

Christofer Jost

**Das Fremde und Vertraute in Clipform.
Zum Verhältnis von Interkulturalität, Medialität und schulischer Bildung am Beispiel von Social Media**

Den digitalen Medien wird für gewöhnlich eine enorme Wirkmächtigkeit unterstellt – im Positiven wie im Negativen. Auf der einen Seite stehen die Internet-Euphoriker, die in den sich ständig wandelnden Angeboten der Onlinemedien Möglichkeiten der globalen Vernetzung sowie des Austauschs nicht nur informativ-sachlicher Art, sondern auch – und insbesondere – die symbolisch-kulturelle Ebene betreffend erkennen. Am anderen Ende des Meinungsspektrums befinden sich die Skeptiker, die vor allem die Durchdringung des Alltags mit Onlinemedien kritisieren und darin eine Entfremdung von natürlichen, d.h. nichtmediatisierten Erfahrungswelten diagnostizieren. Beide Positionen sind einigermaßen plausibel, eine Vermittlung zwischen ihnen scheint jedoch nur bedingt möglich. Die jeweiligen Argumentationslinien zielen schlicht auf unterschiedliche Sachverhalte ab: Partizipation auf der einen Seite, Sinneswahrnehmung auf der anderen.

Im vorliegenden Beitrag soll auch nicht der Versuch einer solchen Vermittlung im Mittelpunkt stehen. Es geht vielmehr darum, Aufklärungsarbeit darüber zu leisten, inwieweit Internettechnologien die Entstehung musikbezogener Denkmuster und Verhaltensweisen – von der Produktion bis zur Rezeption – begünstigen. Es gilt gewissermaßen Ordnung in ein schier überbordendes Feld medial induzierter Aktivitäten zu bringen. Ordnung meint, dass eine Art Grundlagenarbeit am Medium selbst stattfindet, dass Sinnebenen und Sinneinheiten unterschieden werden, um darauf aufbauend Sinnbezüge zwischen Fallspezifiken herstellen zu können. Infolgedessen verwendet sich der Beitrag auf eine Bestandsaufnahme gegenwärtiger Musik- und Medienpraktiken, mit dem Ziel, diese in bildungstheoretischer Hinsicht fruchtbar zu machen. Wie der Untertitel des Beitrags nahelegt, soll diesbezüglich der Phänomenkomplex interkultureller Verflechtungen und Überschneidungen unter die Lupe

genommen, er sozusagen mit der medialen Wirklichkeit – zumindest mit Ausschnitten eben dieser – abgeglichen werden. Dass Menschen sich über Ländergrenzen und Kontinente hinweg miteinander vernetzen und dabei auf soziale Netzwerkapplikationen zurückgreifen, beschreibt zweifelsohne ein gesellschaftliches Faktum. Zu dessen konkreten Ausprägungen ist jedoch festzuhalten, dass sie sich keineswegs konfliktfrei in das Spektrum bestehender sozialer Ordnungen, Einrichtungen und Praktiken einfügen. Ein zeitgemäßer Schulunterricht sollte anschaulich machen, unter welchen (medien)kulturellen Bedingungen Friktionen zwischen Altem und Neuem entstehen und inwieweit diesen konstruktiv begegnet werden kann.

Um beide Themenfelder, Interkulturalität und soziale Medien, sinnvoll miteinander verknüpfen zu können, wurde ein typenbezogener Ansatz gewählt. Das heißt: Im Blickpunkt stehen Regelmäßigkeiten des sozialen Handelns, welche nach Max Weber zu verstehen sind als „in einem typisch gleichartig *gemeinten Sinn* beim gleichen Handelnden sich wiederholende oder (eventuell auch: zugleich) bei zahlreichen Handelnden verbreitete Abläufe von Handeln“ (Weber 2010 [1921/22], S. 20). Das Erzeugen von Musik ist prinzipiell als soziales Handeln zu begreifen, wenn auch als spezifischer Fall desselbigen, spezifisch dahingehend, dass das primäre Um-zu-Motiv des musikerzeugenden Handelns das klanglich Wahrnehmbare selbst ist. Erst in zweiter Linie kann dieses Handeln mannigfaltigen anderen Zwecken dienlich sein (vgl. Schmidt 2013, S. 355). Im Sinne einer weitergehenden Eingrenzung ließen sich die in den Blick genommenen Handlungsweisen, ebenfalls in Anlehnung an Weber, als Mode bezeichnen, da mit ihnen eine vergleichsweise junge musikalische Praktik gekennzeichnet wird. Außerdem ist insgesamt davon auszugehen, dass „die Tatsache der *Neuheit* des betreffenden Verhaltens Quelle der Orientierung des Handelns daran wird“ (Weber 2010 [1921/22], S. 21).

