media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Johannes Salim Ismaiel-Wendt

Populalalala. Kulturwissenschafts- und Soziologiemusik

2019

https://doi.org/10.25969/mediarep/16769

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Ismaiel-Wendt, Johannes Salim: Populalalala. Kulturwissenschafts- und Soziologiemusik. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Kultur und Bildung – Kulturelle Bildung?, Jg. 6 (2019), Nr. 2, S. 89–97. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/16769.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2019-24102

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Populalalala. Kulturwissenschafts- und Soziologiemusik

Johannes Salim Ismaiel-Wendt

Love in a thousand different flavors
I wish that I could taste them all tonight
No, I ain't got no dinner plans
So you should bring all your friends
I swear that to all y'all my type

All you girls in here, if you're feeling thirsty
Come on take a sip 'cause you know what I'm servin', ooh

Shimmy shimmy yay, shimmy yay, shimmy ya-a (drank)
Swalla-la-la (drank)
Swalla-la-la (swalla-la-la)

(Jason Derulo feat. Nicki Minaj & Ty Dolla $ign (2017): Swalla)

Der Song, der im Frühsommer 2017 in den *Spotify Charts* auf Platz 1 ist, folgt allen Regeln für Songs, die nun mal – wenn der Lenz da ist – gut verkauft werden wollen: Die Lyrics sind eindeutig zweideutig, es geht um so etwas wie Geiltriebe, die quillen, und alles ist irgendwie saftig. Hin und wieder erschallt im Verlauf des Stückes eine Melodie in der Schlichtheit des Liedes von den Vögeln, die Hochzeit machen wollen. Getragen wird der Song im Wesentlichen von einer Basslinie, die mit nur drei Tönen den Kuckucksruf aus dem Wald sowie das Intervall für Frühlings-, Aufbruchs- und Jagdlieder evoziert. Gleichzeitig gelingt es der Basslinie, die coolness und roughness von dancehall riddims zu wahren.

Alles in dem Stück ist bekannt. Ein Teil der hookline klingt sehr wie bei Ol' Dirty Bastard (1995): »Shimmy shimmy ya, shimmy ya, shimmy yay«. Der *riddim* erinnert an Pliers&Chacka Demus (1992): *Murder She Wrote*. Die *explicit lyrics* sind kaum mehr überraschend, trotzdem war ich leicht erschrocken von dem ›Einfach-zuviel-von-allem‹, als ich 2017 das erste Mal Jason Derulos Stück *Swalla* hörte. Ich konnte mit diesem Stück rein gar nichts anfangen und es poppten in meinen Gedanken so ziemlich alle Abwertungen auf,

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2|2019
urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2019-24102
CC-BY-NC-ND

die es immer schon in Bezug auf solche Populäre Musik gab: »mass culture at its worst. Dance music […] standardized, mindless and banal, while dancers [… are] narcotized, conformist and easily manipulated«, so beschreibt Sarah Thornton (1997: 1) die Stereotype über *Club Cultures*. Als ich dann das Video zu *Swalla* gesehen hatte, las ich in den YouTube Kommentaren dazu: »98% boops and bumps and only 2% music« oder »the objectification of women is disgusting« (Jason Derulo Video 2017) – und das sind, je nach Perspektive, wahrscheinlich zu 100 Prozent korrekte Beschreibungen.

Im Video ist, nach einem spieldosenartigen musikalischen Intro, in dem Süßigkeiten eingeblendet werden, Jason Derulo zu sehen, der auf dem Boden sitzt. Auf seinem Bein, nah am Schritt, liegt eine junge Frau mit geschlossenen Augen, knapp bekleidet mit Neck-Holder-Bikini-Top und Shorts. In den nächsten Einstellungen zeigt sich dann, dass sich in gleicher Haltung mehrere gleich gekleidete Frauen hintereinander reihen, die bei Derulos Gesang ›erwachen‹ und mit Hüften und Hintern zu beben beginnen. Ein besonderer Effekt ergibt sich dabei, weil der Boden mit Wasser bedeckt ist, das dann aus den Schritten und Shorts der im Wasser Liegenden tropft. Das Spritzen in der Tanzflächen- oder Bühnen-Pfütze bleibt ein wiederkehrendes Element im Video in Anaphonie mit Clap- und Splash-Becken-Sounds.

