktion wird unter feminine Typisierung (s.u.) diskutiert.

Figureninszenierung als maskuline Typisierung – der männliche »Lover«

Ein Musikvideoclip überschreitet selten eine Filmlänge von drei bis vier Minuten. In Beispielen aus dem populären Kulturmuster und dem gemischten Muster kann tendenziell von einer Modellbildung der Figur zu Beginn des Musikvideoclips gesprochen werden.

»Bei den meisten Figuren geschieht ein wesentlicher Teil der Modellbildung bereits in den ersten Sekunden oder Minuten ihrer Darstellung; welche Dinge über sie man zuerst erfährt, prägt die spätere Weiterentwicklung des Modells, die Erwartungen der Zuschauer und ihr Verhältnis zur Figur« (Eder 2008: 366).

Im untersuchten Beispiel des Stilfelds »Dance/HipHop/Elektronik« versucht der Rapper Nazar textliche Egalität (»Denn wir Männer sind dieselben wie ihr Frauen«) zu konstruieren. Frauen sind in der Visualisierung des Genres HipHop häufig passiv vertreten. Sie sind Backgroundtänzerinnen, nehmen keinen aktiven Part ein. Im Musikvideoclip zu »Zwischen Zeit und Raum« tanzen sie während des Rap-Teils von Nazar, haben die Funktion von gutaussehenden und leicht bekleideten Accessoires. Anders funktioniert dies wäh-

rend des Gesangteils von Falco. Hierbei werden sie durch Kostüme und Mundbewegungen zu den Texten zur Projektionsfläche für den Mythos »Falco«. Der HipHop Track demonstriert männlichen Hedonismus in einer internationalen Partykultur, attraktive Frauen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit werden in ihrer Inszenierung auf ihre sexuellen Merkmale reduziert.

Der »Volks-Rock'n'Roller« Andreas Gabalier (»Schlager/volkstümliche Musik«) besingt ein »Engerl«, das er in einer kurzen Begegnung kennengelernt hat. Gabalier inszeniert sich dem Stilfeld entsprechend (Lederhose, Stutzen und Akkordeon), trägt jedoch auch Elemente der Popkultur (buntes T-Shirt, Sonnenbrille). Der Videoclip ist im urbanen Raum (Außenaufnahmen von Hamburg, Innenaufnahme des Elbtunnels) angesiedelt. Die Verwendung von christlichen Bildern und verniedlichenden Metaphern (Engerl, Teuferl, Himmel, Sternderl) im Songtext und die Inszenierung der Frauenfigur durch verschwommene Silhouetten (erkennbar ist ihr blondes Haar und das Dirndl) im Clip verweisen auch hier auf eine Haltung, die das weibliche Liebesobjekt nicht als konkrete Person wahrnimmt, sondern ihr von vornherein die eigenen sexuellen Interessen unterstellt.

Der Sänger der Band Wanda (»Rock/Pop Musik«), der an die Wiederauferstehung eines Jim Morrison erinnert, stilisiert sich in Zusammenspiel mit dem Text (Inzest als Textsujet, Anspielung auf die Thematik »Sex, Drugs and Rock'n'Roll«) zum Prototypen eines männlichen Indie-Rockstars. Die Inszenierung erfolgt als schwarz gekleideter Rockmusiker (offenes Hemd, Weinflasche, Zigarette, zerrissene Hose, sich verausgabende, heisere Stimme), die Darstellung des inzestuösen Liebespaars im Clip wird von einem Schauspieler und einer Schauspielerin übernommen. Im Vergleich zu den beiden vorherigen Clips besteht zwischen der männlichen und der weiblichen Figur kein Machtgefälle, sie werden egalitär dargestellt.

In allen anderen Clips kommen Männer als Teil von Musik-Kollektiven vor, ohne dass soziales Geschlecht vorrangig von Bedeutung wäre. Bei »Alaba, how do you do?« sind sie Hauptgegenstand persiflierender Comedy, bei »Ca Ca Caravan« unbedeutende Statisten.

Figureninszenierung als feminine Typisierung — Uneinheitliche weibliche Typen

Fatima Spar (JIM) wird in der Performance von »Trust« verbal zur »Über-Prophetin« mit einem Heilsangebot an die patriarchalen Religionen Christentum und Islam. Die blasphemische Aussage findet nicht im öffentlichen Raum statt. Sie wird durch Unverständlichkeit (durch den Einsatz eines Megaphons ist der gesungene Text nicht verständlich), anonyme Örtlichkeit

(die Session findet in einem Hinterzimmer statt) und groovige Tangoklänge gleichsam versteckt.

Das Duo Fijuka (RPM) agiert im Musikvideoclip zu »Ca Ca Caravan« als Weltraumagentinnen. Die Sängerinnen arbeiten mit Künstlernamen, schaffen jedoch im Musikvideoclip zwei Filmfiguren. Caty Cosmos und Judy Jupiter können nicht als Sängerinnen des Duos Fijuka identifiziert werden, einzig der Name »Fijuka Space Patrol« lässt einen diegetischen Bezug zur Band zu. Fijuka arbeitet mit Elementen, die geschlechtliche Zuordnungen überschreiten oder verstören sollen (überzeichnetes Make-up, pompöse Perücken, Kostüme, die an die Weltraumnostalgie erinnern), somit werden neue Identitäten konstruiert.

Im Beispiel der Band Seer (SVM) trauert eine Frau dem ehemaligen Partner nach, der am Tag ihres Anrufs eine andere heiratet. Die Erzählerin der Geschichte wird durch eine junge, als attraktiv inszenierte Frau ergänzt, die als Protagonistin in der Diegese agiert. Die weibliche Trauer wird in doppelter Darstellung inszeniert. Der gesungene Sprechakt, der durch die lebenserfahrene Erzählerin erfolgt, verklärt das Leid des verlassenen weiblichen Körpers, das durch die junge Schauspielerin verbildlicht wird.

In allen anderen Clips kommen Frauen als Teil von Musik-Kollektiven vor, ohne dass ihre Geschlechtlichkeit in irgendeiner Form von Bedeutung wäre. Bei »wegda!« ist eine Politikerin Hauptgegenstand von Gesellschaftskritik. In den drei »Lover«-Songs fungieren sie als Liebesobjekte bzw. bei Nazar/Falco zusätzlich als Tänzerinnen. Electric Indigo stellt die geschlechtliche Inszenierung bei ihren DJ-Auftritten bewusst in den Hintergrund und stattdessen die von ihr erzeugte Musik in den Vordergrund.

