

Popfandom als Genderidentifikationskriterium: Analyse einer männlichen und heterosexuellen Fankultur um Prince

Carla Schriever

Das Phänomen des männlichen Popfans wird bis heute vom akademischen Diskurs über Popfankulturen lediglich partiell berührt (*It's like feminism* 304). Diese Unterrepräsentanz spiegelt sich auch in der medialen Darstellung wieder. Der Ausgangspunkt dieser Studie ist die Beschäftigung mit der männlich dominierten Fankultur, im Fokus stehen dabei sich selbst als heterosexuell definierende männliche Fans, die einer besonderen Form von »Hardcore-Fandom«¹ rund um den Künstler Prince angehören. Die betreffende Gruppierung setzt sich aus deutschen und niederländischen Fans zusammen, die innerhalb eines intereuropäischen Kontexts befragt wurden.² Zunächst soll im Folgenden auf die Analogie zwischen der Entwicklung des Künstlers und der Fankultur eingegangen werden. In diesem Zusammenhang werden Formen der Identifikation erstmalig aufgegriffen, die später nochmals in einem eigenen Abschnitt Beachtung finden werden. Im Anschluss werde ich über meine Vorgehensweise und mei-

1 »Hardcore-Fans« werden im Kontext dieses Artikels als eine Gruppe von 50–100 Personen beschrieben, die innerhalb der europäischen Fankultur wiederholt in Erscheinung treten. Diese Gruppierung zeichnet sich durch die Bereitschaft aus, Karten für ein kurzfristig angekündigtes Konzert zu kaufen, um dem Konzert unabhängig von der Entfernung zum eigenen Wohnort oder der Preishöhe beizuwohnen. Diese Gruppe ist es, die aufgrund von engen Kontaktstrukturen über Informationen (zum Beispiel Lokalität der Aftershowparty) verfügt und damit eine große Bedeutung für die Fankultur hat.

2 Die Interviews wurden zwischen dem 2. und dem 4. November 2013 geführt. Mein Dank geht an alle Beteiligten, die hier nicht namentlich erwähnt werden möchten.

nen Zugang zur Gruppe Auskunft geben, überleitend in eine Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes der Gruppe und die Einordnung in den Zusammenhang der Kultur. Des Weiteren verweise ich auf die Einflussnahme des Künstlers auf den Fan, auf die Identifikationsstrategien und auf das Phantasma der Nähe, das im Konzertbesuch für den Fan realisiert wird (Lacan 56). Eine große Bedeutung kommt darüber hinaus der Konservation des als »einzigartig« empfundenen Moments zu, und ich füge der Studie einige Informationen über das Verhältnis zu immateriellen Gütern innerhalb der Fankultur hinzu. In den beiden letzten Abschnitten werde ich mich auf die Ebenen der Projektion und des Begehrens konzentrieren. Hier liegt die Kernfrage meiner Studie: Inwiefern gibt es Projektionsmechanismen, wenn das geschlechtliche Verhältnis zwischen Künstler und Fan nicht gegen-, sondern gleichgeschlechtlich ist, und ist es möglich, aus den Projektionsmechanismen eine Form des Begehrens abzuleiten, die jenseits eines heteronormativen, männlichen, heterosexuellen Diskurses liegt?

Analogie zwischen der Entwicklung des Künstlers und der seiner männlichen Fans

Prince ist ein afro-amerikanischer Sänger und Multiinstrumentalist aus Minneapolis, dessen Mainstreamerfolg in Europa mit der Veröffentlichung des Albums *Purple Rain* im Jahre 1984 begonnen hat. Seit 1978 veröffentlichte Prince 40 Studioalben. Zu diesem massiven Output über eine Spanne von über 30 Jahren kommen unzählige unveröffentlichte Alben und Live-Mitschnitte (sogenannte *Bootlegs*) hinzu, die über *Bootleg*-Label vertrieben werden und unter den Fans als beliebte Sammlerobjekte und Tauschgüter fungieren, da diese Audio- und/oder Videoaufnahmen von Konzerten das Gefühl eines bestimmten Konzertereignisses konservieren, auch wenn dieses schon längst vergangen ist (Heylin 58). Motiviert durch einen Streit mit der Plattenfirma *Warner Brothers* über die Rechtslage von *Mastern*, entschied sich der Künstler in den frühen 1990er Jahren zu einem Schritt, der heute als Wendepunkt in seiner öffentlichen Wahrneh-

mung betrachtet werden kann. Die Namensänderung in ein unaussprechliches Symbol (☿) hatte Auswirkungen auf den Fortgang seiner Karriere, die mediale Berichterstattung über seine Person und die ihn umgebende Fankultur.

Charakteristisch für Prince ist ein Gesangstil, der sich oftmals Falsettonlagen bedient, zudem ist sein Kleidungsstil auffällig: Seit Anbeginn seiner Karriere trägt er fast ausnahmslos High Heels, Make-up und weiblich konnotierte Kleidung und Farben. Mit einer Mischung aus männlich konnotiertem Verhalten (zum Beispiel dem Image des *Womanizers* (Ro 166)) und seiner physiognomisch grazilen Erscheinung galt Prince seit Beginn der 1980er Jahre als geschlechtlich nicht eindeutig, daher wurde in Medienberichten in regelmäßigen Abständen über seine mögliche Homosexualität spekuliert (Ro 123). Gerade die Tatsache, wie Prince über die verschiedenen Jahrzehnte sich etlicher Wandlungen gegen ein konventionelles Bild von Männlichkeit bedient hat, hat die ihn umgebende Fankultur maßgeblich mitgeprägt. So finden sich insbesondere im männlichen Teil der Fancommunity viele verschiedene Lesarten und Interpretationen der geschlechtlich nicht-eindeutigen Künstlerpersona Prince. In vielerlei Hinsicht wich Prince von den Schematisierungen heteronormativer Männlichkeit ab und prägte damit die geschlechtliche Selbstidentifikation seiner, zu diesem Zeitpunkt (1980–84) pubertären und spätpubertären männlichen Fans. Die Thematik innerhalb dieser Epoche war die Grenzüberschreitung. Diese galt vor allem für den heteronormativen Diskurs, so wurde die Strophe aus dem Song *Controversy* »Am I black or white – am I straight or gay?« zum Sinnbild der Transgression von geschlechtlicher, ethnischer und religiöser Zugehörigkeit. In dieser Form galt Prince für viele als Vorbild, sein offener Umgang mit sexuellen Grenzthemen wie Inzest und Homosexualität sowie einem expliziten Gebrauch von sexueller Metaphorik (Ro 55) gerade in der benannten Zeit beeinflusste viele der Befragten in der Selbstfindung ihrer geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeit.