Ich konnte mit dieser hyper-heterosexistisch aufgeladenen Musik wirklich nichts anfangen. Ein paar Tage nachdem ich den Song kennengelernt hatte, wandelte sich meine Missachtung in Irritation meines eingebildeten Selbstverständnisses als »organic intellectual« (Gramsci 1999 [1971]: 132) der Popular Music Studies: Als *ich* bei Sonnenschein aus der Buchhandlung des Aufbau-Verlagshauses in Berlin kam, fuhr ein neuer, großer, weißer Mercedes mit getönten Scheiben an mir vorbei. Der Fahrer hatte tatsächlich »ein[en] Arm aus dem Fenster, ein[en] Arm auf dem Lenker« (ApoRed 2017) und aus der laut aufgedrehten Car-HiFi-Anlage schallte: »Swallalala!«.

Ich versuchte mich im Hintergrund dieses überdosierten Zeichen- und Stereotypenspiels zu sortieren. Ich probierte Cultural Studies Lesarten, z.B. John Fiske, und wusste bald gar nicht mehr, welcher »power-bloc« oder welche »people« jetzt irgendwelche Taktiken prozesshaft aushandeln (Winter 2001: 6-16). Der Kultur- und Musikbesserwissenschaftler stand da, am Straßenrand, wie ein von 22-Zoll-Reifen begossener Pudel, denn ich musste zugeben: Das war von dem Kollektiv ›Mercedes-Fahrer-Kreisverkehr-Swalla‹ eine irgendwie wirklich cool gemachte Szene.

Mir blieben nur unsinnige Fragen: Warum ist dieses Stück so erfolgreich was Aufmerksamkeiten oder Verkäufe betrifft? Weil Nicki Minaj ein paar Rap-Zeilen darin hat oder wegen Ty Dolla $igns körniger Stimme, die auch eine Strophe übernimmt? Warum sagt mir Wikipedia (»Swalla«), dass *Swalla* in Israel und Rumänien auf Platz 1 stand und irgendwo 15 Mal Platin gemacht hat? Der Song ist so ›lalalala‹ und das Video ist komplett vorhersehbar: Selbstverständlich trieft irgendwann irgendetwas Dickflüssiges über die Lippen und Brüste einer Frau. Ist das überhaupt Populäre Musik? Das ist doch bloß Werbung. Es ist eine Werbung für Jason Derulo. Das beworbene Produkt ist in der Hauptsache irgendetwas mit Derulo – Sex, Saft, Eis, Candy Bar, Lutschen – alles heißt darin: »Derulo«. Der Sänger spricht das in jedem seiner Songs so Werbe-Slogan-artig mit sonorer Stimme ein: »Derulo«.

Oder: Vielleicht begreife ich das Zeichenspiel einfach nicht? Das könnte doch auch ›Camp‹ sein, oder? Ich schaue das Video immer und immer wieder. Lachen sich