Die anvisierte Typenbildung figuriert freilich als ordnendes und sinnrekonstruierendes Unterfangen im Bezugssystem der Wissenschaften bzw. der wissenschaftlichen Analyse. Die Abläufe der (musikalischen) Praxis selbst manifestieren sich für gewöhnlich nicht in mustergültiger Regelmäßigkeit. Praxis, das bedeutet: ein unentwegtes

Neuverkoppeln von Altem und Neuem, Bekanntem und Unbekanntem, welches im einen Moment Regelkonformes hervorbringt (und darin die ‚Regel‘ erst konstituiert), um sich in einem anderen im Neuartigen zu offenbaren (welches potenziell Bestandteil von Regelbildungsprozessen wird).

Konkret soll es um zwei Phänomene bzw. Handlungstypen gehen, die im gleichen Medienkanal – in diesem Fall Youtube – dominant auftreten: zum einen der Vortrag einer Coverversion und zum anderen das Format des musikalischen Tutorials. Gegenstand der Betrachtung sind demnach musikalische Praktiken die gleichermaßen performativ und im weitesten Sinne filmisch-dokumentarisch sind und die einen hohen Reproduktionsanteil aufweisen. Die sich hieran anschließende These besagt, dass die entsprechenden Clips in erster Linie die Funktion erfüllen, besondere Fertigkeiten zur Schau zu stellen, um ebendiese einer öffentlichen Kommentierung zugänglich zu machen. Die Clips besitzen also primär eine kommunikative Funktion. Darüber hinaus werden in ihnen kulturelle Werte neu verhandelt, dies jedoch nicht in expliziter, argumentativer Weise, sondern durch das Handeln selbst, oder genauer: das ähnlich geartete Handeln der vielen. Handeln lässt sich hiernach als ein sukzessives Implementieren spezifischer Gestaltungsweisen kennzeichnen, die auf lange Sicht die Wahrnehmungen, Denkweisen und Wertvorstellungen der Menschen prägen.

1. Musikpraxis und apparative Medien: vom Mixtape zum Youtube-Clip

Apparative Medien bilden von jeher eine Schnittstelle des Austauschs zwischen den Akteuren in musikkulturellen Praxen. Sie stellen Informationen bereit, dienen der Kommunikation und ermöglichen die Identifikation mit (musikmachenden) Personen, die außerhalb des unmittelbaren Erfahrungshorizonts agieren. Die Art und Weise, wie Musik als sinnlich wahrnehmbares Ereignis in Erscheinung tritt, ist an ihre konkrete technisch-apparative Beschaffenheit gekoppelt. Die Stellung der Medien im musikkulturellen Gesamtgefüge reicht damit über die ihnen verschiedentlich zugeschriebene Funktion als bloße (Ver-)Mittler hinaus. Medien vermögen einen Bereich zum *Anhören* bzw. *Anschauen* zu profilieren, welcher durch die Art und Weise der medialen Hervorbrin-

gung wesentlich geprägt ist und – übertragen auf die Sphäre der Rezipienten – sich in spezifischen Formen des musikalischen Erlebens äußert (vgl. Jost 2013, S. 307). All dies macht Medien zu wichtigen Faktoren des Transfers kultureller Güter. So sind musikalische Stile gleichermaßen an lokale resp. regionale Musikpraktiken wie global verbreitete Musikangebote gebunden. Dies hat bereits lange Zeit vor dem Internet zu kulturellen Vermischungsphänomenen geführt. Beispielhaft hierfür sei die Rock'n'Roll-Rezeption in der frühen Bundesrepublik genannt, die primär über die Medienkanäle Radio und Tonträger (bzw. Jukebox) erfolgte und den Weg für deutschsprachige Rock 'n' Roller wie Peter Kraus und Ted Herold bereitete bzw. für eine ‚deutsche‘ Version des Rock 'n' Rolls – welche sich als weitaus milder im Vergleich zum US-amerikanischen Original erweisen sollte – überhaupt erst den Markt schuf (siehe Maase 2017).

Aus heutiger Sicht wirkt die Ära der klassischen Massenmedien wohlgeordnet. Jeder Akteur wusste gewissermaßen um seine Stellung im kulturellen Gesamtgefüge, was nicht zuletzt an der klaren Trennung von professionell hergestelltem Medienangebot auf der einen Seite und Hörer- bzw. Fanaktivität auf der anderen lag. Man konnte die geliebte Platte endlos in den eigenen vier Wänden hören, saß mit dem Kassettenrekorder vor dem Radio, bereit die Aufnahmetaste zu drücken, erstellte Mixtapes und entnahm den Videoclips auf MTV die neuesten Modetrends oder Tanzstile. Oder aber man wartete Monate, wenn nicht Jahre darauf, dass die Lieblingsband ein Konzert in der Nähe des eigenen Wohnortes gab. Betätigte man sich selbst musikalisch, so bedeutete dies, dass man auf lokalen Bühnen auftrat und sich im besten Fall eine kleine Anhängerschaft in der heimatlichen Region erarbeitete und irgendwann Demo-Tapes aufnahm. Mediale Präsenz war nur jenen in Aussicht gestellt, die die Plattenfirmen für sich einnehmen konnten bzw. denen von Seiten der Plattenfirmen Star-Potenzial attestiert wurde und die in der Folge unter Vertrag genommen wurden.