In den untersuchten Beispielen der Stilfelder »Klassik/zeitgenössische Musik«, »Jazz/improvisierte Musik« und »Volksmusik/Folk & World« ist geschlechtliche Inszenierung kein relevanter Bestandteil der Figuren-Konstitution. Die sexuelle Identität verliert gegenüber dem Auftreten im Kollektiv an Bedeutung. Sofern vorhanden, dominieren männliche oder weibliche Bandleader oder DirigentInnen die Performance. Charakteristika der geschlechtlichen Inszenierungen treten in den untersuchen Beispielen zugunsten der kollektiven Performance in den Hintergrund. Frauen und Männer treten darüber hinaus auch als Träger (Gander, Fatima Spar, 5/8erl in Ehr'n) oder Zielscheibe von Gesellschaftskritik und Karikatur in Erscheinung.

In den Musikstücken der Stilfelder »Dance/HipHop/Elektronik«, »Rock & Pop Musik« und »Schlager/volkstümliche Musik« werden die Figuren deutlich mit geschlechtlichen Attributen ausgestattet. Diese bewegen sich im Falle der Männer zwischen der Imagination des erfolgreichen hedonistischen »Lovers«, der den Frauen die gleichen Interessen unterstellt (Nazar, Gabal-

ier), und einem vorsichtig spielerischen Umgang im Zusammenhang mit der Auslotung gesellschaftlicher Grenzen (Wanda). Im Falle der Frauen bewegt sich die Spannbreite zwischen starker emotionaler Abhängigkeit von einem männlichen Liebesobjekt (Seer) und experimentierfreudiger Selbstinszenierung jenseits von derartigen Abhängigkeiten (Fijuka, Electric Indigo). Binäre Geschlechterverhältnisse werden demnach in den Musikstücken der Stichprobe nicht nur bestätigt, sondern teilweise aufgebrochen.

3.3 Kulturtheoretische Aspekte: Soziale Ungleichheit und Formen der Hybridität

Um zu einer kulturtheoretisch ausgerichteten Interpretation der qualitativ gewonnenen Analyseergebnisse zu gelangen, ist es notwendig, sich die grundlegenden Merkmale des »Raumes der Kulturmuster«, basierend auf Bourdieus Theorie sozialer Ungleichheit, nochmals zu veranschaulichen:

Elitäres Kulturmuster	Mittleres Kulturmuster	Populäres Kulturmuster
Abstraktion vom Leben: Stilisierung	Stilisierung & Vollzug	Darstellung des Lebens: Vollzug
Primat der Form	Form & Funktion	Primat der Funktion
Neuheit der Regeln	Neuheit & Vertrautheit	Vertrautheit der Regeln
»über sein Schicksal verfügen«	»sich nicht in sein Schicksal fügen«	»sich in sein Schicksal fügen«
Andachtsritual	Andacht & Animation	Animationsritual

Abbildung 7: Vergleich der Kulturmuster nach Bourdieu

Bourdieu unterscheidet zwischen legitimem, mittlerem und populärem Geschmack und kommt — auf der Basis von umfangreichem empirischen Material, bezogen auf die französische Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre — zu einer berühmt gewordenen Grafik der Zuordnung des »Raums der sozialen Positionen« zu einem »Raum der Lebensstile« (Bourdieu 1994: 212f.). Urteile über Elemente von Lebensstilen — also auch über künstlerische Ausdrucksformen[6] — seien von der gesellschaftlichen Position der urteilenden

6 Jedes Mitglied der Gesellschaft weiß »praktisch Bescheid« über das »System« der Automarken, Kleidungs- und Tischsitten, Wohnungen, Bilder und Musikstile etc.

Person abhängig, spiegeln demnach letztlich die gesellschaftliche Verteilung von Lebensbedingungen. Die beiden weit auseinanderliegenden Pole, das »Oben« und »Unten« seines sozialen Raumes, sieht Bourdieu idealtypisch durch folgende Merkmale charakterisiert:

- Der legitime Geschmack (das »elitäre Kulturmuster«) erfreut sich durch Abstraktionen vom Leben, durch Stilisierung: die Art der Darstellung ist wichtiger als das Dargestellte, die Form wichtiger als die Funktion. Neuheit bzw. Kühnheit im Umgang mit Gestaltungsregeln gelten als Qualitätsmerkmal und reflektieren eine Grundhaltung, einen Habitus, der im Bewusstsein »über sein Schicksal verfügen zu können« zum Ausdruck kommt.
- Der populäre Geschmack (das »populäre Kulturmuster«) beurteilt demgegenüber nach gegenteiligen Gesichtspunkten. Wichtig ist die Darstellung des konkreten Lebens, die Möglichkeit des Mitvollzugs: Das Dargestellte ist wichtiger als die Art der Darstellung, die Funktion wichtiger als die Form. Vertrautheit mit den Gestaltungsregeln, unmittelbare Verständlichkeit und Erfüllung von Erwartungen gelten als Qualitätsmerkmale und reflektieren eine Grundhaltung, einen Habitus, der im Bewusstsein »sich in sein Schicksal fügen zu müssen« zum Ausdruck kommt.
- Der mittlere Geschmack (das »mittlere Kulturmuster«) fügt in seinen Beurteilungskriterien beide genannte Qualitätsmaßstäbe zusammen und achtet auf eine entsprechende Mischung beider Prinzipien. Dies reflektiert eine Grundhaltung, einen Habitus, der dem Projekt des sozialen Aufstiegs verpflichtet ist und im Bewusstsein »sich nicht in sein Schicksal fügen zu wollen« zum Ausdruck kommt (ebd.: 36ff.).

Die seither vorgetragene Kritik am Bourdieuschen kultursoziologischen Ansatz richtete sich vor allem auf den Aspekt des Determinismus. Das Individuum und sein Habitus würden durch die jeweiligen Lebensbedingungen vorfixiert erscheinen, dem Moment der gesellschaftlichen Durchlässigkeit werde zu wenig Aufmerksamkeit zuteil. Aus diesem Grund verzichtet das Stilfeldermodell des ›Systems der Musik‹ auf eine Zuordnung zu einem »Raum der sozialen Positionen« und beschränkt sich auf gesellschaftlich existente Urteile bezüglich des Status von Stilfeldern. Darüber hinaus finden sich bei Bourdieu keinerlei Anhaltspunkte für die Verteilung von Aufführungsritualen von Musik. Daher wurde das *Andachtsritual*, die Bereitschaft zur Stille und ungeteilten Aufmerksamkeit einem Kunstwerk gegenüber, dem »elitären Kulturmuster« und das *Animationsritual*, die Bereitschaft

zum kollektiven körperlichen Mitvollzug eines Musikprogramms, dem »populären Kulturmuster« ergänzend zugeordnet.