Derulo, Nicki Minaj, Ty Dollar $ign und der auch mit Werbe-Clips erfolgreiche Video-Produzent Gil Green (vgl. Wikipedia: »Gil Green«) eins über Irritationen wie meine ins Geldscheinbündel haltende Fäustchen? Die Video-Szene, in der die scheinbar oral-fixierten Tänzerinnen in pinker Kleidung und mit pinken, schlecht sitzenden Perücken, auf pinkfarbenen Musikinstrumenten wie E-Gitarren und Schlagzeugen offensichtlich dilettantisch spielen (Jason Derulo Video 2017: Sekunde 59–101), obwohl solche analogen Instrumente in der digitalen Musikproduktion wohl nicht zum Einsatz kamen, könnte doch auch als karnevalesk gelesen werden. Genau so könnten auch Jason Derulos albern hoch gesungenen Einlagen gehört werden. Der eben noch so potent wirkende Kerl klingt oftmals absolut grotesk piepsig und es wirkt als performe er vokales ›Gender-Bending‹ oder stimmliche Travestie. Vielleicht meinen die das alles gar nicht ernst? Als ich mir diese letzte Frage stellte, die ich mir als jemand, der Populäre Musik untersucht, niemals stellen wollte, hörte ich endlich auf, mir das Video anzuschauen und *Swalla* anzuhören. Ich wusste, dass ich meine Perspektive um 180 Grad wenden und im Folgenden an meiner eigenen Haltung arbeiten muss. Ich möchte nicht mehr über *Swalla* reden.

Diskurs Jockeys

An meine oben skizzierte Irritation als Popular Music Studies Scholar anschließend, möchte ich grundsätzliche Skepsis in Bezug auf getrennte Sphären zwischen Populärer Kultur, den Horten des Wissens und der Bildung sowie der Akademia äußern. Das Ziel ist dabei, die Irritation zu verstärken und aufzuzeigen, dass völlig unklar bleiben muss, aus welcher spezifischen Richtung Wissen oder Kulturproduktion kommen könnte: Wer produziert oder provoziert eigentlich Populäre Kultur? Wer generiert oder verfügt eigentlich über welches Wissen? Wer forscht in der Wissenschaft und wer in Populärer Kultur? Wie akademisch ist eigentlich Populäre Kultur?

Die ausführliche Einleitung weist auf zwei Nebenaspekte hin, die nach ihrer Nennung keine weitere Beachtung in diesem Beitrag mehr finden, aber wichtig sind: Zum einen deutet sich hier an, dass der Nachvollzug innerer Strukturen in der Musik, Intervalle oder die Herkunft von Riddims nicht wirklich ›Analyse‹ bedeuten. Das *»what?«* in Popular Music ist zwar interessant und wichtig, beantwortet aber noch nicht die Frage nach dem *»so what«* (vgl. Moore 2012: Klappentext). Zum anderen wird angedeutet, dass eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung, die nachträglich theoretische Konzepte in die Musikproduktion hineinliest, zu so etwas wie einem hausbackenen, auf alles anwendbaren Belastungs- und Bewertungstest verkommen kann: Ist das kulturindustrieller, heteronormativ-identitärer Abfall oder können wir nicht zumindest für die Rezeptionsseite und für ein Dekonstruktionsspielchen eine subversive Lesart und Empowerment darin aufspüren? Das ›Camp‹- oder Karnevalismus-Argument bleibt »bei Studien zur Populärkultur […] ein Schlüssel, ›der sich fast in jedem Schloß dreht, ohne es doch immer zu öffnen‹« (Stierle zitiert nach Volkmann 2004: 315).

Ich möchte im Folgenden über das Verhältnis zwischen Populärer Musik und der akademischen Auseinandersetzung mit Populärer Musik nachdenken, oder konkreter über die Frage: Wie durchdrungen ist eigentlich Populäre Musik von beispielsweise Musiksoziologie, Kulturwissenschaften und den sogenannten Studies?

Bei dieser Frage geht es mir nicht, wie es so häufig in den hier bewusst in einen Topf geworfenen wissenschaftlichen Disziplinen passiert, schon wieder darum zu zeigen, welch kluge Kulturanalyse doch David Bowie, Bob Dylan, Lady Gaga, Punk, Hamburger Schule Diskurspop oder Riot Grrrl betreiben. Es geht mir vielmehr um die Frage, wie sehr und unentknotbar auch der absolute Mainstream (was immer das heißen mag) längst mit Kulturtheorien und diskursanalytisch (was immer das heißen mag) aufgeladen ist. Und darüber hinaus sei schließlich im Sinne Hans-Otto Hügels gefragt: Initiieren diese Theorien und wissenschaftliche Diskurse vielleicht sogar recht einflussreich Populäre Musik mit (vgl. Hügel 2007: 8)?