Das Social Web hat dieses musikkulturelle Gefüge nachhaltig durchbrochen – und bis zu einem gewissen Grad schon überwunden. Als zentrale Punkte sind diesbezüglich die Auflösung des Produzent-Rezipient-Prinzips bzw. die Neupositionierung des Users als Produzent zu nennen. Die entscheidende Voraussetzung hierfür war die

Bereitstellung kostenneutraler und leicht zu bedienender Web-Applikationen bei gleichzeitiger Verfeinerung der Vernetzungsoptionen durch offene Programmierschnittstellen (vgl. Neumann-Braun/Autenrieth 2011, S. 9). Denn wir dürfen nicht vergessen: Das Internet existierte bereits, doch waren erstens die Hürden für das Erstellen von Homepages recht hoch (das betrifft technische Kenntnisse und finanzielle Ressourcen gleichermaßen) und zweitens waren nur wenige Interaktion ermöglichende Anwendungen verfügbar (in der Hauptsache Mailoptionen, Chatrooms und themengebundene Foren). Folgerichtig konnten sich kaum jene Dynamiken des Mitmachens und Selbstpräsentierens entfalten, die heutzutage die Erfahrungswelt Internet prägen. Das In- und Nebeneinander von Informationsaustausch, Beziehungsaufbau und -pflege, Identitätsmanagement und kollaborativer Vernetzung markiert aktuell den Standard in Bezug auf Onlinekommunikation.

Dass das modifizierte Internetdispositiv verhältnismäßig schnell breite Akzeptanz fand, ist sicherlich ein Verdienst von Youtube. Heute als eine Art Universalmedium gehandelt, in dem sich so ziemlich alles finden lässt, von der Bedienungsanleitung bis zum historischen Filmdokument, ist es seiner ursprünglichen Konzeption nach eine Videoplattform. Das daran gekoppelte Motto „Broadcast Yourself“ war und ist von bestechender Einfachheit. Der User erhält die Möglichkeit, selbst hergestellte Clips oder Medienfundstücke hochzuladen und diese als persönliches Kommunikat zu präsentieren. Die eigentliche soziale Dynamik von Youtube besteht darin, dass es anderen Usern nicht nur möglich ist, diese Kurz-Kommunikate zu rezipieren sondern ebenso zu kommentieren (sofern der Kontobesitzer die Kommentarfunktion aktiviert hat). Dies geschieht unter der besonderen Bedingung, dass der Kommunikationsfluss nicht kanalisiert wird (etwa durch redaktionelle Entscheidungen). Vielmehr ist ein freies Spiel der Kräfte möglich, innerhalb dessen es jedem User freigestellt ist, als primärer Kommunikator – dies bezieht sich auf das Einstellen eines Clips –, als reagierender Kommunikator in Form von schriftlichen Kommentaren oder in Form von Reply-Clips sowie bloß als Rezipient der Clips bzw. Clipstrecken aufzutreten (vgl. Schmidt/Neumann-Braun 2008, S. 66). Zwar nutzen auch zunehmend professionelle Anbieter Youtube als öffentlichkeitswirksame

Kommunikationsplattform, doch hat diese Entwicklung bislang nicht dazu geführt, dass die Aktivitäten der privaten User nachgelassen haben bzw. diese in großer Zahl auf andere Plattformen ausgewichen sind.

2. Musikalische Handlungstypen auf Youtube: zwischen Selbstdarstellung, Wissensvermittlung und Interkulturalität

Der Fokus soll im Folgenden, wie oben erwähnt, auf Clips liegen, in denen entweder gecovert wird oder Spieltechniken erläutert und vorgeführt werden. Geknüpft ist dieses Vorhaben an die Deutungsfigur des Interkulturellen, woraus folgt, dass solche Clips zur Analyse anstehen, in denen musikalische Ausdrucks- und Erscheinungsformen zur Geltung kommen, die gemeinhin als typisch für bestimmte geografische und/oder kulturelle Räume angesehen werden.

Die größte Gruppe bilden jene Clips, in denen die Herkunft der Lieder und die Strategien der Reproduktion weitestgehend kohärent sind (sofern angesichts eines Upload-Volumens von 400 Stunden Videomaterial pro Minute auf YouTube eine größenmäßige Einordnung überhaupt möglich erscheint).¹ Es handelt sich um Popsongs, die zumeist solistisch oder im Duett mit Stimme und Begleitinstrument (in der Regel Akustikgitarre, Klavier oder Keyboard) vorgetragen werden, wobei die stimmliche Darbietung den durch westliche Popmusik gesetzten ästhetischen Rahmen tendenziell bestätigt. Bereits vor Aufkommen der Social Media standen die Begriffe Pop und Rock für eine global verbreitete, dominante Form der kulturellen Äußerung. In dieser Hinsicht hat Youtube lediglich vertraute Strukturen und Verhaltensweisen bestätigt. Dieser Befund ist wichtig, um ein ausgewogenes Bild hinsichtlich des sozialinnovativen Potenzials der Neuen Medien zu erhalten. Youtube hat sich in seiner jungen Geschichte zu einer allseits beliebten ‚Bühne‘ entwickelt, auf der man sich im Reenactment üben kann. Hiermit ist gemeint, dass zahlreiche User nicht nach der kreativen Neuschöpfung, sondern nach Einverleibung der künstlerischen Leistungen des Idols und seiner

¹ Der Wert entstammt dem Statistikportal „Statista“ (<https://de.statista.com/>) und bezieht sich auf den Monat Juli des Jahres 2015.