Wie nehmen sich nun die Ergebnisse der Performance-Analyse unserer Stichprobe im Lichte dieser kultursoziologischen Theorie aus? Das Schema der Figurenanalyse nach Eder (die »Uhr der Figur«) verweist jedenfalls auf gesellschaftliche Verhältnisse, die von der Filmkunst bzw. hier von Musikfilmsequenzen reflektiert werden: Der Erfolg des Schlager/Pop Crossovers (im Material repräsentiert durch Gabalier und Seer) verweist auf weit verbreitete populär-konservative Identifikationsmuster (Aspekte der Liebe, konkrete Darstellungen des Lebens, Abwesenheit von Gesellschaftskritik). Die »mittleren« Genres (Rock/Pop, Dance/HipHop, Volksmusik/World Music) zeigen eine Vielzahl von unterschiedlichen Positionierungen sowohl hinsichtlich Gender als auch Gesellschaftswahrnehmung (Lover, Inzest, Agentin, feminist DJ; Aktualisierung von Volkstraditionen, komödiantische Dekonstruktion) und verweisen auf pluralistische Identifikationsmuster. Die zeitgenössische Klassik und auch der Jazz (im Material repräsentiert durch Gander, BartolomeyBittmannn, Muthspiel, Spar) zeigen sowohl elitäre Muster als auch Durchlässigkeit (Kunstanspruch, Offenheit, Ausdruck von Gesellschaftskritik) und verweisen auf ein Festhalten am Ideal der autonomen Kunst in höheren Bildungsschichten.
Daran anknüpfend lassen sich folgende Thesen formulieren:

1. Das Modell »elitäres — gemischtes — populäres Kulturmuster« bildet sich auch im Material von 2010-2015 ab.
2. Es gibt viele Anzeichen für retrospektive Tendenzen.
3. Es gibt viele Anzeichen von höherer Durchlässigkeit.
4. Das ›System der Musik‹ zeigt insgesamt eine verstärkte »Tendenz zur Mitte«.

Der Raum der Kulturmuster ist demnach nicht länger als Gegensatzpaar — im Sinne eines entweder elitär oder populär — zu denken, sondern als Kontinuum, in dem sich MusikerInnen und deren Werke bzw. deren öffentliche Performances temporär — d.h. im Einzelfall auch durchaus unterschiedlich — positionieren und verorten. Die beiden Schlager-Beispiele etwa zeigen Darstellungen des konkreten (Liebes-)Lebens: eine Trennungs- und eine Anbahnungssituation. Sowohl die musikalische Gestaltung als auch die filmische Erzählweise bedienen sich konventioneller Schemata. Live-Konzertmitschnitte zeigen große Publikumsmassen in intensivem körperlichen Mitvollzug (stehen, mitsingen und -klatschen etc.), vorzugsweise im alpinen Outfit (Dirndl, Lederhose als retrospektives jugendkulturelles Element). In-

wiefern wird hier das »populäre Kulturmuster« vollständig erfüllt bzw. gibt es auch Elemente in Richtung Durchlässigkeit oder »Tendenz zur Mitte«?

Für das andere Ende des Globus der Musik stehen die beiden Beispiele der zeitgenössischen Klassik. Beide stellen die Interpretation eines Werkes in den Mittelpunkt. Das Vokalwerk stilisiert Aussagen einer österreichischen Politikerin zur Asylpolitik in kritischer Absicht, das Instrumentalduo zeigt seine virtuose Beherrschung der Musikinstrumente. Die Stilistik ist in beiden Fällen darauf angelegt, im Rahmen postserieller Gestaltungsmittel Neues einzubringen. Das still sitzend zuhörende Publikum ist auf die Form der Darstellung, die Qualität der Interpretation konzentriert und wird im Film nicht gezeigt. Gibt es auch hier im Rahmen des »elitären Kulturmusters« Anzeichen für Durchlässigkeit und »Tendenz zur Mitte«?

Um das Kontinuum noch deutlicher beobachten zu können, soll abschließend nochmals auf die eingangs angekündigte Fragestellung »Zeigen sich im Material, in der Performance der beobachteten Figuren, eventuell auch neue Formen von Hybridität und kultureller Gestaltung?« eingegangen werden. Bringt man die sechs Crossover-Beispiele der Stichprobe in eine vergleichende Matrix, erhält man folgende Ergebnisse:

VSA: Hybridität

KZM Clip in einer leeren Fabrikhalle (Neue Musik, Jazz, Rock)	JIM Religionskritik durch Rollenumkehr (Jazz, World, Tango, Pop)	VWM Persiflage österr. Typen (Wienerlied, Jazz, Ska, HipHop)
DHE Remix: Old School Master als Referenz (HipHop/Pop)	RPM Clip als Kurzfilm: Science Fiction Parodie (Glam Rock)	SVM Schlager-Pop: Rurales Genre im urbanen Raum (Polka, Latin, Funk)

Abbildung 8: Vergleichende Stilfeldanalyse: Hybridität

Die hier abgebildeten Crossover-Tendenzen wirken insgesamt sehr uneinheitlich und verlangen nach einem detaillierten Kommentar. Auffällig ist, dass es in allen Stilfeldern Bezugnahmen auf Elemente der Rock- und Popmusik gibt. Betrachten wir zunächst wieder die Extrempositionen »Schla-

ger« und »Klassik« und dann die mittleren Stilfelder »Rock/Pop«, »Dance«, »World« und »Jazz«.

Schlager (SVM)
Der Hit »I sing a Liad für di« von und mit Andreas Gabalier zeigt sowohl musikalisch als auch bezüglich der Schauplätze des Videoclips hybride Tendenzen des Stilfeldes. Traditionelle volksmusikalische Formen (Polka, Gstanzl) werden über die im Schlager-üblichen Latin-Elemente hinaus mit Rock-, Pop- und Funkmustern »modernisiert«. Der Clip spielt in einem städtischen Ambiente (mit Akkordeon und Lederhose in der U-Bahn), die Lyrics enthalten neben christlich-traditionellen Bildern (»Engerl«, »Teuferl«, »Himmelstür«) auch szenesprachliche Ausdrucksweisen (»I steh auf di«). Damit wird einmal mehr ein kommerziell erfolgreiches Schlager/Pop-Crossover konstituiert. Auch »Heut heirat die Liebe meines Lebens« von der Gruppe Seer zeigt musikalisch eine Schlager/Pop-Mischung, der Clip bleibt aber dem alpinen Landschafts-Ambiente treu. In beiden Liedern werden traditionelle Geschlechtskonstruktionen erneut etabliert: der Mann als Eroberer niedlicher weiblicher Fabelwesen (Potenzfähigkeit) und die Frau, deren emotionale Bindung an einen Mann selbst dann nicht endet, wenn er sich offiziell an eine andere Partnerin bindet (Leidensfähigkeit).