Wer über etwas Leseerfahrung verfügt und in Interviews hört, wie Jason Derulo über Interpretationsmöglichkeiten der ›Explicit Lyrics‹ und seines ›Talk Dirty‹ spricht (Jason Derulo Interview 2017) oder wie Nicki Minajs dekonstruktivistisches Spiel (wider) rassistische Verortungsversuche ihrer Person reflektiert (vgl. Barratt 2016), wird mir ohne zu zögern zustimmen, dass diese Musiker*innen und Sänger*innen mindestens die Feuilletons und Forschung mitinitiieren. Als jemand, der Popular Music Studies betreiben möchte, stelle ich mir sehr ernsthaft die Frage: Was ist, wenn uns unsere vermeintlichen Forschungsobjekte längst observieren? Was ist, wenn die musik- und kulturwissenschaftlichen Diskurse von den Produzierenden und den musikalischen Gestalten antizipiert werden? Und dass dem so ist, überrascht mich nicht wirklich. Das sei nachstehend ganz kurz beispielhaft dargestellt. Komplexer wird allerdings die Bearbeitung der Frage nach der Haltung sein, mit der Popular Music Studies dann überhaupt noch betrieben werden können.

Zwei Exempel:

Dass die vermeintlichen Forschungsobjekte selbst observieren, bezeugt beispielsweise das Gesangseffektgerät Voice Box der Firma Electro Harmonix. Es verfügt über eine Funktion und einen Regler, der mit Gender Bender beschriftet ist (Heesch/Kopanski 2016). Auch wenn das »MusikmachDing« (Ismaiel-Wendt 2016: Titel), mit dem u.a. die Tonhöhe von Stimmen verändert werden kann, vielleicht kein tiefergehendes Verständnis über die queer-theoretischen Erkenntnisse zur nicht-biologistischen Konstruktion von Gender im Zusammenhang mit Stimme nachweist, so haben die Hersteller*innen doch offensichtlich label-haft ein Konzept platziert, das zumindest nach außen nicht mehr, wie beispielsweise zahlreiche Apps mit ähnlicher Funktion, Stimmen binär zwischen männlich und weiblich unterscheidet.[1]

Als ein anderes Beispiel aus dem gleichen Themenfeld, das verdeutlicht, wie in vermeintlichen Forschungsfeldern wissenschaftliche Erkenntnis längst vorweg getragen wird, soll eine Passage aus der Studie über *Do-it-yourself-Karrieren der DJs* von der Musiksoziologin Rosa Reitsamer dienen. Es findet sich darin unter anderem ein Zitat von DJ Electric Indigo, die auch die Gründerin des Netzwerks *female:pressure* ist. Die DJ wird von der Musiksoziologin gefragt, wer in der Datenbank registriert sei. Electric Indigo antwortet:

1 Manche Apps werden im *Google Play Store* mit Slogans wie den folgenden angepriesen: »Make me Mädchen« (Digital Verx), »Mädchen – Junge Voice Changer« (Akmact Apps Studio, »Weiblich und Männlich Stimmwechsler« (New Visions Studio), https://play.google.com/store/apps (04.04.2019).

»Soweit ich weiß, sind es nur Frauen. Aber ich sehe Female Pressure nicht als ein Netzwerk, das auf Sex basiert, sondern auf Gender und Gender-Themen. Es gibt auch ein paar Männer, aber sie sind eigentlich Frauen, weil sie als Frauen auftreten. Und dann gibt's noch ein paar Trans-DJs (Reitsamer 2014: 191).