Produkte streben. Und diese Einverleibung erfolgt über Nachahmung. Die Realisierung einer Coverversion lässt sich in diesem Sinne als ein körperliches Zu-Eigen-Machen des begehrten (Klang-) Objekts begreifen. In der Kumulation der Aktivitäten lässt sich in der Folge eher ein Zirkulieren des kulturell Eingeschliffenen beobachten, als ein Aufbrechen und Neuformieren musikalischer Orientierungsmuster.

Dessen ungeachtet ist die Begegnung von (musikalisch) ‚Fremdem‘ und ‚Vertrautem‘ auf Youtube manifest und kann durchaus als Ursprung musikalisch-schöpferischer Experimente und damit auch als Garant musikalischer Neuorientierungen bewertet werden. Allerdings ist diese Entwicklung unterhalb des auf Youtube etablierten Clip-Mainstreams anzusiedeln – oder prosaisch ausgedrückt: Die fraglichen Clips erzielen schlicht und ergreifend keine sonderlich hohen Klickzahlen.

Für den entsprechenden Handlungstyp soll die Bezeichnung „transkulturelle Coverversion“ eingeführt werden. Das zugrundeliegende Prinzip: Weithin bekannte und beliebte Popsongs werden in Orientierung an einem anderen musikkulturellen Referenzsystem neuinterpretiert. Das Moment des Hinübertragens („trans-“) sowie das damit verbundene Verlassen einer vertrauten (Sinn-)Ordnung sind infolgedessen konstitutiv für die in Rede stehenden musikalischen Objekte. Die Abweichungen vom Original(-Song) lassen sich verstärkt auf drei Ebenen nachvollziehen: Sprache, Instrumentation und Spieltechnik. Der Regelfall scheint darin zu bestehen, dass signifikante Änderungen nur auf einer oder zwei Gestaltungsebenen vorgenommen werden. Durchaus charakteristisch ist etwa, dass ein Instrument aus einer nicht poptypischen Instrumentengruppe verwendet wird, dann aber poptypische oder popkonforme Spiel- oder Gesangstechniken Anwendung finden.

In Bezug auf die Sprache spielt wiederum die Herkunft der Interpretin/des Interpreten eine wesentliche Rolle. Sobald ein für alle sichtbarer Bruch mit der Originalaufnahme besteht, wird dies in der Kommentarsektion von Youtube ausgiebig thematisiert. Als neutraler Beobachter kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass ein Überraschungseffekt von Seiten der Performer einkalkuliert wird,

wie etwa im Fall des Neuseeländers Laurence Larson (siehe Abb. 1), der in fließendem Mandarin singt.

Recherchiert man ein wenig über ihn, stößt man rasch auf Presseberichte, in denen seine Absicht, ein Popstar in China zu werden, erwähnt wird.



Abb. 1: Laurence Larson beim Vortragen einer Coverversion²

Am Beispiel von Laurence Larson lässt sich eine allgemeine Entwicklung verdeutlichen: Youtube wird zur Selbst-Promotion benutzt und fungiert – in einem übergeordneten Sinne – als Proto-Musikmarkt. Sonach passt es ins Bild, dass einige Youtube-Performer ihre Darbietungen warenförmig anbieten, nämlich über Verlinkungen ihres persönlichen Youtube-Kanals mit soundcloud oder iTunes. Wir haben es demnach mit Prozessen der Popularisierung zu tun, die jenen innerhalb des professionellen Musikbetriebs in Vielem (etwa Medienvernetzung, Stil- und Imagebildung) ähneln. Die markanteste Differenz zum professionellen Musikmarkt äußert sich in den medialen Leerstellen: Die fraglichen Performer kommen in der Regel weder in den ‚klassischen‘ Massenmedien (Radio, TV,

² <https://www.youtube.com/watch?v=E7ABa4poF2U&spfreload=10> [14.10.2016].

Film) vor noch suchen sie den Vertrieb ihrer Musik über das Tonträger-Format.