Prince taught me about sexuality with his songs. Maybe I identify with him concerning his love of sex. He opened my mind. (Peter, 44 Jahre).

Prince wirkte in dieser Zeit für viele der Befragten als Wegbereiter eines freieren Umgangs mit ihrer subjektiven Definition von Männ-

lichkeit. Für viele ist über die Jahre ein Teil von dieser Offenheit erhalten geblieben. Dies spiegelte sich ebenso in der Auseinandersetzung mit den Kleidungspraktiken des Künstlers. Charakteristisch für den Kleidungsstil sind die zuvor beschriebenen High Heels, die farblich stets auf die restliche Kleidung abgestimmt sind. Das Tragen von High Heels korreliert in diesem Kontext mit der Transgression von geschlechtlichen Normzuschreibungen. Die Kleidungspraktik des Künstlers bezüglich seiner Schuhauswahl ist für die meisten der Befragten kein Anlass zur Irritation, eher ein Anlass der Wertschätzung und Unterstützung der Individualität des Künstlers.

Ich finde die High Heels an ihm sexy. (Marcus, 45 Jahre).

Es ist halt Prince, er kann es tragen, ihm steht es. (Frank, 54 Jahre).

Die Frage, ob diese Kleidungspraktik (das Tragen von High Heels) übertragbar oder jemals antizipiert worden sei, wurde kategorial verneint. An dieser Stelle vermischen sich Bewunderung für den Künstler und eine Weigerung der Übertragung, die als Re-Instandsetzung des eigenen sozialen Geschlechts von heteronormativer Männlichkeit gelesen werden kann, wie sie in der Popmusik gerade in den 1980er Jahren an vielen Stellen sinnbildlich aufgegriffen werden konnte.

Popstars became valuable for their plasticity and so their sexuality too became a matter of artifice and play, self-invention and self-deceit. This can be understood as an attempt to envision ways of transcending a long-standing system of gender dichotomies. (Mazullo 433).

Die Faszination an der Möglichkeit einer Überschreitung von gesellschaftlich konstruierten Geschlechterdichotomien, wie sie von Judith Butler vorgestellt werden, kann durch den Aspekt der Bewunderung und Unterstützung zwar gedanklich nachverfolgt werden, doch scheitert die Übertragung in die tatsächlichen Gegebenheiten der sozialen Umwelt. Eine Zustimmung zu dieser Form der transgressiven Performance, die zugleich das Moment der Negation dieser geschlechtlichen Konstruktion beinhaltet, kann durch einen Verweis auf Butlers Konzept der *Gender Performance* kontextualisiert werden (*Das Unbehagen der Geschlechter* 43). Durch das transgressive Moment (das Tragen weiblich konnotierter High Heels), verbunden mit männlich konnotierten Verhaltensweisen und Performance, kann die Erscheinung

Princes als eine Form von *Cross-Dressing* gedeutet werden. *Cross-Dressing* ist die Praxis des Tragens gegengeschlechtlicher Kleidung, um – oft in Kombination mit normativen Kleidungspraktiken – auf (oftmals in parodistischer Form) die gesellschaftliche Konstruiertheit geschlechtlicher Kleidung zu verweisen (*Das Unbehagen der Geschlechter* 56). Nach Butler ist *Cross-Dressing* (oder auch *drag*) eine Form der Infragestellung geltender Genderkonventionen und beinhaltet das Moment der möglichen Überschreitung, die in letzter Instanz nicht ausgeführt wird, sondern als Irritation der Norm in den Weg gestellt wird und sie durch ihre Existenz hinterfragt (*Das Unbehagen der Geschlechter* 145). Eine biologisch männliche Person, die weiblich konnotierte Bewegungs- und/oder Kleidungspraktiken herstellt, wirkt somit als Destabilisierung und Infragestellung der Konstruktion von sozialem Geschlecht. Eine *Cross-Dressing*-Performance hinterfragt somit die »ontologische Integrität des Subjekts« (*Das Unbehagen der Geschlechter* 325), in diesem Fall die des gesellschaftlichen Konstruktes »Mann«. Mit dieser Praktik denaturalisiert Prince die herkömmliche Darstellung von Maskulinität und unterstreicht seine geschlechtliche Unkategorisierbarkeit (Edwards 49). Durch den Akt der Wiederholung wird diese Form der Transgression selbst als Faktum manifestiert, welches sich jedoch durch seine Wandelbarkeit und Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Vorgaben auszeichnet (*Das Unbehagen der Geschlechter* 145). Diese Form der Stabilität zum einen und der Flexibilität der Transgression zum anderen scheint in diesem Kontext gerade auf heterosexuelle Männer innerhalb dieser Fankultur einen großen Reiz zu haben. Es ist die Faszination für ein Moment von geschlechtlichem Grenzgang, das nie bis zu seiner Endkonsequenz der eigenen Umsetzung gedacht wird, sondern in einer Sphäre der Imagination und der Rezeption verbleibt, in der es unhinterfragt bewundert werden darf.