Rosa Reitsamer führt im direkten Anschluss an dieses Zitat die zahlreichen queer-theoretischen Rekurse mit minimalem Bezug auf Rubin 1975, Butler 1991, Halberstam 2005 aus, die Electric Indigo mit ihrer kurzen Aussage anzudeuten vermag (vgl. ebd.). Was Reitsamer an dieser Stelle ihrer wissenschaftlichen Publikation vollführt oder vollführen muss, ist die (Rück-)Übersetzung offensichtlich queer-theoretisch fundierter Aussagen einer DJ in wissenschaftliche Kontexte – wahrscheinlich für eine queer-theoretisch interessierte wissenschaftliche community. Wer bildet in der beschriebenen Passage wen in Sachen Populärer Kultur oder Gender Studies aus?

DJing steht heutzutage offensichtlich genauso für Plattenauflege-Praxis wie für ›Diskurs Jockeying‹. Wenn in aktuellen Zeitschriften für elektronische Musik und Club Kultur DJs in Interviews über booking policies, Fragen von gender diversity, kritische Weißseinsforschung und Kanonisierungsprozesse sprechen (vgl. Groove Magazin Redaktion 2017), dann kann ich als Forscher nicht mehr einfach nur Praktiken in Club Kulturen beforschen, sondern analysiere auch Effekte der Diskurse und Theorieerkenntnisse im Feld. Was tun wir, wenn wir vielleicht den Duktus in Musikmagazinen nachvollziehen und Analysen zu fundamentalen Semantiken in Musikszenen vornehmen möchten und die Musikjournalist*innen haben sehr wahrscheinlich Butler, Bourdieu und Bonz zumindest überflogen?[2]

Damit behaupte ich nicht, songs oder tracks würden etwa für Popular Music Studies gemacht – wobei der Verdacht in Fällen von plötzlich erscheinenden, diskursanalytisch-optimierten Tracks, wie *Diaspora* (2017) von den sonst eher über Crystal Meth und Nutten rappenden Celo & Abdi, durchaus aufkommen kann. Sozial- und kulturwissenschaftliche Arbeiten und geisteswissenschaftlich ausgebildete Musiker*innen sind ruchbar in den Welten Populärer Kultur – sie sind untrennbar verstrickt mit Populärer Musik und sie sind selbst musikalisch (geworden).

Check yourself before you wreck yourself

Populäre Musikproduktion findet nicht diskurs- und theoriefrei irgendwo abgeschottet statt. Die akademische Verwicklung muss sich nicht zwingend darin zeigen, dass sich aus einer sampling performance, einem track oder einem Interview Fragmente lesen lassen, die Akademiker*innen an Barthes (2012) *Der Tod des Autors* oder Foucaultzitate erinnern. Moritz Ege hat in seinem Buch *Ein Proll mit Klasse* (2013) sehr differenziert aufgezeigt, über welche Kompetenzen und welches enorme semiotische Typenwissen Akteur*innen in Populären Kulturen verfügen (vgl. Ege 2013: 52), selbst oder gerade wenn sie sich als »Proll« oder »richtiger Kanake« (ebd.: 437) stilisieren. Solche Strategien des »self-typing«

2 Im privaten Gespräch des Autors mit Rainer Diaz-Bone (am 23.09.2017 in Delmenhorst) über sein Buch *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil* (2002), erzählt Diaz-Bone von ähnlichen Eindrücken, die er bei seiner Analyse von Metal- und Techno-Magazinen hatte.

(ebd.: 54) und der »Selbst Figurierungen« (ebd.: 415) im Sinn habend, möchte ich mich in den abschließenden Absätzen mit der Frage beschäftigen, was das für (m)eine Haltung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Populärer Musik bedeutet. Mit welchem Gestus nähere ich mich zum Beispiel einem flach-feuchten, sexistischen Song, wenn ich zumindest mitbedenken muss, dass meine Sicht auf so etwas wie Sexismus in Hip Hop und Dancehall oder black masculinity als idealtypischer Popular Music Studies Scholar vielleicht von den Produzierenden antizipiert wird (vgl. ebd.: 52)?