Klassik (KZM)
Der Musikclip »Centipede« von BartolomeyBittmann, einem String-Duo mit Violoncello und Violine/Mandola, verbindet filmästhetisch und musikalisch Elemente von Neuer Musik, Jazz und Rock. Gedreht wurde in einer leeren Fabrikhalle ohne Publikum, die Kamera lenkt die Aufmerksamkeit auf die Virtuosität der beiden Musiker. Diese entfachen ein musikalisches Feuerwerk aus repetitiven, motorischen und linearen Strukturen, in denen komponierte und improvisierte Passagen miteinander verschmelzen. Der Rock-ähnliche körperliche Gestus der Performance soll offenbar bewusst Assoziationen an den Progressive Rock der 1970er Jahre hervorrufen: Centipede (»Hundertfüßer«) war ein Mammutprojekt des britischen Fusion Musikers Keith Tippett in den frühen 1970er Jahren mit MusikerInnen u.a. von King Crimson und Soft Machine. Demgegenüber wird die Komposition von Bernhard Gander (»wegda!«), die auf einer 40 Seiten umfassenden Partitur minutiös fixiert ist, den Konventionen der Neuen Musik entsprechend mit Dirigent und deklamierender oder experimentell singender Sopranistin präsentiert. Die bissige Gesellschaftskritik des vertonten Textes erhält durch den Uraufführungsrahmen »Bregenzer Festspiele« gesellschaftlich anerkannte Legitimität (»Freiheit der Kunst«).

Nach diesen beiden antagonistischen Stilfeldern, an denen sich sowohl bewahrende, retrospektive Positionen als auch Crossover-Tendenzen in Richtung »Mitte« beobachten lassen, soll nun diese »Mitte« selbst in entsprechender Differenziertheit betrachtet werden:

Rock/Pop (RPM)
Der Clip von Fijuka, der als Kurzfilm mit Vor- und Nachspann gestaltet ist, dokumentiert ein Interesse des Stilfeldes an der Medienwelt als solcher. Nicht nur werden Gestaltungselemente der Filmkunst angewandt, sondern auch ein Genre der Filmindustrie zitiert und persifliert — die Welt der Science-Fiction-Serien der 1960er und 1970er Jahre und deren intergalaktische Inszenierungen (Raumschiffe und deren Besatzung, Fabelwesen auf fremden Planeten, kriegerische Auseinandersetzungen etc.). Sowohl die Szene des Vorspanns (Kampf mit einer fremden Kreatur) als auch die Kommandozentrale des Raumschiffs werden von den beiden Heldinnen dominiert. Dabei werden die Figuren durch den Einsatz von queeren Elementen (verstörendes Make-up, pompöse Perücken, Spielzeugpistolen, »tussihafte« Kleidungs- und Verhaltenselemente) überzeichnet. Auch die Band Wanda konstituiert in ihrem Clip eine Haltung der spielerischen Reflexion von gesellschaftlicher Umgebung, des stets neu zu hinterfragenden Umgangs mit geschlechtlicher Normalität.

Dance (DHE)
HipHop — hier repräsentiert durch den österreichischen Rapper mit Migrationshintergrund Nazar — hat sich längst international in der Sphäre des Pop etabliert. Die Grenzüberschreitung erfolgt hier durch eine spezielle, auch visuelle Elemente umfassende Remix-Technik. Popstar Falco, der als Schöpfer einer dezidiert österreichischen Variante des Sprechgesangs in den Tagen der »Old School« Anfang der 1980er Jahre gilt, wird durch einen seiner Songs, durch Einblendungen von alten Filmen und durch Outfits von Frauengestalten zum virtuellen Duett wiederbelebt. HipHop = Pop wird dadurch erneut zu einem wesentlichen Referenzrahmen erklärt. Der Neukonstituierung der damit verbundenen patriarchalen Geschlechterkonstruktion (auf der Basis eines egalitär angenommenen Hedonismus) steht das zweite Beispiel (DJ Electric Indigo) entgegen, das die Positionierung einer Musikerin in einer internationalen Elektronik-Festival-Szene zeigt und eine feministisch-aufstiegsorientierte Haltung repräsentiert: Kunst und Tanz schließen sich nicht aus, sondern können seriös miteinander verbunden werden.

World (VWM)
Auch in diesem Stilfeld ist eine Distanzierung und Neubewertung gesellschaftlicher Muster und Realitäten im Sinne einer Aufstiegsstrategie zu erkennen. 5/8erl in Ehr'n zeigen Beobachtungen der österreichischen Gesellschaft anhand von Typen und persiflieren damit deren Einstellungen: Alltagsrassismus und -sexismus, Scheinkatholizismus, Größenwahn etc. Ihr Musikmix verbindet Wienerlied, Jazz, Ska, HipHop und Pop. Ebenfalls über die Grenzen einer traditionellen Volksmusikformation hinausgehend fordern Alma auf Grund ihrer akademischen Ausbildung für ihre Bearbeitungen und Kompositionen die Wahrnehmung als »Kunstform« ein.

Jazz (JIM)
Während »Tears of Laughter« des Christian Muthspiel 4 feat. Steve Swallow die Liebe des Jazz zur Klassik, zur improvisatorischen Be- und Verarbeitung klassischer Kompositionen — im vorliegenden Fall von John Dowland (1563-1626) — veranschaulicht und auf diese Weise das nach wie vor existente Aufwärtsstreben des Genres dokumentiert, zeigt »Trust« von Fatima Spar & The Freedom Fries eine Fülle von Crossover-Aspekten in völlig andere Richtungen: Der Clip wurde in einem Hinterzimmer eines Theaters in Istanbul gedreht. Man sieht die Sängerin, wie sie, begleitet von sieben Musikern (3 Bläser, Akkordeon, Kontrabass und 2 Gitarren als Percussion) in ein Megaphon singt, sodass der Text weitgehend unverständlich bleibt. Der Song handelt von Christentum und Islam sowie deren Widersprüchlichkeiten und wird musikalisch als munterer Tango inszeniert. Die türkischstämmige Künstlerin aus Vorarlberg bietet sich den hilfesuchenden patriarchalen Weltreligionen selbst als Lösung an:

I would not like to be jesus
nor the other great prophet himself
I do not trust in jesus
nor the man whose name i do not dare to pronounce
[…]

I woo you
come trust in me
rely on me
in your depths of despair i'll be there
(zit. n. Spar 2008)

Hier wird nicht nur Rollenumkehr inszeniert, sondern gleichzeitig die aufmüpfige Botschaft im Hinterzimmer versteckt. Das Megaphon vergrößert

einerseits die Aussage, trägt aber gleichzeitig — durch die Textunverständlichkeit — auch zum Versteckspiel bei.
Bezüglich »Trust« scheint es angebracht, den Begriff »Hybridität« nicht nur im Sinne eines Crossover von Jazz, Popsong und World Music zu verwenden, sondern im Sinne der postkolonialen Theorie von Homi K. Bhabha. Fatima Spar eröffnet in diesem Song insofern einen »third space«, als es um das Verhandeln von Positionen in der Auseinandersetzung mit Machtstrukturen geht. Geschützt durch die Maxime der »Freiheit der Kunst« und die Trennung von Staat und Religion in Österreich darf auch radikale Religionskritik ungestraft geäußert werden. Der »Prophet« aber wird vorsichtshalber namentlich nicht genannt.