Wie die Inszenierung der Persona und ihre Wandlungsfähigkeit über konventionelle Muster männlicher Attraktivität und Normativität wirken, beweist, dass die Visualität produktiv zum Teil des Wahrnehmungsspiels werden kann. Die Norm eines dichotomen heterosexuellen Spiels zwischen einem als weiblich antizipierten Adressaten (Publikum der Popfans) und einem als männlich konnotierten Künstler wird hier durch die Vorstellung eines zwischengeschlechtlichen

Künstlers und einem überwiegend männlichen Publikum zum Teil *ad absurdum* geführt (Jooß-Bernau 318).

Vorgehen

Mit der vorgelegten Arbeit führe ich verschiedene empirische Fallstudien und theoretische Kritiken zu Fragen der sich als heterosexuell definierenden Fankultur um den Künstler Prince zusammen, die ich zeitweise parallel durchgeführt habe, so dass sich die dafür verwendeten oder sogar selbst (weiter)entwickelten theoretischen und methodischen Ansätze gegenseitig beeinflusst haben. Auch wenn die Dauer einzelner Feldphasen relativ kurz war, erstrecken sich die empirischen Forschungen über eine lange Zeitspanne, die aus einer informierten Perspektive stammt. Ich selbst identifiziere mich als zugehörig zu der untersuchten Gruppe und nehme daher die Perspektive der Insider-Ethnografie auf, in dieser bin ich hermeneutisch vorgegangen bin, indem ich Einzelheiten durch die gegenseitige Interpretation verschiedener Materialien immer mehr zu einem sich ständig verschiebenden ›Gesamtbild‹ verbunden habe (Geertz 90). So sind beispielsweise erste Ideen zur Situation der sich als heterosexuell definierenden Männer innerhalb dieser Fankultur entstanden, die auf Analysen von Interviews und Augenzeugenberichten basieren. Dies gilt jedoch für die *Insider Ethnography*, die ich angewendet habe, in veränderter Form (*Reflexive Ethnography* 234), da hier dem auf persönlicher Lebenserfahrung basierenden Vorwissen eine andere Bedeutung zukommt. Solch eine Insiderperspektive ist für die Auseinandersetzung mit Fankulturen nicht ungewöhnlich. Schließlich ist das *Gros* empirischer Forschungen zu Verhältnissen innerhalb von Fankulturen mehrheitlich von Mitgliedern derselben initiiert. Solche empirischen Forschungen sind somit zumindest teilweise von einer Insiderperspektive geprägt. Dies gilt vor allem für kulturwissenschaftliche, ethnologische Untersuchungen in diesen Gebieten (Tietz 367).

Die untersuchte Gruppe ist mir zum einen durch persönlichen Kontakt vertraut, zum anderen aufgrund ihrer geschlechtlichen Selbstdefinition ›fremd‹. Das von mir beforschte Feld und die Frage-

stellung ist eine Mischung der Wirklichkeitsfelder. Die Perspektiven der Beforschten präsentieren sich also für eine Außenseiterin (aufgrund der geschlechtlichen Zugehörigkeit Frau/Mann) (Flick 56). Durch den persönlichen Kontakt erhielt ich aber zugleich eine anteilige Einsicht in das Geschehen innerhalb der Subgruppierung (männliche Prince-Fans). Ein Sampling der Befragten nahm ich nach dem Kriterium der Vorab-Festlegung vor. Die abstrakten Kriterien, die ich auf die Zielgruppe von insgesamt 40 Befragten anwendete, waren: Anzahl der »Fan-Jahre« (30 Jahre) in Korrelation mit dem eigenen Alter (45–60 Jahre). Dieser Faktor ist besonders wichtig, da diese Fans eine ähnliche Erlebnisstruktur hatten (Mainstreamerfolg des Künstlers). Wesentlicher Faktor für mein Sampling waren das Geschlecht sowie die sexuelle Selbstdefinition der Befragten. Durch die Anwesenheit überproportional vieler Männer in der Fankultur um einen männlichen Künstler schienen mir gerade die Motive dieser Gruppe als relevant für ein Verständnis einer männlich dominierten Fanstruktur, in der weder Begehren noch Identifikation die vordergründigsten Rollen zu spielen schienen.

Physiognomische Beschreibung, geschlechtliche Markierung, Maskulinität

Um den Kontext dieser Studie zu verstehen, ist es wichtig, weiteren Beschreibungen eine kurze physiognomische Beschreibung der Befragten zu geben und diese in Relation zu dem fokussierten Künstler zu stellen. Der Hauptanteil der Befragten weist eine männliche Statur auf (Körpergröße, breite Schultern, männliche Attribuierung in Bewegungsabläufen und Stimmlage). Ihre Kleidung lässt sich in den von mir beobachteten Momenten, vor, während und nach den Konzerten, als männlich-normativ (Bauer 14) beschreiben. Es lassen sich wenig bis keine grellen Farben oder gar ausgefallenes Schuhwerk auffinden. Dies mag auch dem Kontext des Konzerts und der bis zum Einlass zu erduldenen Strapazen geschuldet sein. Nach eigenen Angaben tendieren die Befragten auch im alltäglichen Kontext zu

männlich konnotierter Kleidung (Hemden, Jeans, Sport- und Leder-schuhe).

Alle Befragten innerhalb dieser Studie identifizierten sich selbst als männlich und heterosexuell. Die zuvor beschriebene zwischengeschlechtliche Inszenierung des Künstlers Prince steht somit in asymmetrischem Verhältnis zu der normativen maskulinen Selbstinszenierung, die von den Befragten ohne Ausnahme praktiziert wird.

Einflussnahme des Künstlers auf den Fan

In wiederkehrender Manie wird von den Befragten vor allem die Bezugnahme auf Prince hinsichtlich seiner Musik und Musikalität beschrieben, diese soll hier doch nur streiflichtartig betrachtet werden und einen Einblick in die Praktik der Bezugnahme auf den Künstler durch den Fan ermöglichen.