Was in Bezug auf die Ebene der Rezeption festgestellt werden kann, ist, dass die Herstellung einer transnationalen Web-Öffentlichkeit keineswegs obligatorisch ist. Auch dies sollte im Interesse einer realistischen Einschätzung der kulturprägenden Qualitäten der Social Media betont werden. Affirmative, emphatische Lesarten des Internets gehen bekanntlich dahin, in diesem das utopische Ideal des „globalen Dorfes“ verwirklicht zu sehen. Der damit suggerierte Wert einer allumfassenden, Sprach- und Nationengrenzen überschreitenden Gemeinschaftlichkeit zielt indes an der Realität vorbei. Im Social Web entstehen Austausch und Verständigung nach wie vor entlang nationaler resp. nationalsprachlicher und ethnischer Zugehörigkeiten. Nachvollziehen lässt sich dies vor allem anhand des Sprachgebrauchs im Kommentarbereich. Freilich kann nicht davon ausgegangen werden, dass man dort auf eine homogene, nationalsprachlich konstituierte Gruppe trifft. Es werden immer auch Menschen mit Fremdsprachenkenntnissen an einem solchen Kommunikationsgeschehen teilhaben – doch ist dies gar nicht der entscheidende Punkt. Sehr viel wichtiger erscheint, dass entlang der Sprachthematik die Eigenheiten der (kommunikativen) Verarbeitung von kulturellen Äußerungen in den Blick geraten. Das von Menschen selbstgesponnene Bedeutungsgewebe „Kultur“ (vgl. Geertz 1983, S. 9) unterliegt einer Reihe von stabilisierenden Mechanismen, die dafür Sorge tragen, dass bestimmten Gruppen und Subjekten exklusive Teilhabe ermöglicht wird, während andere Gruppen und Subjekte ausgeschlossen werden. Zu diesen Mechanismen ist der Umstand zu zählen, dass Menschen, wenn sie den kulturellen Äußerungen in ihrer Lebenswelt denkend oder sprechhandelnd begegnen, den Weg über jenes Codierungssystem suchen, in dem sie sich buchstäblich zu Hause fühlen und welches ihnen das größte Tableau an Ausdrucks- und Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung stellt: ihre Muttersprache. Kulturräume konstituieren sich in aller Regel auch als Sprachräume. Die Grenzen zwischen ihnen lassen sich durch Spracherwerb überwinden, doch vollzieht sich dieser keineswegs en passant. Er setzt persönliches Engagement und Interesse voraus

(auch im Kontext schulischer Bildung) und wird durch Talent und Neigung begünstigt.

Die oben beschriebenen Merkmale treffen im Wesentlichen auch auf das Format des Tutorials zu. Sogar der ökonomische Aspekt lässt sich übertragen, da zahlreiche Anbieter Youtube-Clips lediglich als Teaser benutzen und auf kostenpflichtige Angebote verweisen. Eine große Anzahl von Clips ist eher kultur- bzw. normbestätigend. Das bedeutet: An der E-Gitarre werden typische Rock-Riffs und Hooks erläutert oder Schlagzeuger führen klassische Pop- und Rock-Beats vor oder Stile berühmter Schlagzeuger werden nachgeahmt. Nichtsdestotrotz existieren auch Tutorials, in denen die Vermittlung zwischen den (musik)kulturellen und geographischen Räumen gesucht wird.



Abb. 2: Der User „Qoukuun Wasgehtdichdasan“ beim Vortragen einer Coverversion³

So zeigt Abb. 2 einen jungen Mann, dessen Vorgehensweise charakteristisch für das „transkulturelle Tutorial“ auf Youtube ist. Im konkreten Fall erläutert der User, wie der Nirvana-Klassiker *Smells Like*

³ <https://www.youtube.com/watch?v=WrsvFzwA6Mo&spfreload=10> [14.10.2016].

Teen Spirit mit dem Saz gespielt werden kann. Dabei wird der Großteil der Zeit auf die Griffe verwendet, die für die markante Akkordprogression im Refrain erforderlich sind. In kommunikationsanalytischer Hinsicht interessant ist die kurze Anmoderation, in der der User erwähnt, dass man ihn gebeten hätte, etwas zu *Smells Like Teen Spirit* „zu machen“. Diese Art des verbalen Einwurfs tritt in den fraglichen Clips häufiger auf. Man knüpft an vorangegangene Kommunikationsgeschehen an, ohne dass geklärt werden kann, ob diese onlinebasiert sind oder in face-to-face-Situationen vonstattengingen, was für das Verständnis des Clips ohnehin nicht von Belang ist. Von Belang ist hingegen der Konversationsstil. Klassische Anmoderationen, wie man sie aus dem Fernsehen, dem Radio oder auch der Kleinkunst kennt, scheinen hier nicht das Vorbild zu sein. Es ist letztlich ein Plauderton, der vorherrscht und die Verhaftung des dokumentierten Geschehens im Alltag verdeutlicht. Allzu starke Stilisierungen der Sprache und des körperlichen Ausdrucks, wie sie typisch für professionelle Mediendarbietungen sind, werden gemieden. Im Bereich der Social Media-Angebote ist dies ein vertrauter, weltweit akzeptierter Kommunikationsmodus. Man tauscht sich aus, und zwar als Gleicher unter Gleichen. An diesem Beispiel zeigt sich, dass hinsichtlich der in- resp. exkludierenden Wirkung des Sprachgebrauchs neben Lexik und Grammatik (Stichwort: Muttersprache) auch die Ebene der Pragmatik in Anschlag zu bringen ist. Das informelle Register des Plauderns vermag für den Social Media erprobten Nutzer ein Gefühl der Nähe zum Gesprochenen bzw. zum Sprecher herzustellen, während es in den Augen all jener, die nur sporadisch die neueren Medienanwendungen nutzen, unangemessen oder gar aufdringlich erscheinen mag.

