

„The Sound of Österreich“ Austauschprozesse zwischen ‚eigenen‘, ‚anderen‘, ‚fremden‘, ‚zentralen‘ und ‚peripheren‘ Klang-Bildern

Hans Krahl, Universität Passau

Summary. The paper is dealing with popular media constructions, which are connected to Austria through their musical-auditive elements and therefore represent auditive images of Austria. It reconstructs the concepts that mark these auditory representations by using Lotman’s model of the semiosphere and Todorov’s approach to otherness (identity, alterity and alienity). This also involves the systematisation of a broad spectrum on the surface, from which a common core concept of Austria can be determined – despite the wide range of musical performances.

Zusammenfassung. Der Beitrag widmet sich auditiven Österreich-Bildern, verstanden als mediale Konstruktionen populärer Vorstellungen, die sich durch die Bindung des Musikalisch-Auditiven an die ‚Raum-Identität‘ Österreich ergeben. Unter Zuhilfenahme von Lotmans Semiosphärenmodell und Todorovs Konzept von Identität, Alterität und Alienität werden Konzepte rekonstruiert, die für die Arrangements dieser auditiven Repräsentationen bestimmend sind. Dabei geht es auch um einen systematischen Zusammenhang eines oberflächlich breiten Spektrums, ob sich also aus und trotz der Bandbreite musikalischer Darbietungen ein gemeinsamer ‚Österreich‘-Kern eruieren lässt.

1. Klang-Bilder

1.1 Zur Einführung

2016 erscheint die CD *The Sound of Austria. Eine musikalische Reise durch Österreich*, die sich aus Liedgut und Kompositionen von österreichischen Musikern zusammensetzt. Die 20 Tracks umfassen so unterschiedliche Nummern wie etwa den *Radetzky-Marsch*, *Die lustigen Holzhackerbuam*, das *Harry Lime Theme* aus *Der dritte Mann* (UK 1949, Regie: Carol Reed, Musik: Anton Karas), *The Best of Mozart*, den *Alphornjodler*.¹ Das Cover

eint die Nummern durch ein rotweißbrotes Band vor der Kulisse eines Alpenpanoramas mit Bergsee und Bild eines ländlich-traditionellen Dorfes.

Beispiele wie dieses zeigen, dass es solche Selbstzuschreibungen und den Anspruch gibt, einen ‚Sound of Österreich‘ zu repräsentieren. Auch wenn dies hier leicht durchschaubar zu Marketingzwecken geschieht, muss diese Zuschreibung einen Mehrwert signalisieren, der sich semantisch in dieser Einheit aus Raum und Musik realisiert. Da diese räumliche Einheit Österreich ist, operiert diese Konstruktion zudem auf der Basis einer Grenzziehung, der, da auf nationaler Ebene situiert, eine kulturell-ideologische Dimension eingeschrieben ist.

Worin besteht also das Spezifische dieses Sounds? Lässt sich ein ‚Sound of Österreich‘ ausmachen und wie lässt er sich und lassen sich die Prozeduren, die ihn hervorbringen, beschreiben? Mit diesen Leitfragen will sich der folgende Beitrag als skizzenhaftes Projekt auseinandersetzen.

Wenn es dabei um Sound und damit um auditive Phänomene geht, dann sei vorausgeschickt, und ist relevant zu betonen, dass Klang-Räume im hier gemeinten Sinne nicht ausschließlich durch eine Begrenzung auf das Auditive entstehen, sondern erst durch die Koppelung mit anderen Zeichen zu solchen Zeichen werden. So beginnt der Film *The Sound of Music* (USA 1965, Regie: Robert Wise) mit Bildern einer monumentalen, schneebedeckten Berglandschaft, die die Kamera von oben von den nebelumhangenen Gipfeln eintauchend in immer tiefere Regionen einfängt. Zu hören ist in dieser Exposition primär nichts, sekundär jedoch schon etwas, nämlich Stille; eine Stille, der man eine gewisse erhabene Qualität zusprechen kann. Dass man diese Stille ‚hören‘ und als Stille wahrnehmen kann und sie sich als ‚erhaben‘, geradezu ‚majestätisch‘ interpretieren lässt, liegt zum einen gerade daran, dass man etwas sieht, hier konkret die alpine Bergwelt, und wie dieses Was, in welchen Einstellungen und Einstellungsfolgen, filmisch vermittelt wird. Zum anderen liegt dies daran, dass man weiß, dass man prinzipiell etwas hören könnte, dass also Ton als mediale Möglichkeit vorhanden ist (vgl. KraH 2017). Dies wird vorbereitet durch den Geräuschkanal, der als dritter auditiver Kanal neben Sprache und Musik fungiert und auf dem sukzessive leises, leichtes Rauschen (des Windes) zu hören ist, das schließlich allmählich in symphonische Klänge übergeht.