Auch wenn ich sicher nicht systemtheoretisch weiterdenken werde, habe ich die besonders mit Luhmann in Verbindung zu bringende Phrase »Beobachten des Beobachtens« (1991: 150) im Sinn. Für die Forschungshaltung und Forschungsmethode besagt ›Beobachter*innen beobachten‹, dass die *Subjektivität der Beforschten* – die »Du-Subjektivität (also: der andere als Beobachter)« (ebd.) – mit ins perspektivische Zentrum zu rücken ist. Es bedeutet eigentlich darüber hinaus auch, dass ›die Andere‹ auch als Beobachter*in zum Beispiel der Musiksoziologie und der Popular Music Studies angenommen werden kann.

Im Analysebewusstsein davon auszugehen, Beobachter*innen zu beobachten und die Subjektivität der Beforschten ernst zu nehmen, heißt nicht automatisch, dass die sogenannten Studies deshalb unsystematisch oder vager werden, sondern bedeutet eigentlich eine Präzision. Ich muss *mich* nicht mehr fragen, ob da etwas jetzt ironisch oder ernst gemeint ist.

> »Diese Perspektive lässt die simple Gegenüberstellung von Klischees und ›Wirklichkeit‹ also hinter sich und untersucht die soziale Wirklichkeit als einen komplexen, praktisch erfahrenen Aushandlungsort von Typen und Stereotypen in unterschiedlichen Graden von Starrheit und Flexibilität« (Ege/Wietschorke 2014: 35).

Hans-Otto Hügel formuliert, ähnlich wie Moritz Ege oben, wie eine Untersuchungshaltung in Populärer Kultur bestimmt sein muss:

> »[Man] fragt […] nicht zuerst, warum etwas populär ist – eine Frage, die (fast zwangsläufig) den Forscher als überlegen gegenüber den populären Rezipienten darstellt (oder zum Büttel der Verkäufer macht) –, fragt auch nicht nur (die eigene Sensibilität hervorkehrend) ›wie ist das Populäre gebaut?‹, sondern fragt erst einmal ›was geschieht im Unterhaltungsprozess?‹. Nachdem diese Frage hinreichend beantwortet ist, werden sich die Antworten auf die Frage nach dem Wie und dem Warum fast automatisch ergeben« (Hügel 2007: 91).

Hügel kennzeichnet in seiner Geschichtsschreibung Populärer Kultur in Deutschland die Phase von 1970 bis 2000 als Phase der »Verwissenschaftlichung der alltäglichen Unterhaltungsrezeption« (ebd.: 93), womit die oben aufgefächerte Beobachtung, dass Populäre Musik akademisch geworden sei, noch einmal fundiert wäre.

Das Zugeständnis der Subjektivität der Beforschten plus die Verwissenschaftlichung bedeutet für Populäre Kulturanalysen noch etwas anderes, als das, was vielleicht in der Ethnologie aus der Krise der Repräsentation als Verständnis gewonnen wurde. Das ist noch mehr als ein sprechakttheoretisch informiertes Bewusstsein von Autoritätsbildung (vgl. Bourdieu 1990: 73), ein Bewusstsein dafür, dass Forscher*innen fokussieren, differenzieren

und benennen und so durch ihre Analysen die Ordnungen mitkonstituieren. Es geht noch über die bloße Annahme hinaus, dass Klasse, Gender oder Nationen erst durch Auswahl, Unterscheidung, Benennung existent werden. Für eine akademisch gewordene Populäre Kultur gilt, was Armin Nassehi feststellt: dass »soziologische [und kulturwissenschaftliche (J.S.I-W)] Begriffsarchitektur an einer Imago gesellschaftlicher Selbstbeschreibung mitgeschrieben hat und Gesellschaft mit nützlichen Bildern ihrer selbst ausgestattet hat« (Nassehi 2006: 17). Dabei erscheinen die genannten Formulierungen für Produktionen in Populären Kulturen aber zu passiv, denn Popular Music spielt überdies aktiv mit den diskursiven Begriffen und Beschreibungen – am/auf laufendem Band.