Musikalisch betrachtet haben wir es – wie oben angedeutet – mit dem anhand der Coverversion besprochenen Prinzip zu tun: Auf einem nicht rock- und poptypischen Instrument wird auf eine rock- und poptypische Art und Weise musiziert. Inwieweit man hier von Originalität bzw. von originellen Darbietungen sprechen kann, sei dahingestellt. Letztlich liegt es am Betrachter selbst, ob sie oder er sich auf originelle Weise angesprochen oder unterhalten fühlt. Unabhängig davon wird der Fluchtpunkt dieser Praxis deutlich: Einerseits wird experimentiert, andererseits ist es ein Experimentieren in Rou-

tinien und Konventionen. Letzteres dürfte genau den Reiz dieser Darbietungen ausmachen, denn die Wissensbestände der Zuschauerinnen und Zuschauer werden nicht überstrapaziert. Neue Erfahrungsqualitäten werden nicht durch Entgrenzung menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten und Wahrnehmungsweisen generiert – kulturellen Diskurstraditionen folgend ein Kernbestandteil von Kunst bzw. des Kunsthaften (siehe Hügel 2007, S. 79 ff.) –, sondern durch ein Zurechtbasteln auf Grundlage bestehender Formen, Objekte und Ausdrucksmuster. In diesem Sinne entsprechen transkulturelles Cover und Tutorial dem, was Baacke (1998, S. 45) in Anlehnung an Claude Levi-Strauss als Bricolage des Pop-Territoriums bezeichnet hat: die Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekten, Tönen und Kombinationen, mit dem Ziel, neue Bedeutungen herzustellen und damit das vorhandene Gesamtsystem von Bedeutungen neu zu ordnen oder auch absichtlich zu verwirren.

3. Youtube und die Institution des Rechts

Mit Blick auf musikalische Nutzeraktivitäten auf YouTube ließen sich bedenkenlos weitere Phänomene anführen, beispielsweise Remix oder Mash-up. Im Interesse einer globalen, bildungstheoretisch wie bildungspraktisch fruchtbar zu machenden Perspektive auf Musik als soziale und kulturelle Praxis muss an dieser Stelle jedoch ein Schnitt gemacht und auf die – in kulturwissenschaftlichen Analysen mitunter stiefmütterlich behandelte – Institution des Rechts verwiesen werden. Der hiermit einhergehende Befund ist gleichermaßen eindeutig wie weitreichend: Die genannten Beispiele und Praktiken sind rechtswidrig. Als Referenz dient diesbezüglich die Gesetzeslage in Deutschland (siehe Urheberrechtsgesetz), doch kann mit einiger Sicherheit davon ausgegangen werden, dass weltweit ähnliche Voraussetzungen gelten.⁴ Wird eine Coverversion öffentlich wiedergegeben, entsteht ein geschützter Vergütungsanspruch des Urhebers. Zwar ist kein Einverständnis des Urhebers des Originals erforderlich, solange dieser Mitglied einer Verwertungsgesellschaft ist und so-

⁴ Siehe hierzu die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst aus dem Jahr 1886 (bzw. ihre jüngste revidierte Fassung aus dem Jahr 2004), bei der es sich um einen völkerrechtlichen Vertrag handelt.

wohl Original als auch Coverversion dort angemeldet wurden.⁵ Doch dürfte Letzteres nur äußerst selten der Fall sein. Es ist davon auszugehen, dass nur die wenigsten User über fundiertes Wissen bezüglich der gesellschaftlichen Funktionen sowie der Wirkungsbereiche urheberrechtlicher Bestimmungen verfügen.

Dass bislang nicht mit Nachdruck gegen die beschriebene Praxis vorgegangen wurde, hat zwei Gründe: Zum einen sind die Coverversionen kostenlose Promotion für die Stars und zum anderen ist den Plattenfirmen ein einträglicher Markt entstanden.⁶ Youtube generiert aus den vorgeschalteten Werbeclips Einnahmen, von denen ein Teil an die Plattenfirmen weiterfließt, die wiederum die bei Ihnen unter Vertrag stehenden Künstler auszahlen (welcher Vergütungsschlüssel hier zur Anwendung gelangt, ist Gegenstand vertraglicher Vereinbarungen und somit der Öffentlichkeit nicht zugänglich).⁷ *Gefühlt* sind die Songs indes öffentliches Gut, womit die Brücke zum Konzept der

⁵ Im Zuge der Mitgliedschaft schließen die Urheber einen Berechtigungsvertrag mit der Verwertungsgesellschaft (in Deutschland: GEMA) ab, wodurch die Wahrung ihrer Rechte auf letztere übertragen wird, was nicht zuletzt die Verfügung über die Vervielfältigung und Verbreitung der Werke beinhaltet.