In den 1930er Jahren stellte der Philosoph Theodor W. Adorno in seinem Werk *On Popular Music* die These auf, dass Musikfans in zwei Kategorien zu teilen seien. Unter der Kategorie der »dem Rhythmus Angepassten« werden bei Adorno Fans zusammengefasst, die sich einem vorherrschenden Massenkult anschließen und es genießen, auszugehen, um zu den neuesten Songs zu tanzen. Damit passen sie sich einer Konformität an, die Adorno mit dem Phänomen der Massenkultur gleichsetzt (457). In Abgrenzung dazu findet sich in Adornos Analyse der »emotionale Typ« wieder, der die gehörten Stücke als Reminiszenz an sein eigenes Leben rezipiert und so eine innere und intensivere Verbindung zu einem Lied oder einem Künstler in der Rezeption aufbaut, die dem zuerst beschriebenen Typus durch die permanente Gleichzeitigkeit neuer Musik kaum möglich ist und vielleicht auch nicht angestrebt oder gewünscht wird (311).

Die beschriebene Fankultur besteht zu großen Anteilen aus Fans, die dem Künstler bereits über eine Spanne von bis zu 35 Jahren folgen. Bezogen auf Adornos Konzeption wurde der »dem Rhythmus angepasste« Fan vom »emotionalen Typ« abgelöst. Diese Veränderung korreliert stark mit der Entwicklung der Karriere des Künstlers. In den 1980er Jahren galt Prince mit Songs wie *Purple Rain* oder *Kiss*

als Phänomen einer Massenkultur, die Befragten begannen ihr Fandasein als »dem Rhythmus angepasste« Fans. Über die Zeit veränderte sich die mediale Rezeption des Künstlers, so dass durch neue Vermarktungsstrategien und das Ausbleiben von Chart-Platzierungen ein kleinerer Kreis von Fans entstand, die als »emotionaler Typ« beschrieben werden können. Diese verstehen die zum Beispiel auf einem Konzert gespielten Songs nicht nur als Versinnbildlichung ihres Lebens, sondern vor allem als Reminiszenz an ihre Vergangenheit.

Ein Gitarrensolo und du bist zurück im Jahr 1984. (Peter, 45 Jahre).

I always cry when I listen to Purple Rain, then I feel close to God. (Peter, 44 Jahre).

Dieser Aspekt kann zu einem Verständnis der Kritik-Praktik innerhalb der Kultur verstanden führen. Prince-Fans wirken teilweise hyperkritisch, wenn es um die Performance des Künstlers geht. Durch die lange Begleitung des Künstlers durch den Fan ist Prince in vielen Faktoren Objekt harscher Kritik, die nicht immer gerechtfertigt scheint, sondern oft persönlichen Motivationen unterliegt. Eine Aussage wie »Er ist nicht mehr so gut wie früher« korreliert in der Regel nach den Erklärungen der Befragten mit einem ihnen inhärenten Bedürfnis, »die Zeit zurückzudrehen«. Die Unfähigkeit, dieses Bedürfnis zu realisieren, bietet oftmals die Grundlage zu diesen Aussagen. Durch den am Künstler erkannten Alterungsprozess kann in der Reflexion der eigene Alterungsprozess und die eigene Vergangenheit erlebt werden (Ottomeyer 242). Im selben Moment wird deutlich, dass eine Entwicklung stattgefunden hat und der Versuch, die Vergangenheit wiederzubeleben, erneut als gescheitert betrachtet werden muss:

Times when we were wild young and free, and his music was our soundtrack. (Piet, 49 Jahre).

Mit dieser Reminiszenz und dem Versuch, die Vergangenheit mit Zuhilfenahme der passenden musikalischen Untermalung wiederzubeleben, korreliert ein weiterer wichtiger Aspekt: die Identifikation mit dem Künstler.

Identifikation

He is like another part of me – a part I can never reach, but it belongs to me. (Hans, 46 Jahre).

Kriterien der Identifikation erwiesen sich im Laufe der Studie als schwierig nachzuweisen. Befragt, inwiefern sie Prince einen Einfluss auf ihre persönliche Entwicklung zuschreiben würden, waren die Antworten der Interviewten eindeutig. Ausnahmslos schrieben die Befragten dem Künstler eine unterschiedlich gewichtete Einflussnahme auf die eigene Entwicklung zu. Die Frage nach einer Identifikation mit der betreffenden Künstlerpersona wurde jedoch kategorial verneint. Gründe hierfür könnten in der Diskrepanz zwischen der Selbstidentifikation als Mann (Befragte) und der Rezeption der Identität des Künstlers liegen: »Male, but different« (Peter, 44 Jahre).

Ergänzend kann hier eine Form der Transzendenz betrachtet werden, die im Begriff der Aura oder Magie des Künstlers wiedergefunden werden kann. Die nonkonforme Männlichkeit des Künstlers steht, bezogen auf die erste Annahme, im krassen Gegensatz zur Stabilisierung der eigenen geschlechtlichen und körperlichen Praxis, die von allen Befragten repetitiv hergestellt wird. Diese Selbsterstellungspraxis ist dem Lebenskontext der Befragten zuzuschreiben. Das Ideal einer möglicherweise nonkonformen Männlichkeit fokussierend, ist ihnen eine Überschreitung nur in der gedanklichen Vorstellung möglich, da sie sich in den sie umgebenden sozialen Normalisierungsdiskurs einfügen, der jedwede Übertretung sanktioniert (Schuster 63f).

Die Möglichkeit eines Zusammentreffens beider Subjektformen, Künstler und Fan, ereignet sich im Modus des Konzerts. In diesem kann eine Form von Nähe erzeugt werden, die auf die emotionale Beziehung des Fans zum Künstler verweist (Kauer 9f). Im Folgenden soll das von Walter Benjamin entworfene Konzept der Aura zu einem Verständnis der im Konzert erlebten Emotionalität verhelfen.