Die spezifische Interaktion und Kombination erlaubt es also, Stille zu hören und den Ton der Stille räumlich rückbinden zu können. Diese auditive Inszenierung fungiert hier zudem als Vorspiel, aus dem heraus dann allmählich Klang entsteht und sich ergibt, der als extradiegetischer Klang immer mehr anschwillt und den in der Folge diegetisch dargestellten Gesangsakt auf einer Bergwiese gleichsam initiiert und unabdingbar notwendig erscheinen lässt – der Gesangsakt, der das zentrale Klang-Bild des Filmes bilden wird. Es geht im Folgenden also um Klang-Bilder, die durch textinterne multimodale Zusammenhänge entstehen, die zumeist an textexterne, intermedial und paratextuell kodierte Zeichenkomplexe gekoppelt sind und so Klang-Bilder, Vorstellungen erzeugen. Gerade Paratexten kommt

dabei eine doppelte Funktion zu: Zum einen dienen sie mit dazu, Klang-Bilder hervorzubringen, zum anderen fungieren sie als Rückkoppelungsmechanismen, generierten Repräsentationen ihren jeweiligen Status zuzuweisen.

Als Gegenstände, dies darzulegen, sind als Beispiele im Folgenden solche gewählt, die in gewisser Weise autoreflexiven Charakter besitzen: Musik, der auf die eine oder andere Weise eine Referenz auf Österreich selbst inhärent ist (und die im Bestfall zusätzlich metareflexiv Musik oder Sound selbst thematisieren).

1.2 Repräsentationen eines ‚Sound of Österreich‘

Wie hört sich Österreich an? Zunächst gilt es sich der Frage gewärtig zu werden, aufgrund welcher Kriterien eine Bestimmung dessen, was einen ‚Sound of Österreich‘ auszeichnet, überhaupt vorzunehmen wäre – wenn man es nicht bei dem ökonomischen Kriterium der Verkaufszahlen bewenden lassen möchte (das durchaus, wenn es um Zentrum und Peripherie geht, einen Faktor darstellt).²

Eine erste Option der Definition eines ‚Sound of Österreich‘ lässt sich am *Heimatmedley* von Amalia und Franz illustrieren (aus der CD *Ich lieb' meine Heimat*, 2016). Fokussiert wird im Videoclip zunächst ein Dorf mit dominantem Kirchturm im Tal in hügeliger Landschaft, danach konzentriert sich die Kamera auf die beiden singenden Protagonisten oben am Rande eines Weinbergs:

Ich lieb' meine Heimat / Ich liebe mein Land
 Hier sind meine Liebsten / Hier bin ich bekannt
 Da sind meine Wurzeln / Da kenn' ich mich aus
 Ich lieb' meine Heimat / Ja, da bin ich zuhaus' (Heimatmedley Amalia & Franz).

Der Sound resultiert hier aus der Kombination von Liedtext – in seiner Referenz auf einen Raum, der als Heimat semantisiert und positiv konnotiert wird und visuell als eine Region in Österreich identifiziert werden kann –, musikalischer Ausprägung und spezifischer Performance. Wie hier an Amalia Pfundner und Dr. Franz Friedl aus Unterlamm in der Steiermark zu sehen ist, sind für diese Performance konstitutiv z u m e i n e n die Situierung in der heimatlichen Natur, z u m a n d e r e n spezifische Kleidung, Dirndl und Lederhose, und z u m D r i t t e n eine Adressierungsstrategie, bei der die emotiven Selbstaussagen der Künstler, „Ich lieb' meine Heimat“, und deren diegetischer Bestätigung im gegenseitigen Ansingen dann homolog extra-diegetisch als Botschaft an die Rezipientenschaft übertragen wird.

Der Sound etabliert sich hier letztlich durch ein bestimmtes Liedgut, für das eine Ähnlichkeit mit Österreich postuliert wird. Dabei wird ein i k o n i s c h e r B e z u g etabliert, bei dem sich die Interpreten als Künstler eher zurücknehmen und genau diese Rolle des Sich-als-Person-Zurücknehmens

einnehmen. Dies tun sie im ‚Bewusstsein‘, angesichts der dominierenden Naturkulisse nur (ein kleiner) Teil dieses natürlichen Ensembles zu sein. Sie nehmen damit eine vermeintlich bloße Vermittlerrolle bei der Präsentation dieses an sich so seienden Naturraums ein.