Als Endergebnis möchte ich nicht nur festhalten, dass etwa Kultur- und Musiksoziologie, Kulturwissenschaften oder die sogenannten Studies selbst Bedingtheiten Populärer Musik sind. Mit Nicholas Cook soll weiter gedacht sein, was Performance Analyse (nach Anthony Howell) meint. Es bedeutet: »reading someone else's analysis« (Cook 1999: 249). Wenn ich die angedeuteten zirkulären Formen ernsthaft berücksichtige, bietet die Analyse Populärer Kulturen und Produktionen einen ganz besonderen Erkenntnismehrwert: Die Auseinandersetzung mit Populärer Musik kann dann gleichsam Perspektiven auf die wissenschaftlichen Disziplinen selbst eröffnen. Die Analyse entlang von Populären Dingen kann dann zum Beispiel wissenschaftssoziologisch oder wissenschaftstheoretisch werden.

Über die Auseinandersetzung mit Populären Songs können kritische Fragen an die Disziplinen sowie an die Disziplinierung von beispielsweise Musiksoziologie, Kulturwissenschaften und Popular Music Studies gerichtet werden:

Ist in Populärer Musik ein kritisches Spiel mit kritischen Denkweisen der sogenannten Studies hörbar? Ist beispielsweise feministische oder postkoloniale Kritik an Populärer Musik im Wesentlichen immer noch ›weiß‹ und reagieren Musiker*innen darauf (vgl. Tuzcu 2017: 14)?

Führten (musik-)soziologische Studien über Hörertypen, Musikgeschmack und Distinktion inzwischen zu Realitätseffekten? Müsste zeitgemäße Forschung in diesem Bereich nicht eigentlich so etwas wie response-set-Forschung sein, weil heute nicht einmal mehr Kleinkinder ohne Effekte der Reaktivität nach ihrer Freizeitgestaltung mit Musik, Musikinstrumentenwahl, dem Beruf der Eltern, der Anzahl der Bücher im heimischen Regal gefragt werden können?

Wer etabliert wie und um welche musikalischen Gegenstände herum Forschungsfelder oder Lehrstühle an Universitäten? Wer versucht Populäre Musik warum und wie in eine geschichtliche oder politisch-geographische Ordnung zu bringen?[3]

Können entlang von Veröffentlichungen musikalischer Acts (M.I.A., Bilderbuch, Beyoncé etc.) oder entlang des Aufkommens und Aussterbens verschiedener Stile (Diskurspop, Vaporwave, Trap etc.) Theoriemoden und Konjunkturen kulturwissenschaftlicher Konzepte, wie ›Persiflage‹, ›Mimikry‹ ›Cultural Appropriation‹ oder Kunstverständnisse abgelesen werden?

3 Die Fragen, die in diesem Komplex formuliert werden, sind unter anderem inspiriert von Sabine Hark (2004: 68) und ihrer Auseinandersetzung mit der Disziplinierung der Queer Studies.

Literatur

Barratt, Sue Ann (2016): »What's in a Name? Nicki Minaj, Indian In/visibility, and the Paradox of Dougla Feminism«. In: *Indo-Caribbean feminist thought. Genealogies, theories, enactments*, hg. v. Gabrielle Hosein/Lisa Outar, New York: Palgrave Macmillan, 225–240.

Barthes, Roland (2012): »Tod des Autors«. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam, 185–193.

Bonz, Jochen (Hg.) (2002): *Popkulturtheorie*, Mainz: Ventil Verlag.

Bourideu, Pierre (1990): *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien: Braumüller.

Cook, Nicholas (1999): »Analysing Performance and Performing Analysis«. In: *Rethinking music*, hg. v. Nicholas Cook/Mark Everis, Oxford: Oxford Univ. Press, 239–261.

Diaz-bone, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen: Leske + Budrich.

Ege, Moritz (2013): *»Ein Proll mit Klasse«. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin*, Frankfurt/Main: Campus.