Emotion: Phantasma der Nähe

Die Fankultur um Prince konstituiert sich seit 30 Jahren aus dem gemeinsamen Erleben von Live-Konzerten. Da der Künstler jährlich mehrere Konzerte im europäischen Ausland gibt, ist der Anreiz, diesen an Repertoire und Größe der Lokalität sehr unterschiedlichen Konzerten beizuwohnen, groß. Diese Konzerte werden oftmals allein auf Sozialen Netzwerken und/oder auf speziellen Webseiten beworben und setzen daher eine Form von Insidergruppierung voraus, innerhalb derer Fans auf die gegenseitige Benachrichtigung über aktuelle Geschehnisse angewiesen sind. Die gemeinsamen Konzerterlebnisse der Fans, die heutzutage aufgrund der kurzfristigen Bekanntgaben von Terminen, zu Geheimtreffen von Gruppen von Insidern avancieren, bilden das Zentrum und den gemeinsamen Ausgangspunkt des Fan-Seins.

Die ersten Konzerterlebnisse werden von den Befragten als »einschneidend« beschrieben. Diese erlebten Momente bedingten das Entstehen und die Fortsetzung des Fantums in hohem Maße. Die Bedeutung der Virtuosität des Künstlers und dessen künstlerischer Einfallsreichtum, sowohl in der Performance als auch in der Musik, werden wiederholt als maßgeblich für die Entwicklung des eigenen Fankults beschrieben.

Diese Show hat mich berührt. Sie verströmte ein Gefühl von Love and Happiness. Ich fühlte mich so frei, so voller Energie. (Frank, 52 Jahre).

Dabei spielt auch das Beiwohnen möglichst vieler Konzerte eine große Rolle. Stand am Anfang der Studie die Annahme, dass männliche Fans unter Berücksichtigung des Wegfalls der antizipierten romantischen Beziehung eine eher materielle Bindung – durch den Besitz besonders vieler mit dem Künstler assoziierter Güter – haben, so gelten die Besuche von Konzerten und die auf dem Konzert erlebte Nähe zum Künstler als weitaus wesentlichere immaterielle »Sammelstücke« innerhalb dieser Fankultur.

Eine große Bedeutung kommt neben der Quantität und der Qualität der Konzerte auch der eigenen Position auf einem Konzert zu. Das Phänomen der »ersten Reihe« existiert wohl in den meisten Fankulturen. Meistens scheint dieses Phänomen jedoch auf ein Verhält-

nis der Nähe zwischen Künstler und Fan angelegt, dem durch das gleichgeschlechtliche Verhältnis in dieser Kultur eine anti-normative Komponente zukommt. Es handelt sich in dieser Studie um ein Fan-Künstler-Verhältnis, dessen wesentlicher Aspekt die Gleichgeschlechtlichkeit ist, so dass andere Interpretationsformen auf gegengeschlechtliche Verhältnisse hier nicht genutzt werden können.

In den Ausführungen beschreiben die Befragten hier immer die Möglichkeit eines »persönlichen« Austausch mit dem Künstler sowie die vorgestellte Möglichkeit der Teilhabe an den Emotionen des Künstlers während des Konzerts: »I wanna be as close to him as I can, I wanna see his moves, his expressions, his joy from up close« (Hans, 46 Jahre). Für diese besondere Form des Nähe-Distanz-Erlebens auf einem Konzert kann die von Erika Fischer-Lichte entwickelte autopoietische Feedbackschleife zur näheren Untersuchung des Phänomens verwendet werden. Fischer-Lichte benutzt eine besondere Form des Feedbackkonzepts, um damit auf die Dimensionsverschiebung zwischen Zuschauer und Künstler einzugehen. Eine eminente Bedeutung kommt der körperlichen Ko-Präsenz beider Parteien zu. Diese Ko-Präsenz kommt zustande, indem sich Akteur und Zuschauer zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten (zuvor abgestimmten) Ort einfinden, um dort eine begrenzte Zeitspanne gemeinsam zu verbringen (Fischer-Lichte 18). Ist dieser zeitlich begrenzte Zustand eingetreten, spielen sich bei den Zuschauern verschiedene Reaktionen auf das Beobachtete ab. Dabei wird eine Differenzierung zwischen innerlichen und wahrnehmbaren Reaktionen eingeführt. Der Akteur oder Künstler registriert die Reaktionen der Zuschauenden und reagiert darauf in einer bestimmten Weise, wobei er das Gefühl einer Interaktion erzeugt und verstärkt. Die Fans streben nach der unmittelbaren Präsenz des Künstlers, die oft mit dem Begriff der »Aura« umschrieben wird.

Vorne zu stehen hat für mich eine große Bedeutung, dort spüre ich seine Aura, es ist eine andere Magie, seine Magie. (Markus, 44 Jahre).

Die hier thematisierte Magie des Künstlers, die in den Berichten mit dem Begriff der Aura deckungsgleich ist, zeigt eine komplexe Zusammensetzung diverser und teils gleichzeitiger Komponenten. In der Visualisierung der Aura wird Nähe und Trennung zu gleichen

Teilen vorgestellt, die mit den Ausführungen in Walter Benjamins Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* näher exemplifiziert werden können. Aura wird von Benjamin als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (427) verstanden. Diese Erscheinungsform ist es, die auch in der Präsenz des Künstlers auf der Bühne zu verorten ist.