⁶ In Erwägung zu ziehen ist ein dritter Grund, der auf technische Aspekte verweist. Youtube sperrt in der Hauptsache Originalaufnahmen, basierend auf der Identifikation derselbigen mithilfe von Erkennungssoftware („Content ID“), welche sich an musikalischen Parametern wie Tempo oder Tonhöhe orientiert. Es steht zu vermuten, dass das Erkennungssystem von Youtube die klanglichen Abweichungen, die mit einer (Amateur-)Coverversion einhergehen, bislang nicht bzw. nur unzureichend zu erfassen vermag. Angesichts der oben genannten Monetarisierungs-Praxis bleibt jedoch abzuwarten, ob eine Sperrung von Amateurdarbietungen überhaupt angestrebt wird.

⁷ Entsprechende Regelungen zwischen Youtube und der Musikindustrie wurden bereits im Jahr 2006 vorgenommen (vgl. <https://www.heise.de/newsticker/meldung/YouTube-und-Warner-Music-Group-wollen-Werbeinnahmen-teilen-163503.html>) [20.10.2016]). Allerdings zeigt sich seit geraumer Zeit, dass Youtube die vorgeschalteten Werbeclips deaktiviert – nach eigenen Angaben aus Gründen mangelnder Werbekunden-Freundlichkeit (vgl. <https://broadmark.de/allgemein/werbung-ueber-inhalte-wie-youtube-videos-de-monetarisiert/47547/>). In welchem Ausmaß dies derzeit geschieht, lässt sich nicht überblicken, auch lassen sich keine Prognosen abgeben, ob und wie lange die Maßnahme aufrechterhalten wird. Letztlich scheint diese Entwicklung Beleg dafür zu sein, dass sich das Zusammenwirken all jener, die das Medium nutzen, noch immer in der Strukturierungsphase befindet.

Lebenswelt geschlagen wäre.⁸ In ihrer Gestalt als mediales Musikangebot erfüllen populäre Musikstücke eine Reihe von Funktionen: Sie erzeugen virtuelle soziale Räume, initiieren Gruppenaktivitäten, dienen der Identitätsaushandlung und lassen sich insgesamt als emotionale Ressource zur Alltagsbewältigung begreifen (siehe DeNora 2000). Hingegen haben rechtliche Fragen des Musikgebrauchs bislang nur eine untergeordnete Rolle in der kulturellen Wahrnehmung von popmusikalischen Erzeugnissen gespielt. Allenfalls ließen sich die 1980er und 1990er Jahre anführen, in denen das Kopieren auf Kasette bzw. CD auf breiterer gesellschaftlicher Ebene diskutiert wurde. Mit rechtlichen Fragen der Aufführung von Musik sind indessen nur sehr wenige Menschen in Berührung gekommen – letztlich nur diejenigen, für die die Bühne oder die Unterhaltungsformate der klassischen Massenmedien ein Berufsumfeld bilden. Das Wissen um die Anmeldung von Musikstücken bei einer Verwertungsgesellschaft besaß resp. besitzt somit den Status von Expertenwissen.

Die Kommunikationsstrukturen des Social Web tragen angesichts dieser wissenskulturellen Voraussetzungen einige Brisanz in sich. Denn: Was suggerieren die verschiedenen Angebote der sozialen Medien? Vor allem, dass man sich in einer buchstäblich grenzenlosen, globalen Öffentlichkeit bewegt, in der es keine zentralen Instanzen der Regulierung von Nutzeraktivitäten gibt. Der Umstand, dass im Internet aber auch das Prinzip der öffentlichen Musikaufführung, mit all seinen rechtlichen und ökonomischen Konsequenzen, zur Geltung kommt, findet unter den Akteuren selbst, den Usern, kaum Resonanz. Dies verwundert nur bedingt, da der Umgang mit sozialen Medien einer eigenen wertrationalen Logik folgt. Zu deren Eckpfeilern zählen: das Eingeklinkt-Sein in globale Kommunikationsströme, der schnelle, möglichst kostenfreie Zugang zu kulturellen Äußerungen jedweder Art sowie das Identitätsmanagement ‚in eigener Sache‘.

⁸ Siehe hierzu ausführlich die jüngst erschienene empirische Studie von Rakebrand (2014).

4. Musik und die Offenheit kultureller Prozesse: zur didaktischen Handhabung der Praxis-Recht-Diskrepanz

Wie kann oder sollte schulische Bildung auf die augenfällige Differenz zwischen praktizierter und institutionell organisierter Kultur reagieren? Zunächst: Die besondere Eignung des vorliegenden Themas besteht darin, dass die sozialen und kulturellen Prozesse, in denen Musik entsteht und sie ihre Bedeutung erhält, in den Blick genommen werden können. Musik vermittelt sich in der Folge als etwas, das den Alltag der Menschen mit Sinn auflädt und Anlässe der Kommunikation über geteilte Interessen, Werte, Haltungen u. Ä. schafft, das aber zugleich aus historisch gewachsenen Strukturen hervorgeht, also bestimmten Normen (der Erzeugung, Verbreitung und Aneignung) unterliegt. Auf der Ebene der konkreten methodischen Umsetzung könnte eine Art „Hitparade der Youtube-Stars“ den Ausgangspunkt bilden: Nach einer Phase des gemeinsamen Anschauens und Diskutierens von Youtube-Darbietungen, würden die Schülerinnen und Schüler dazu übergehen, sich einen Favoriten zu wählen und diesen vorzustellen (etwa hinsichtlich Repertoire, Ausdrucksmuster und besonderer Merkmale). Am Ende dieses Vorgehens würde dann die Wahl zum beliebtesten „Youtuber“ stehen.