4. Zusammenfassung

Die Ergebnisse der Studie »Performing Diversity« zeigen, dass im Kontinuum zwischen dem »elitären« und dem »populären« Pol des Musiklebens in Österreich der Gegenwart (2010-2015) eine bunte Dynamik vielfältiger Abgrenzungen und Diffusionen stattfindet. Unterschiede zwischen den »oberen« (Klassik, Jazz, World) und den »unteren« (Dance, Rock/Pop, Schlager) Stilfeldern hinsichtlich der Parameter Aufführungsritual (Andacht versus Animation) und Figurenkonstruktion (gesellschaftskritische MusikerInnen versus dramatisierte Geschlechterverhältnisse) werden durch einzelne abweichende Beispiele unterlaufen. Dies verweist einmal mehr auf die Problematik von Begriffen wie »Populäre Musik« bzw. »Popularmusik« oder »Kunstmusik«. Das Stilfeldermodell zeigt bezüglich der realen Phänomene des Musiklebens — den unterschiedlichen KünstlerInnen und deren unterschiedlichen Musikstücken — einen viel höheren Differenzierungsgrad, sodass eine Zuordnung von Genres zu Begriffen wie Kunstmusik oder Popularmusik generell in Frage steht. Vielmehr scheint jedes Stilfeld sich — in ästhetisch spezifischer Weise — in einem Spannungsfeld zwischen »art« und »pop« zu entfalten und dabei nicht nur puristisch-konservierende, sondern auch grenzüberschreitende Strategien zu verfolgen.

Literatur

Assmann, Jan (2013). *Das kulturelle Gedächtnis. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck (7. Aufl.).

Bachmann-Medick, Doris (2009). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bergmann, Franziska (Hg.) (2010). *Geschlechter-Szene: Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater*. Freiburg: fwpf Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen.

Bhabha, Homi K. (2000). *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.

Behne, Klaus-Ernst (Hg.) (1987). *Film — Musik — Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Regensburg: Gustav Bosse.

Bourdieu, Pierre (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2006). *Haß spricht — Zur Politik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Chambers, Ian (1982). »Some critical tracks.« In: *Popular Music* 2, S. 19-36.

Degele, Nina / Schmitz, Sigrid / Mangelsdorf, Marion / Gramespacher, Elke (Hg.) (2010). *Gendered Bodies in Motion*. Opladen u. Farmington Hills: Budrich UniPress.

div. Autoren (2016). »Ritual.« In: *wikipedia.de*, https://de.wikipedia.org/wiki/Ritual (Zugriff am 23.11.2016).

Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.

Fahlenbrach, Kathrin / Brück, Ingrid / Bartsch, Anne (Hg.) (2008). *Medienrituale: Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Fischer Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.

Goffman, Erving (1980). *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Gritten, Anthony / King, Elaine (Hg.) (2006). *Music and Gesture*. Farnham: Ashgate.

Helle, Horst Jürgen (1992). *Verstehende Soziologie und Theorie der Symbolischen Interaktion*. Stuttgart: Teubner.

Huber, Harald / Leitich, Lisa (2012). *Austrian Report on Musical Diversity. Österreichischer Bericht zur Vielfalt der Musik 2000-2010*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Huber, Harald (2003). *Der Song und die Stilfelder der Musik*. Wien: unveröffentl. Habilitationsmanuskript.

Hüningen, James zu (2012). »Multilineares Erzählen(1).« In: *Lexikon der Filmbegriffe*, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7435 (Stand 13.10.2012, Zugriff am 28.10.2016).

Inglis, Ian (2006). *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Aldershot: Ashgate.

Langemeyer, Gerhard (1984). »Einleitung.« In: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*. Hg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl. München: Prestel, S. 7-13.

Nestler, Sebastian (2011). *Performative Kritik. Eine philosophische Intervention in den Begriffsapparat der Cultural Studies*. Bielefeld: transcript.

o.A. (2016). »89th Academy Awards. Special Rules for the Short Film Awards.« In: *oscars.org*, http://www.oscars.org/sites/oscars/files/89aa_short_films.pdf (Zugriff am 27.10.2016).

UNESCO Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (2010): *Kultur und Entwicklung. UNESCO Perspektive*, http://kulturellevielfalt.unesco.at (Zugriff am 15.01.2017).

Oster, Martina / Ernst, Waltraud / Gerards, Marion (Hg.) (2010). *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*. Berlin: LIT.

Spar, Fatima (2008). Lyrics »Trust«, http://www.freedomfries.at/lyrics/trust.pdf (Zugriff am 15.1.2017).

Springsklee, Holger (1987). »Video-Clips — Typen und Auswirkungen.« In: *Film — Musik — Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*. Hg. von Klaus-Ernst Behne. Regensburg: Gustav Bosse, S. 127-154.

Welsch, Wolfgang (1995). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wirth, Uwe (Hg.) (2002). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wulf, Christoph (Hg.) (2001). *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handel*. Weinheim u.a.: Juventa.

Wulff, Hans Jürgen (2014). »Montage.« In: *Lexikon der Filmbegriffe*, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1257 (Stand 24.8. 2014, Zugriff am 27.10.2016).

Audiovisuelle Medien

5/8erl in Ehr'n (2014). »Alaba, How do you do.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/watch?v=Zp4x7TRC1Kk (Zugriff: 1.3.2017).

5/8erl in Ehr'n (2014). »Heit hea i dem Regn zua.« Live-Auftritt im Posthof in Linz, Oktober,https://www.youtube.com/watch?v=6rToWwSnqiw&list=PLnMntmQo0_Pb_ hp0Md8PdCCWpkdu5O4YB&index=41 (Zugriff: 1.3.2017)

Alma (2013). »Admonter Echojodler.« Live-Auftritt beim Schrammel Klang Festival auf der Waldbühne in Litschau, https://www.youtube.com/watch?v=hssJ4_0AtVE (Zugriff: 1.3.2017).