Die Bedeutung der räumlichen Trennung – ganz gleich, wie sehr auch versucht wird, diese durch Annäherung an den Bühnenrand zu verringern – konstituiert maßgeblich das Erleben des Künstlers als etwas »Entrücktes« (Benjamin 134). Dieser Entrücktheit und inhaltlichen Entfernung kann trotz der Möglichkeit einer räumlichen Annäherung niemals entgangen werden. Somit wird die Illusion der Nähe stabilisiert, diese wird durch das Bewusstsein, des Wieder-Erkant-werdens des Fans durch den Künstler verstärkt. Der Illusionsbegriff kann in diesem Kontext im Freud'schen Sinne verstanden werden, in dem Sinne, als dass durch die Illusion das Gefühl der Befriedigung im Subjekt entsteht (Freud 331). Diese Befriedigung ist es, die das Streben nach der Nähe zum Künstler verstärkt und aufrechterhält. Die Einhaltung dieser Entfernung zeigt sich auch, wenn Fans auf die Bühne geholt werden, was als Teil der Show in regelmäßigen Abständen wiederholt wird. Hier wird unbewusst eine gewisse Distanz zwischen Künstler und Fan aufrechterhalten. So kommt es zum Beispiel nie zur Berührung mit dem Star, die in anderen Fankulturen als erstrebenswerter oder gar heiliger Moment fungiert und die Grenze zwischen Fan und Star für einen kurzen Moment verwischt.

Einzigartigkeit und Konservierung

Zum Faktum der Illusion gehört in diesem Kontext auch die Vorstellung, dass jeder dieser Momente »einzigartig« ist. Die »Einzigartigkeit« einer speziellen Interpretation eines Songs zu verstehen, setzt eine kontinuierliche Rezeption voraus, die bei den Befragten durch die Anzahl der besuchten Konzerte (15–40) gegeben ist.

Eine sehr charakteristische Praxis innerhalb dieser Fankultur ist die Sucht nach dem Erleben des »einen – perfekten – Moments«

(Peter, 43 Jahre). Dieser Moment meint ein Konzert, in dem einfach alles stimmt. Die Jagd nach dieser Form von Erlebnis ist in dieser Fangemeinschaft sowohl im Mikro- (innereuropäisch) als auch im Makrokosmos (äußereuropäisch) nahezu atemlos. Befragt danach, wie das Gefühl der temporären Zufriedenheit aufgrund individuellen Erlebens eines »perfekten Moments« sei, antworteten die Befragten:

Die Bedeutung dieses Moments ist enorm und sehr wichtig. (Wolfgang, 63 Jahre).

Dieser Moment ist nicht von dieser Welt. (Markus, 44 Jahre).

Dieser Moment darf niemals aufhören, ich spüre ein Kribbeln überall, fast als wäre ich verliebt. (Peter, 46 Jahre).

Die Bedeutung des perfekten Moments konstituiert das Streben nach eben diesem. Die Vorstellung auf dem einen – dem perfekten – Konzert nicht gewesen zu sein, gilt für viele als unerträglich. In diesem Streben zeigt sich jedoch die notwendige Nichterfüllbarkeit der Perfektion, die gleichzeitig das beständige Streben danach aufrechterhält (Folger 142). Die Illusion, dass es den perfekten Moment geben könnte, ist verbunden mit dem Wunsch danach, diesen festzuhalten. Dieses Verlangen kann als Grundlage der Kreativität einer Fankultur betrachtet werden, in der die Fans mit der Konservierung der einzigartigen Momente befasst sind, während sich der Künstler nach eigenen Angaben, nur für den nächsten Moment interessiert.

Die angesprochene Kreativität des untersuchten Fanmikrokosmos steht in einem immanenten Widerspruch zur Informations- und Marketingstrategie des Künstlers. Vergleichbar mit anderen Fankulturen bedienen sich auch deutsche Prince-Fans den Möglichkeiten des Internets mit Websites, Foren und *Facebook*-Gruppen. In Ermangelung einer offiziellen Webseite des Künstlers haben es sich diese fangeführten Websites zur Aufgabe gemacht, aus verschiedenen, teils aufgrund ihrer Diversität nur schwer zugänglichen Quellen, Informationen zusammenzustellen und forcieren in diesem Tun ihre Qualität als Insidervereinigung. In dieser Tätigkeit bieten sie Menschen außerhalb der Community die Möglichkeit, einen umfangreichen Einblick in die aktuellen Aktivitäten des Künstlers zu bekommen. Das Management des Künstlers hat sich in der Vergangenheit in vielen Fällen gegen die Existenz von Fanwebsites, Foren und *Facebook*-Gruppen

ausgesprochen und geht auch gerichtlich gegen die Betreiber von Fanwebseiten vor (in den Jahren 2001/02) (Ro 58).

Eine Aufführung (Konzert) ist nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren – sie lässt sich niemals in identischer Art und Weise wiederholen (Fischer-Lichte 127). Hierin liegt eine große Qualität der Konzerte, welche auch vom Künstler immer wieder betont wird, genau wie die Unwiederbringlichkeit des Moments: »It's only for your memories« (Prince-Konzert, London 2007).

Trotzdem fühlen sich Fans, entweder aufgrund des Bedürfnisses, das Erlebte mit anderen zu teilen, oder für sich selbst erlebte Momente durch Aufnahmen zurückholen, oft verleitet, Konzerte mitzuschneiden. Jedoch ist zu bedenken, dass sich aus der immateriellen Qualität des Moments niemals ein fixier- und tradierbares Artefakt kreieren lässt (Fischer-Lichte 127). So erschöpft sich das Konzert, mit seinem flüchtigen und transitorischen Charakter in der Gegenwärtigkeit – das heißt in seinem dauernden Werden und Vergehen – in der Autopoiesis der Feedbackschleife, die nach Ende des Konzerts abgebrochen wird und in derselben Qualität niemals wiederherstellbar ist (Fischer-Lichte 129). Das bedeutet, selbst wenn *Bootlegs* innerhalb der vorgestellten Kultur eine große Bedeutung zukommt, ist es nicht ihre materielle Qualität (die in den meisten Fällen nur im Dateiformat gegeben ist), sondern ihre immaterielle Qualität, die entscheidend ist: die Reminiszenz an diesen einen, nicht-wiederholbaren Moment.