Ege, Moritz/Wietschorke, Jens (2014): »Figuren und Figurierungen in der empirischen Kulturanalyse. Methodologische Überlegungen am Beispiel der ›Wiener Typen‹ vom 18. bis zum 20. und des Berliner ›Prolls‹ im 21. Jahrhundert«. In: *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 11, 16–35.

Gramsci, Antonio (1999 [1971]): *Selections from the Prison Notebooks*, London: ElecBook.

Groove Magazin, die Redaktion (2017): »Roundtable über Technik und Politik: Machtkampf auf dem Dancefloor«. In: *Groove* 22.12.2017, https://groove.de/2017/12/22/roundtable-technik-und-politik-machtkampf-auf-dem-dancefloor-sexismus-rassismus-homophobie (04.04.2019).

Hark, Sabine (2004): »Queering oder Passing: Queer Theory – eine ‚normale' Disziplin?«. In: *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, hg. v. Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth, Würzburg: Königshausen & Neumann, 67–82.

Heesch, Florian/Kopanski, Reinhard (2016): »›Gender-Bender‹: Sound und kulturelle Repräsentation einer Technologie zur Stimmen-Transformation«. In: *PopScriptum 12: Sound, Sex und Sexismus*, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst12/index.htm (04.04.2019).

Hügel, Hans-Otto (2007): *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem.

Ismaiel-Wendt, Johannes (2016): *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Hildesheim u.a.: Universitätsverlag; Georg Olms Verlag.

Luhmann, Niklas (1991): »Am Ende der kritischen Soziologie«. In: *Zeitschrift für Soziologie* 20: 2, 147–152.

Moore, Allan F. (2012): *Song means. Analysing and interpreting recorded popular song*, Farnham: Ashgate.

Nassehi, Armin (2006): *Der soziologische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Reitsamer, Rosa (2014): *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*, Bielefeld: transcript.

Thornton, Sarah (1997): *Club cultures. Music, media and subcultural capital*, Hanover: Wesleyan University Press.

Tuzu, Pinar (2017): »*Ich bin eine Kanackin*«. *Decolonizing popfeminism – transcultural perspectives on Lady Bitch Ray*, Bielefeld: transcript.

Volkmann, Laurenz (2004): »Karnevalismus«. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* [3., aktualisierte und erw. Aufl.], hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart u.a.: Metzler, 315.

Wikipedia: »Gil Green«, https://en.wikipedia.org/wiki/Gil_Green_(director) (04.040.2019).

Wikipedia: »Swalla«, https://en.wikipedia.org/wiki/Swalla (04.04.2019).

Winter, Rainer (2001): »Kritik und Engagement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies«. In: *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader*, hg. v. Rainer Winter/Lothar Mikos/Thomas Hartl, Bielefeld: transcript, 7–16.

Musik/Videos

Apored (2017): *Babawagen (Official Video)*, https://www.youtube.com/watch?v=J7l8zfcMUnA (04.04.2019).

Celo&Abdi (2017): »*Diaspora*«. In : *Diaspora* Album, Azzlackz.

Jason Derulo feat. Nicki Minaj & Ty Dolla $ign (2017): *Swalla*, Warner Bros. Records.

Jason Derulo Video (2017): *Swalla (feat. Nicki Minaj & Ty Dolla $ign) (Official Music Video)*, https://www.youtube.com/watch?v=NGLxoKOvzu4 (04.04.2019).

Jason Derulo feat. 2 Chainz (2013): *Talk Dirty*, Warner Bros. Records.

Jason Derulo Interview (2017): *Ice Cube & Jason Derulo's Mothers Had Some Music Concerns*, https://www.youtube.com/watch?v=flieChYguMU (04.04.2019).

Ol' Dirty Bastard (1995): *Shimmy Shimmy Ya*, Elektra.

Pliers&Chacka Demus (1992): *Murder She Wrote*, Taxi.