Andreas Gabalier (2010). »I sing a Liad für Di.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/watch?v=U0_UYW5Y4cM (Zugriff: 1.3.2017).

Andreas Gabalier (2012). »I sing a Liad für di.« Live-Auftritt in der Stadthalle Wien, https://www.youtube.com/watch?v=tfA_oq6DlwA (Zugriff: 1.3.2017).

BartolomeyBittmann (2014). »Centipede.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/w tch?v=nIxsQm_Td9Y (Zugriff: 1.3.2017).

BartolomeyBittmann (2015). »Parovskapproved.« Live-Auftritt in der FINE ART Galerie in Traismauer, Dezember, https://www.youtube.com/watch?v=Av8p946yQwo (Zugriff: 1.3.2017).

Bernhard Gander (2011). *wegda! für sopran und ensemble (ein stück zum thema asyl)*. Live-Aufführung des oenm. österreichisches ensemble für neue musik im Rahmen der Schiene »KAZ — KUNST AUS DER ZEIT« der Bregenzer Festspiele, https://www.youtube.com/watch?v=Cta_cYxGbqA (Zugriff: 28.2.2017).

Christian Muthspiel 4 feat. Steve Swallow (2012). »Tears of Laughter.« Live-Auftritt beim Jazzfest Saalfelden, https://www.youtube.com/watch?v=venkftsmtLQ (Zugriff: 31.1.2017).

Electric Indigo (2015). *DJ-Set @ TAICOCLUB'15*. Live-Auftritt beim TAICOCLUB Festival, https://www.youtube.com/watch?v=Hij7swzw1i4 (Zugriff: 1.3.2017).

Fatima Spar and the Freedom Fries (2012). »Trust.« Musikvideo für *Long Way From Home Istanbul Acoustic Sessions*, https://www.youtube.com/watch?v=uRvXFFcAgI8 (Zugriff: 1.3.2017).

Fatima Spar & The Freedom Fries (2013). »Trust.« Live-Auftritt in der Ankara If Performance Hall, November, https://www.youtube.com/watch?v=XCrVtZT0mEY (Zugriff: 1.3.2017).

Fijuka (2015). »Ca Ca Caravan.« Offizielles Musikvideo. https://www.youtube.com/watch?v=r1_30Tx4JL4 (Zugriff: 1.3.2017).

Fijuka (2013). »Ca Ca Caravan.« Live-Auftritt im Chelsea in Wien, November, https://www.youtube.com/watch?v=MHAL8JYXvTY (Zugriff: 1.3.2016).

Nazar/Falco (2014). »Zwischen Zeit und Raum.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/watch?v=5OiNv9z8V6o (Zugriff: 1.3.2017).

Nazar feat. Yasmo & S.K. Invitational (2014). »An Manchen Tagen.« Live-Auftritt auf dem Popfest in Wien, https://www.youtube.com/watch?v=XAnqVjxh91M (Zugriff: 1.3.2017).

Seer (2014). »Heut heirat die Liebe meines Lebens.« Fernseh-Auftritt bei »Wenn die Musi spielt«, https://www.youtube.com/watch?v=l56A5P1FqA8 (Zugriff: 31.1.2017).

Seer (2014). »Heut heirat die Liebe meines Lebens.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/watch?v=t1fF6pAOmsU (Zugriff: 31.1.2017).

Wanda (2014). »Bologna.« Offizielles Musikvideo, https://www.youtube.com/watch?v=xREl_68O-mw (Zugriff: 1.3.2017).

Wanda (2014). »Bologna.« Live Auftritt im Gasometer in Wien, April, https://www.youtube.com/watch?v=tDNj-h9FooY (Zugriff: 1.3.2017).

Abstract

The project *Performing Diversity* dealt with rituals of music performance. To this end, qualitative case studies were used to explore distinctions and diffusions between the musical style fields of »Classical / Contemporary music«, »Jazz / Improvised music«, »Folk music / World music«, »Dance / HipHop / Electronic music«, »Rock & Pop« and »Schlager / Folkloristic music«. The focus was on crossover phenomena in today's musical landscape, with analyses being devoted to musical and cultural spaces-in-between where new things can come about. The sample comprised of Austrian musical, pictorial, and filmic creations from between 2010 and 2015.

Anhang

Stilfeld »Schlager/volkstümliche Musik«

Die Seer: »Heut heirat die Liebe meines Lebens«

FIGUR: Sabine »Sassy« Holzinger als verschmähte Liebende + Schauspielerin + Band
WAS: Re-Konstituierung von Schlagerthematik/Monogamie (Liebesleben, Hochzeit, Abschied, Trost)
WIE: Starke Emotionalität durch deutliche Gestik und Mimik der Protagonistin und der anderen Bandmitglieder, Mischung aus Tracht und Alltagskleidung in ländlich-alpiner Umgebung (Almsee), die beiden Frauen singen, die Männer spielen (dr, harmonika, ak-git, e-git, keys und e-bass), die Musik enthält auch Pop-Elemente (4-Chord-Song mit Verse-Chorus-Bridge, der Beziehungskonflikt wird nicht aufgelöst)
LIVE: Open Air ohne Bestuhlung, Animationsritual (Rosen und Leuchtsterne halten, Sprechen und Mitsingen, Mitschunkeln)

> Heut heirat die Liebe meines Lebens,
> in meine Tram hob I mirs oft vorgstellt.
> I bin noch nicht bereit dich aufzugeben,
> heut heiratst und für mi zerbricht a Welt.
>
> Heut heirat die Liebe meines Lebens,
> die letzte Hoffnung geht runter den Boch.
> Heut heiratst und olles woar vergebens,
> denn I liab dich immer noch.