Projektion

In einem Zwischenraum von diesem nicht-wiederholbaren Moment und der antizipierten Nähe zum Künstler stellt sich die Frage nach der Projektion, die in vielen Fankulturen allein durch das unterschiedliche Geschlechterverhältnis zwischen Fan und Künstler vorgegeben scheint. Durch die Gleichgeschlechtlichkeit, die in der vorgestellten Fankultur den Künstler mit seinen Fans verbindet, stellt sich die Frage, ob und inwiefern etwas in diese Form der Relation hineinprojiziert wird und mit welchen Mitteln Fans dies tun. In meiner Studie

konnte ich drei Charakteristika der Projektion festlegen. Zum einen wird dem Künstler die Funktion des ›Sprachrohrs‹ übertragen. Durch ihn und die sexuelle Explikation seiner Texte können vermeintliche soziale ›Verbote‹, wie bereits angedeutet, artikuliert und gleichzeitig umgangen werden. Dem Fan wird durch die Rezeption und durch das Mitsingen eine Artikulation eigener Fantasien ermöglicht, dies bestätigen einige der Aussagen der Befragten:

I feel like I am talking through him, when I am singing the songs, it is like I am addressing a lady. (Peter 44 Jahre).

Diese Vorstellung der inhaltlichen Nähe und Verbundenheit »like a brother in crime« (Peter, 44 Jahre) korreliert mit einer anderen Form der Teilhabe. Da Sammeln materieller Dinge innerhalb dieser Kultur nicht an erster Stelle steht, kann es irritieren, dass die Befragten auf die Frage, ob Sie etwas Persönliches vom Künstler besitzen möchten, ausnahmslos mit »ja« antworteten. Dieses Charakteristikum würde ich als erweiternden Faktor zur Illusion der Nähe beschreiben. Wie schon Fritzsche erklärte, wirken personalisierte Gegenstände des Künstlers auf Fans als Form der Teilhabe (243). Dieses Sammeln von Memorabilia verweist auch auf einen Zusammenhang zum Wunsch, Momente zu konservieren. Die Desiderate sind in diesem Kontext persönliche Kleidungsstücke, wie »ein Hut« oder »ein paar Schuhe«. Diese sollen in einem geschlossenen Ausstellungskasten sichtbar aufgestellt werden. Persönlich kenne ich einen Teilnehmer der Studie, der einige Bühnenkleidungsstücke des Künstlers besitzt. Dieser Fan verweist, befragt nach der Bedeutung der Gegenstände, auf das Konzept der Aura, »die noch an ihnen haftet« (Frank, 54 Jahre).

Klar wird, dass durch die Teilhabe an einer bestimmten Form der Persönlichkeit des Künstlers durch den Besitz der Kleidung, das antizipierte Moment der Nähe in den Fokus tritt.

Diese Form der Nähe findet in einem dritten Charakteristikum Ausdruck, in der Verbindung zwischen Fan und Künstler durch eine Tätowierung des Namens des Künstlers. Viele Prince-Fans, sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechts, besitzen eine Tätowierung des *Love-Symbols* – jenes Symbols, welches Prince in den 1990er Jahren als Anagramm seines Namens nutzte und bis heute in Konzertkontexten verwendet. Die Projektion einer Verschmelzung,

einer Einschreibung des Namens eines anderen Mannes in die eigene Haut oder das Tragen einer Kette mit dem betreffenden Symbol, verweisen zusammen mit den zuvor benannten Charakteristika auf eine Motivik, die zwischen Verehrung und Begehren liegt.

Begehren

Die im Begehren zusammenfallenden Aspekte von uneindeutiger Identifikationsstrategie, über die Stabilisierung der eigenen Männlichkeit, hin zum nicht näher definierbaren Bedürfnis nach der Nähe des Künstlers, bis zu Aussagen wie »I don't know if I would want to hold his hand. Because I think if I ever get hold of his hand, I would wanna make it last forever« (Jason, 43 Jahre) zeigen dass es eine tieferliegende Bedeutung in der Beziehung zwischen Fan und Künstler geben muss als bisher aufgegriffen. Um diese hochsensible und daher nur partiell berührbare Ebene aufzugreifen, möchte ich ein Beispiel einer Begegnung im Frühjahr des Jahres in Antwerpen, im Kontext eines Prince-Konzerts geben. Die Wartezeiten vor Beginn des Konzerts werden mit dem Austausch von Erinnerungen an frühere Konzerte verbracht. Ich sprach mit einem sich selbst als männlich und heterosexuell identifizierenden Mann im Alter von 40 Jahren, dessen Frau ihn vor der Halle abgesetzt hatte, um später mit ihrem Sitzplatzticket hineinzugehen. Stehen müsse sie nicht mehr, erklärte sie mir, das überlasse sie ihrem Mann. Dieser wiederum erzählte mir von einem Erlebnis auf einem Konzert im Jahr 2010. Bei diesem Konzert kam es zu dem äußerst seltenen Fall, dass Prince die Bühne verließ, durch den Bühnengraben lief und die Leute mit Handschlag begrüßte. Anton beschrieb das Geschehnis so: »Er ging an mir vorbei, ich ergriff seine Hand, als er stehen blieb, nahm ich die andere Hand und sah ihm tief in die Augen. Das war der Moment, ich dachte, ich könnte nun in Frieden sterben.« (Anton, 40 Jahre).

Später im Gespräch eröffnete er, er liebe das Geräusch, das Princes Absätze auf dem Boden verursachten, und dies sei der Grund, warum er immer bemüht sei, nah an der Bühne zu sein und fügte die Zeile hinzu: »I know this sounds a little bit gay, but it's true«

(Anton, 40 Jahre). Andeutungen wie diese fanden sich in fast allen Interviews wieder, von weniger expliziten Aussagen wie »When he enters the stage, I feel nothing but love« (Jason, 45 Jahre) zu Einschätzungen wie dieser:

When all these straight men, behaving like hardcore-teenage-fan-girls say they are not attracted to him – they simply lie. (Hans, 46 Jahre).