Eine zweite Option wäre auf der Ebene von spezifisch markierten Interpreten anzusiedeln. Spezifisch sind diese insofern markiert, als sie explizit als Repräsentanten Österreichs bestimmt sind. Das folgende Lied *Woki mit deim Popo* der ‚Boygroup‘ Trackshittaz, das von Backgroundtänzern begleitet wird, deren Rundungen – insbesondere die hinteren – durch Leuchtstreifen hervorgehoben werden, ist ein solcher Sound:

Dei Popo hot Gefühle
 Dei Popo is a Teil von dir
 Sitz erm ned auf die Stühle
 Dei Popo hot a Meinung yeah
 Dei Popo wü Bewegung
 Drum woki woki woki
 Dei Popo wü Begegnung
 Geht scho gib erm was er braucht

Dei Popo wird ned müde
 Dei Popo sogt was aus von dir
 Kum shake erm er wüs wüd he
 So dass des gaunze Haus vibriert
 Dei Popo muas am Start sei
 Drum woki woki woki
 Dei Popo muas am Start sei
 Geht scho gib erm was a braucht
 (*Woki mit deim Popo*, Trackshittaz ESC).

Hier definiert sich der ‚Sound of Österreich‘ durch gewählte Vertreter, durch ‚Botschafter‘ im internationalen Vergleich, also durch einen institutionell-pragmatischen Bezug. Zwar scheiterte der österreichische Beitrag *Woki mit deim Popo* des Hip-Hop-Duos Trackshittaz aus dem Mühlviertel beim ESC 2012 in Baku bei ihrem Auftritt bereits im ersten Halbfinale am 22.5.2012, als sie mit gerademal acht Punkten als Letzte mit deutlichem Abstand ausschieden. Sie konnten aber ja doch zuvor den nationalen Vorentscheid am 24.2.2012, *Österreich rockt den Song Contest* benannt, für sich entscheiden und wollten sich damit auch als ‚Sound of Österreich‘ verstanden wissen; Zitat Trackshittaz beim Gewinn des Vorentscheids: „Es war eine super Show und Österreich ist gut vertreten mit uns“ (Trackshittaz, OTS).

Der Eurovision Song Contest hat sich in seiner 60-jährigen Geschichte durch seine jährliche TV-Übertragung kontinuierlich im kulturellen Bewusstsein verankert und ist zu einem populären Medienereignis geworden, das nicht nur den Status eines Kultevents erlangt hat, sondern bei dem es gera-

de auch um die Selbstinszenierungen der beteiligten Länder geht (vgl. Großmann und Krahl 2016: 133ff.). Jedes teilnehmende Land entsendet ein Lied, so dass auch unabhängig von der Platzierung bereits nach der Auswahl, das eigene Land zu repräsentieren, gefragt werden kann und dann im zweiten Schritt danach, wie diese Repräsentation an das Land rückgebunden wird. Trackshittaz gingen 2012 bei dem nationalen Vorentscheid durch Televoting als Sieger hervor, *Woki mit deim Popo* ist als dieses Lied also ein ‚demokratisch‘ legitimes Österreich-Klang-Bild, das sich auch auf der Ebene des Sprachlichen durch den Dialekt an diesen Raum an- und rückbindet. Beides gilt nicht für den österreichischen Beitrag beim ESC von 2014 in Kopenhagen. Conchita Wurst, die 2012 beim Vorentscheid Trackshittaz unterlag, war 2014 mit dem englischsprachigen *Rise like a Phoenix* ohne ‚volksdemokratische‘ Legitimation unterwegs, denn sie wurde ohne einen Vorentscheid zu durchlaufen einfach nominiert. Bekanntermaßen gewann Conchita Wurst für Österreich den Grand Prix und wurde in der Folge als „Queen of Austria“ gehandelt.