Andreas Gabalier: »I sing a Liad für di«:

FIGUR: Andreas Gabalier besingt als »VolksRock'n'Roller« eine Liebespartnerin, die durchgehend als »Engerl« bezeichnet wird
WAS: Re-Installierung traditioneller Geschlechterverhältnisse, Elemente traditioneller alpiner Volkskultur werden aktualisiert
WIE: Verwendung christlicher Bilder und Metaphern (Engerl, Teuferl, Himmel, Sternderl), der Protagonist tritt in Lederhosen mit T-Shirt, Sonnenbrille und umgehängtem Akkordeon auf, ab und zu wird eine blonde Frau im Dirndl verschwommen eingeblendet

LIVE: vorwiegend junges Publikum in großer Halle – größtenteils in Tracht – steht, bewegt sich und singt mit wie bei einem Rockkonzert (Inszenierungselement: Geweih am Mikrophonständer)
CROSSOVER: Vermischung von Schlager- und Popelementen: ein rurales Musikgenre wird in einen urbanen Raum gesetzt (Hamburg als Schauplatz des Videoclips); musikalisch kann der Song als Mischung von Polka, Latin und Funk charakterisiert werden

I sing a Liad fia di und do frogst du mi
Mogst mit mia taunzn gehen, i glaub i steh auf di
I sing a Liad fia di und kaun di Sterndal segn
I hob mi vaknoit in di
…
Ulalala – so a schena Tog
Ulalala – weil i a Engerl hob
Ulalala – so a schene Nocht
Der Himmel hot mia a Engerl brocht

Stilfeld: »Rock & Pop Musik«

Wanda: »Bologna«

FIGUR: Künstlername »Marco Wanda« + SchauspielerInnen im Video
WAS: Re-Konstituierung von Rockkultur (»Sex & Drugs & Rock´n´Roll«), Spiel mit Tabubruch (Inzest)
WIE: Lyrics (deutsch), Inszenierung als hedonistischer Rockstar (offenes Hemd, Weinflasche, Zigarette, zerrissene Hose, sich verausgabende – heisere – Stimme, kommunikativer Umgang mit dem Publikum), klassische Rockband-Besetzung (voc, e-git, b, keys, dr)
LIVE: Halle ohne Bestuhlung, Animationsritual (Mitsingen, Mitklatschen, auf den Schultern sitzen)

Ich kann sicher nicht mit meiner Cousine schlafen,
obwohl ich gerne würde, aber ich trau mich nicht!
Ich kann sicher nicht mit meiner Cousine reden,
obwohl ich gerne würde, aber ich trau mich nicht!

Tante Ceccarelli hat in Bologna Amore gemacht!
Amore, meine Stadt
Tante Ceccarelli hat einmal in Bologna Amore gehabt!
Bologna, meine Stadt

Fijuka: »Ca Ca Caravan«

FIGUR: Katharina Winkelbauer alias »Ankathie Koi« und Judith Walzer alias »Judith Filimónova« verkörpern die Weltraum-Agentinnen »Caty Cosmos« und »Judy Jupiter«
WAS: Dekonstruktion von Machart und Inhalt des Science Fiction Genres der 1960er Jahre, Projektion von irdischen Konflikten, Kämpfen, Kriegen, Eroberungen etc. ins Weltall; der Chorus des Songs hat die Relativität von Zeit zum Thema (Relativitätstheorie als Weltbild)
WIE: Parodie in Form eines Kurzfilms mit Prolog, Song und Abspann, die Protagonistinnen sind Teil einer Raumschiff-Besatzung, die dilettantische Inszenierung aller Kulissen und »special effects« wird ungeschminkt kenntlich gemacht, viele visuelle und musikalische Zitate (»Raumschiff Enterprise«, »James Bond«, »Star Wars«, Glam Rock, …)
LIVE: Die beiden Musikerinnen (voc/synth, e-bass) werden durch einen Drummer ergänzt; Outfits mit Glitzerelementen, toupierten Haaren; keine Bestuhlung, Publikum bewegt sich
CROSSOVER: Gestaltung des Musikvideoclips als Kurzfilm (Crossover von Kunstsparten)

Time is now behind the times
And we were never here
And you were never born my friend
Time, you can't define the time
And you were never here
And now it's time to leave my friend

You want to be with
The creatures
And your thoughts are wild
And you really really want to stick your finger inside The UFO
wohoho
You claim »I come in peace!«
And »I am alone!«
But once they let you in
You push them off their throne in the The UFO
wohoho

Stilfeld »Dance / HipHop / Elektronik«

Electric Indigo: »DJ @ Taico '15«

FIGUR: Künstlername »Electric Indigo«
WAS: Feministische Positionierung im Rahmen der DJ Culture
WIE: Als DJ Vermeidung von Personenkult, schwarze Hose/schwarze Jacke, wenig Gestik, leichtes Mitschwingen des Oberkörpers, Musik minimalistisch-leicht-angenehm, konstanter Beat, vermeidet (im analysierten Ausschnitt) brachiale Sounds und Lautstärken
LIVE: Open-Air-Festival ohne Bestuhlung, Animationsritual (Tanzen, Seifenblasen, Filmen, Fotografieren)

Nazar: »Zwischen Zeit und Raum«

FIGUR: Nazar als Rapper mit Migrationshintergrund (türkische Minderheit im Iran) gibt gemeinsam mit Falco (posthum) den »Prinz der Goodlife Crew«
WAS: Männliche Identität: Macho (»vorwiegend hatten wir das Spiel, die Weiber und den Gin«), weibliche Egalität wird unterstellt
WIE: Virtuelles Duett mit Falco (der stimmlich und optisch mit seinem Song »Die Königin von Eschnapur« präsent ist), leicht bekleidete Background-Tänzerinnen als Projektionsfläche des Männertraums entsprechend vieler Vorbilder des HipHop-Genres, »Auferstehung« eines Musikers mit technischen Hilfsmitteln (daher »zwischen Zeit und Raum«)
LIVE: Duett mit Yasmo & S.K.Invitational (»An manchen Tagen«): Open Air ohne Bestuhlung, Publikumsanimation (direkte Ansprache und Applaus während der Musik)
CROSSOVER: HipHop/Pop, HipHop/Jazz

> [Hook — Falco — (Nazar)]
> Du bist die Königin von Eschnapur
> Und du trägst zumeist nur die Armbanduhr
> (Zwischen Zeit und Raum) yeah, yeah
> (Gefangen zwischen Weiß und Grau) yeah, yeah
> Du bist die Kaiserin von Kasachstan
> Du behältst zumeist nur die Krone an
> (Zwischen Zeit und Raum) yeah, yeah
> (Teilen wir den gleichen Traum)

Stilfeld »Volksmusik / Folk & World«

Alma: »Admonter Echojodler«

FIGUR: Das Quintett »Alma« (4 junge Frauen, 1 junger Mann) verkörpern traditionelle österreichische Volksmusik
WAS: Fortführung und Weiterentwicklung alpiner Volkskultur
WIE: Repertoire u.a. aus Volksliedsammlungen, Bearbeitung für die Quintettbesetzung (3 Geigen, Harmonika, Kontrabass u. mehrstimmiger Gesang), Alltagskleidung u. traditionelle sowie moderne Elemente (Kopftücher, Sonnenbrillen), dynamische Performance im Stehen, ursprünglich funktionelle Musik kommt auf die Konzertbühne
LIVE: Waldbühne mit Bestuhlung (Liegestühle), Open-Air-Konzert (Publikum lauscht und spendet am Ende Beifall)