Die Vorstellung einer homoerotischen Komponente im Kontext der Untersuchung einer heterosexuellen, heteronormativen und maskulinen Fankultur stellt ein hoch sensibles Feld dar, in dem es nur wenige Formen der Direktheit zu geben scheint. Die Überbetonung der eigenen maskulinen Identität scheint in diesem Kontext als Verschleierungspraktik zusätzlicher und zugleich untergründiger Beweggründe des Fantums zu dienen. Die Überzeichnung einer geschlechtlichen Performance wirkt in sich selbst, nach Butler als fragiles Moment der Aufrechterhaltung, welches sich durch die zwanghafte Repetition selbst *ad absurdum* führt (Schuster 102). Obwohl ein handlungsmotivierendes Bedürfnis nach Nähe besteht, ist in dieser Illusion von Nähe das Moment der Unüberschreitbarkeit einer Grenze immer schon enthalten (Lacan 49). Diese Unerreichbarkeit ist es, die das Bedürfnis nach Nähe sagbar macht. Es wird deutlich, dass es vordergründig um eine Nähe zum Geschehen geht, andere Motivationen können in diesem Kontext leicht unterschlagen werden. Die Umschreibungspraktiken des Unsagbaren, wie »Magie« oder »Aura«, die es zu erleben gilt, übernehmen in diesem Kontext Stellvertreteraufgaben. Die verneinte Identifikationsstruktur warf von Beginn der Studie Fragen auf, die allein anhand der Überlegungen zu einer *cross-dressenden* Kleidungspraktik und der aus dieser resultierenden Zwischengeschlechtlichkeit resultieren könnten, aber im Kontext dieser Studie nicht abschließend beantwortet werden können. In vielen Fällen wurden Fragen bezüglich des Begehrens kategorisch abgeblockt. Das Erleben dieser abrupten Blockade innerhalb der jeweiligen Gesprächssituation zeigte, dass es sich hierbei um einen Bereich jenseits des Sagbaren (*Psyche der Macht* 189) handelte. Dabei werden geltende Normen eines heteronormativen Begehrens zwar unterwandert, aber realisieren sich lediglich »im Verborgenen« (*Die Macht der Geschlechternormen* 52). Das transformative Potenzial, welches in der

Artikulation dieses Begehrens ohne eine Minderung der eigenen männlichen Selbstidentifikation liegen könnte, kann aufgrund der Unsagbarkeit nicht realisiert werden. Durch die Verschleierung des Begehrens kann es nicht als eine aktive Re-Artikulation der Normen (*Haß spricht* 71) und somit nicht als Ressource für Abweichung und Widerstand gegen herrschende Muster heteronormativer Männlichkeit genutzt werden (Ricken 111).

Die Person des Künstlers und das auf sie projizierte Begehren haben somit keinen freieren Umgang mit der eigenen männlichen Selbstidentifikation zur Folge, wie man vielleicht anhand der von der Künstlerpersona propagierten geschlechtlichen Nichteindeutigkeit und Uneingeschränktheit vermuten mag. Vielmehr artikuliert sich in der Betrachtung dieser Fankultur ein Desiderat nach Transgression geschlechtlicher Normen, das in der Umsetzung in einem heteronormativen Alltagskontext zum Scheitern verurteilt ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. London: University of California Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin Suhrkamp, 1990.
- Butler, Judith. *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. Berlin 2006.
- Butler, Judith. *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung*. Berlin: Suhrkamp, 2002.
- Butler, Judith. *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Berlin: Suhrkamp, 2009.
- Davies, Charlotte A. *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. London: Routledge, 2007.
- Davies, Jude. It's like feminism, but you don't have to burn your bra: Girl Power. *Living Through Pop*. Ed. Andrew Blake, 159–173. New York: Routledge, 1999.
- Edwards, T. *Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity and Feminism*. London: Routledge, 1994.

- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Flick, Uwe. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, 2005.
- Folger, Robert. Geschlechterentwürfe und die (Ent-)Pluralisierung des Subjekts. *Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Ed. Judith Klinger, 131–156. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2006.
- Freud, Sigmund. Zeitgemäßes über Krieg und Tod. *Warum Krieg? Der Briefwechsel mit Albert Einstein*. Ditzingen: Reclam, 1956.
- Fritzsche, Bettina. *Popfans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Budrich, 2003.
- Geertz, Clifford. *Dichte Beobachtung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Berlin: Suhrkamp, 2003.
- Heylin, Clinton. *Bootleg: The Rise & Fall of the Secret Recording Industry*. London: Omnibus Press, 2003.
- Joos-Bernau, Christian. *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*. Göttingen: Vadenhoek & Ruprecht, 2010.
- Kauer, Katja. *Popmusik und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung?* Berlin: De Gruyter, 2008.
- Lacan, Jacques. *Die Objektbeziehung*. Seminar VI. Wien: Turia & Kant, 2011.
- Mazullo, Mark. Revisiting the wreck. PJ Harveys Dry and the downed virgin whore. *Popular Music* 20.3 (2001): 431–447.
- Ottomeyer, Klaus. Zur psychologischen Wirkung des Geldes. *Geld und Gesellschaft: Interdisziplinäre Perspektiven*. Ed. Paul Kellermann, 227–250. Wiesbaden: VS, 2006.
- Ricken, Norbert. *Judith Butler: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: VS, 2012.
- Ro, Ronin. *Prince. Inside the Music and the Masks*. New York: St. Martins Press, 2011.
- Schuster, Nina. *Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Tietz, Lüder. Homosexualität, Cross-Dressing und Transgender: Heteronormativitätskritische kulturhistorische und ethnographische Analysen. Diss. Universität Oldenburg, 2011.
- Wood, Julia. *Gendered Lives: Communication, Gender and Culture*. Boston: Wadsworth, 2011.