Danach wäre wieder die Lehrperson gefragt: Mit ausgeprägtem Sinn für die dramatische Geste müsste sie der Lerngruppe bedeuten, dass alles, was bisher behandelt wurde, nicht existieren dürfte, eben aufgrund des geltenden Rechtes. Ziel hiervon ist es, Verwunderung und Verwirrung auszulösen und dieses Momentum zu nutzen. Denn im Anschluss ließe sich eine Gruppendiskussion entfalten, in der das Für und Wider dieser Cover-Praxis sorgfältig abgewogen werden könnte. Infolgedessen wäre ein Rahmen geschaffen, in dem Fragen des Urheberrechts zusammen mit Fragen der Wertigkeit von kulturellen Artikulationsformen konzentriert diskutiert werden können, womit man den Kern der gesellschaftlichen Debatten um kulturelle Güter im Zeitalter digitaler Medien berührt hätte. Gleichzeitig wäre hiermit der thematische Rahmen für einen lebensweltlich ausgerichteten Musikunterricht geschaffen: Es wird ein Erfahrungsraum eröffnet, in dem die tatsächliche Komplexität und Zukunftsoffenheit kultureller Prozesse den eigentlichen Gegenstand darstellt. Womöglich werden

die Schülerinnen und Schüler im Verlauf ihrer Diskussionen keine befriedigenden Lösungsansätze finden, aber diese Erfahrung – es mag zunächst befremdlich klingen – sollte man ihnen nicht nehmen. Denn Kultur vollzieht sich immer auch im Hier und Jetzt, manches lässt sich steuern und gestalten, anderes nicht. Was sich indes auf didaktischem Wege steuern lässt, ist das Wissen um die Vielstimmigkeit der Interessen, Bedürfnisse und Ziele, die in kulturellen Prozessen zum Tragen kommen. Kultur wird somit erfahr- und verstehbar als ein Ringen um Werte und Bedeutungen in der gelebten Gegenwart. Letztendlich läuft ein solcher Ansatz auf die Vermittlung einer Kernkompetenz in Zeiten zunehmender Überschneidung kultureller Erfahrungswelten hinaus: nämlich die Fähigkeit, sich wandelnde kulturelle Kontexte eigenständig zu strukturieren, sie mit Sinn zu versehen, um darauf aufbauend die eigene kulturelle Teilhabe zu organisieren.

Literatur

BAACKE, Dieter (1998): Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturelle Ordnung. In: Ders. (Hg.): Handbuch Jugend und Musik. Opladen: Leske + Budrich, S. 29–57.

DENORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: UP.

GEERTZ, Clifford (2003): *Dichte Beschreibung*. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

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

JOST, Christofer (2013): Der *performative turn* in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 28, H. 4, S. 291–309.

MAASE, Kasper (2017): Am Ende einer Legende? Die Nachkriegsdeutschen und die ‚amerikanische Musik‘: Eingängig und vertraut oder herausfordernd und rebellisch? In: Fischer, Michael/Jost, Chris-

tofer (Hgg.): *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie. Populäre Musik made in USA in der Wahrnehmung der Deutschen 1914–2014*. Münster: Waxmann, S. 149–164 (Populäre Kultur und Musik; 20).

NEUMANN-BRAUN, Klaus/Autenrieth, Ulla (2011): Zur Einleitung: Soziale Beziehungen im Web 2.0 und deren Visualisierung. In: Dies. (Hgg.): *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook und Co*. Baden-Baden: Nomos, S. 9–30 (Short Cuts | Cross Media; 2).

RAKEBRAND, Thomas (2014): „Gehört das dann der Welt oder YouTube?“ Junge Erwachsene und ihr Verständnis vom Urheberrecht im Web 2.0. München: kopaed.

SCHMIDT, Axel (2013): Handlung, Inszenierung, Performance. Zur interaktionstheoretischen Konzeptualisierung musikalischer Artistik. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 28, H. 4, S. 351–368.

SCHMIDT, Axel/Neumann-Braun, Klaus (2008): Unterhaltender Hass und aggressiver Humor in Web und Fernsehen. In: Uhlig, Stephan (Hg.): *Was ist Hass? Phänomenologische, philosophische und sozialwissenschaftliche Studien*. Berlin: Parodos. S. 57–89.

WEBER, Max (2010 [1921/22]): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Zweitausendeins: Frankfurt am Main.

Internet

<https://de.statista.com/> [14.10.2016].

<https://www.heise.de/newsticker/meldung/YouTube-und-Warner-Music-Group-wollen-Werbeinnahmen-teilen-163503.html>
[14.10.2016].

<https://www.youtube.com/watch?v=E7ABa4poF2U&spfreload=10>
[14.10.2016].

<https://www.youtube.com/watch?v=WrsvFzWA6Mo&spfreload=10>
[14.10.2016].