Eine dritte Option läge in der expliziten Aneignung von Österreich (und für Österreich), wie sie prototypisch der Künstler Austrofred (Franz Adrian Wenzel) vertritt. Sein Lied *Eich dodln gib i Gas* (2004) etwa ist eine ‚Coverversion‘ des Queentitels *Anotherone bites the Dust* (von 1980), wobei Inhalt wie Sprache des Liedes auf Wien und eine alltägliche Situation, eine Tramfahrt Richtung Favoriten (10. Wiener Gemeindebezirk), verweisen (wenngleich Austrofred kein Wiener ist, sondern aus Steyr in Oberösterreich stammt). Diese Aneignung ‚fremden‘ Liedguts und seine Überführung auf ein österreichisches Maß erfolgt als Interpret, der sich den Künstlernamen Austrofred zugelegt hat – und der dementsprechend nicht nur als österreichischer Freddy Mercury, sondern auch als Freddy Mercury Österreichs agiert und als solcher gedeutet werden kann/will. Der ‚Sound of Österreich‘ definiert sich dann also durch den Interpreten, der, im Unterschied zur zweiten Option, als Künstler selbst für Österreich steht und auf Österreich verweist, über einen indexikalischen Bezug also, wie er sich hier programmatisch im Namen des Künstler artikuliert. Weniger programmatisch und damit rekursiv diese Option bereits selbst reflektierend, wären hier Namen wie Falco oder Mozart zu nennen. Auch hier, wie beim ‚Vergleich‘ von Trackshittaz und Conchita Wurst, zeigt sich, dass diese Bestimmungen und konstruierten Bezüge noch nicht ausreichen, um umfänglich das fassen zu können, was letztlich als ‚Sound of Österreich‘ verstanden werden kann, und es eine weitere Dimension einzubeziehen gilt, nämlich die von Zentrum und Peripherie.

Eine vierte Option definiert den Sound von außen. Die eingangs referierten Naturbilder aufgreifend folgt ihnen im Film *The Sound of Music* syntagmatisch Gesang, nämlich Julie Andrews auf einer Bergwiese mit ihrem Eingangslied:

The hills are alive with the sound of music
With songs they have sung for a thousand years

The hills fill my heart with the sound of music
 My heart wants to sing every song it hears
 (*The Sound of Music*, 00:02:35–00:03:05).

Der US-amerikanische Musicalfilm *The Sound of Music* von 1965, gedreht vor und in der Kulisse des Salzkammerguts, hat weltweit das Bild von Österreich, über den ‚Sound of Österreich‘ hinaus, geprägt – allerdings lange Zeit gerade nicht in Österreich selbst (wenn auch Salzburg sich dieses Bild marketingmäßig zu eigen und zu Geld gemacht hat). Hier im Kontext ist dies verbunden mit der Frage, ob sich der ‚Sound of Österreich‘ als ‚sound of music‘ über die Vorstellungen etabliert, die gerade andere von Österreich haben. Ein Bezug, der dann zunächst einmal symbolisch im Sinne von arbiträr ist und für den dann das Verhältnis von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ zu bestimmen wäre; ein Verhältnis, das, wie mit diesem Beispiel zu zeigen ist, ein oszillierendes ist und sich dem ikonischen angleicht: Fremd erscheint der Auftritt von Julie Andrews gerade nicht, vergleicht man ihn mit dem von Amalia und Franz (wobei deren Choreographie populärreduziert auf Vorstellungen zurückgeht, die durch Andrews und den Film erst geschaffen wurden). Zudem überlagern diese fremden Bilder das Eigene, wenn etwa der im Film vorgeführte synthetische Ländler in der Rezeption als authentisch-traditionelles Lied- und Tanzgut und insbesondere das für den Film von einem US-Amerikaner komponierte Lied *Edelweiß* als österreichische Nationalhymne gewertet werden.

Die Beispiele fokussieren auf unterschiedliche ‚Definitionsoptionen‘ und illustrieren zunächst eine große Varianz. Systematisieren lassen sie sich bezüglich zweier Kategorisierungen: Einmal ist es der Künstler als (Star-) Persona, über den Österreich wie in den Beispielen zwei und drei repräsentiert wird. Wobei dann zudem unterschieden werden kann, ob diese Repräsentationsleistung durch genuin eigene, dem Künstler selbst inhärente und sich im Laufe der Karriere angeeignete Merkmale funktioniert, letztlich also über sein *Stärke*, oder ob diese aufgrund von *Delegation* von außen an ihn herangetragen wird. Einmal ist es die sich im ‚Akt‘ der Performance amalgamierende Semantik (aus Musik, Liedtext, Künstler als Interpreten und Raumarrangement, siehe unten), durch die Österreich definiert wird, wobei auch hier zwischen eigen und fremd unterschieden werden kann, wie die Beispiele eins und vier zeigen.