5/8erl in Ehr'n: »Alaba, How do you do?«

FIGUR: Beobachtung, Aufzählung und Verkörperung verschiedener österreichischer Identitäten (Pfarrer, PolizistIn, Asylant, Musicalstar, Macho)
WAS: Persiflage kurioser Aspekte der aktuellen österreichischen Gesellschaft: die Figuren werden karnevalesk inszeniert bzw. ins Lächerliche gezogen (Tradition des anarchischen Wiener Volkstheaters)
WIE: Gereimte Gstanzln, Refrain im 7/8 Takt, Groove aus Call & Response-Elementen, sketchartige Darstellung durch Musiker und SchauspielerInnen, kellnerartige Auftrittskleidung (schwarze Hose, weißes Hemd, Hosenträger)
LIVE: Bestuhlung, Konzert, Applaus am Ende
CROSSOVER: »Wiener Soul«: Mischung aus Wienerlied, Jazz, Blues/Slide Guitar, Ska, Swing, HipHop

> Alaba — ›How do you do‹
> Yes he do, Yes we does!
> I komm aus am Land …
> … wo ma stolz is, dass Hermann Maier ned homophob is
> … des si verändert, weil Richard Lugner morgen gendert
> … wo Polizisten, mit vü Make-Up und Faschisten
> … wo ma froh is, dass Niki Lauda nu ned tot is
> … wo ma stolz is, auf an Handshake mit am Goldfish
> … das recht reich is, wo da Hickersberger glaubt, dass er a Scheich is
> … wo Nihilisten, sogar auf Facebook sans jetzt schon die Christen

Stilfeld »Jazz / improvisierte Musik«

Christian Muthspiel 4 featuring Steve Swallow: »Tears of Laughter«

FIGUR: Christian Muthspiel nimmt als Jazzkomponist Bezug auf »Lachrimae, or Seaven Teares« von John Dowland (1563-1626)
WAS: Konstituierung einer Beziehung zwischen Jazz und höfischer Renaissancemusik
WIE: Transformation von musikalischen Strukturen (Harmonie, Polyphonie) in Konventionen des Jazz (Thema — Soli — Thema), Inszenierung als Kunstmusik-Performance (dunkler Bühnenraum, elegante Kleidung, Fokus auf dem musikalischen Geschehen, Quartettbesetzung: tb, tp, vib, e-b)
LIVE: Saal mit Bestuhlung, Andachtsritual (konzentrierte Stille, am Ende Applaus)

Fatima Spar & The Freedom Fries: »Trust«

FIGUR: »Fatima Spar« als satirische Kritikerin von Religionen (Christentum, Islam)
WAS: Positionierung als Skeptikerin angesichts der Widersprüche zwischen religiösen Heilangeboten und der Verfolgung und Vernichtung Andersgläubiger
WIE: Kabarettistische Rollenumkehr: die Musikerin als Prophetin mit einem Heilsangebot an diese Religionen — gesungen durch ein Megaphon — in Form eines Tangos, begleitet von einem Jazz-Septett entspannt sitzend in einem Hinterzimmer in Istanbul
LIVE: Club-Atmosphäre: Publikum steht, trinkt, tanzt; Musiker spielen ohne Noten, emotionell-gestische Gesangsperformance, Musiker werden vorgestellt
CROSSOVER: »World Music«-Mischung von Jazz, Tango, Balkan Brass und Popsong; Positionierung in kulturellen Zwischenräumen

> I would not like to be jesus
> nor the other great prophet himself
> I do not trust in jesus
> nor the man whose name i do not dare to pronounce

you preach life and immortality
stay here with wide open doors
the bright side of life you'll always see but i do not believe in mankind

I woo you
come trust in me
rely on me
in your depths of despair i'll be there
(zit. n. Spar 2008)

Stilfeld »Klassik / zeitgenössische Musik«

Bernhard Gander: »wegda!«

FIGUR: Bernhard Gander, der als Komponist ausgewählte Zeitungsausschnitte zur österreichischen Asylpolitik um 2010 vertont und damit die damalige Innenministerin Maria Fekter karikiert
WAS: Positionierung im Sinne eines humanen Umgangs mit AsylwerberInnen
WIE: Einhaltung aller Konventionen des klassischen Aufführungsrituals (Dirigent dirigiert auf der Basis einer exakt notierten postseriellen Partitur eine Sopranistin und ein Ensemble: Bassklarinette, Horn, Posaune, Schlagwerk, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass), vorwiegend schwarze elegante Kleidung (Hemd oder T-Shirt und Hose)
LIVE: Saal mit Bestuhlung, Andachtsritual (Publikum unbeleuchtet, konzentrierte Stille, am Ende Applaus)

Anstieg an Asylanträgen, das muss unterbunden werden.
Es darf keine Willkür geben, die Familie soll ausreisen.
Ich will eine Aufenthaltspflicht, niemand unterstützt mich.
Das gehört mir weggenommen, weil ich falschen Zugang habe.
Das will ich verhindern.

Bin ich (m) — (a) — (m) —
bin ich doch (e) — (a) — (i-a) — (e) —
bin ich doch ein (e) — (a) — (i) —
bin ich doch ein Mons- (a) — (i) —
bin ich doch ein Monster?

BartolomeyBittmann: »Centipede«

FIGUR: Das Duo »BartolomeyBittmann« mit ihren Instrumenten Violine und Violoncello
WAS: Fokussierung von virtuoser Instrumentalmusik (in der Tradition sogenannter »ernster« Kunstmusik), Konventionen der Neuen Musik werden gebrochen durch exzessive motorische Rhythmik
WIE: Ein Videoclip dokumentiert durch die Kameraführung die handwerklichen Fähigkeiten der Musiker im Ambiente einer Fabrikhalle. Kleidung: schwarze Hose, schwarzes T-Shirt bzw. helles Hemd und dazu Turnschuhe, keine Notenständer; Mix aus experimentellen Spieltechniken, starken dynamischen Gegensätzen, Improvisation und Ostinatofiguren (afroamerikanische Rhythmik). Performance: heftig und körperlich (Rock-Attitüde)
LIVE: Galerie, Musiker auf einer Ebene mit dem sitzenden Publikum, Applaus nach dem Ende des Stücks (»Parovskapproved«)
CROSSOVER: Titel: Anspielung auf das Progressive Rock-Orchester Centipede (1970/71), Pop/Rock-Ästhetik: Videoclip in einer Fabrikhalle zwecks Promotion eines Albums «