Bei allen Möglichkeiten kommt, wie die Beispiele auch zeigen, die Frage der *Reichweite* der Repräsentanz eines möglichen ‚Sound of Österreich‘ hinzu: Ob er nur in der Eigensicht besteht und/oder nur in einem eng begrenzten Bereich Gültigkeit beanspruchen kann, oder ob ein ‚Sound of Österreich‘ darüber hinaus semiotisches Potential hat und auszustrahlen vermag, also tatsächlich nachhaltig mit Österreich verbunden wird. Das ist die oben bereits tangierte Frage von Zentrum/Kern und Peripherie/Rand.

Ob sich nun der ‚Sound of Österreich‘ als österreichische Musik im Liedgut spiegelt, ob er aufgrund von Künstlern, die für Österreich stehen, zustande kommt, oder ob er sich tautologisch aufgrund eines als öster-

reichtypisch wahrgenommen Bildes ergibt, im Folgenden soll es nicht vorrangig um eine inhaltliche Festlegung gehen, sondern um Verfahren, die dem zugrunde liegen. Das Spektrum österreichischer Klangbilder scheint groß zu sein. Die Verfahren, deren sich dabei bedient wird, genau diese Verfahren selbst könnten aber das Gemeinsame im ‚Sound of Österreich‘ ausmachen (und Unterschiede gegenüber anderen Musikvorstellungen anderer Nationen bedingen).

2. Beschreibungsparameter

2.1 *Parameter der Bedeutungs-Konstruktion*

Wenn es darum geht, wie sich Österreich als solcher Sound präsentiert und wie diese Semantiken rekonstruiert werden können, lassen sich prinzipiell vier Ebenen unterscheiden (siehe hierzu Großmann und Krahl 2016: 136–146), die hierfür relevant sind. Dies sind *erstens* die Musik im engeren, *zweitens* der Liedtext, *drittens* die Interpreten und *viertens* deren Arrangement im Verhältnis zum jeweiligen Raum, der als echte oder metaphorische Bühne der Darbietung fungiert. Dieses Verhältnis zum Raum muss nicht aus einer Präsenzsituation, einer tatsächlichen Performance, resultieren, sondern kann mediale, insbesondere audiovisuelle, Faktoren der Präsentation und Vermittlung von Raum, etwa Point of View-Strategien, inkludieren.

Die *musikalische Ebene* im engeren meint die den Klangeindruck eines Musikstücks konstituierenden grundlegenden Bereiche Melodie, Harmonik, Rhythmus und Instrumentation (vgl. Gräf u.a. 2017: 253–259). Als *Melodie* wird die Abfolge von Tönen bezeichnet, die sich durch ihren spezifischen horizontalen Verlauf auszeichnet und die sich über ihre Intervallschritte definiert. Die Melodie ist die Ebene, die beim Hören von Musik in der Regel am deutlichsten wahrgenommen wird, häufig bleibt sie als Ohrwurm im Gedächtnis. Die *Harmonik* entwickelt sich aus dem synchronen Zusammenklingen mehrerer Töne und kann als vertikale Komponente der Musik verstanden werden. Sie bettet die Melodie klanglich ein. Ganz grundlegend kann hier zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll unterschieden werden, die in den westlichen Hörtraditionen mit einem eher strahlenden und einem eher gedämpften Klangempfinden verbunden sind. Der *Rhythmus* ist die zeitliche Gliederung von distinkten Klangereignissen. Der Grundpuls gibt das Tempo eines Liedes vor, über dem sich dann der Rhythmus als konkrete zeitliche Ausprägung ereignet. Der Rhythmus erlaubt zumeist die Zuordnung zu bestimmten Genres und Tanzstilen. Bei der *Instrumentierung* reicht die Bandbreite von orchestralen Klängen über die klassische Besetzung einer Rock-Pop-Band bis hin zu einer Dominanz von elektronischen Klängen. Zudem können einzelne Instrumente fokussiert, selegiert und als Träger des Sounds hervorgehoben sein. Durch diese Faktoren können bereits nationale Facet-

ten konnotativ implementiert sein, etwa im Walzer oder im Modus des Jodelns.

Der Liedtext lässt sich zunächst hinsichtlich seiner syntaktischen Struktur untersuchen. Hier hat es sich für die U-Musik etabliert, zwischen Verse und Chorus zu unterscheiden. Der Verse entspricht in etwa dem, was man im Deutschen als Strophe bezeichnet, also eine wiederkehrende musikalische Einheit, die jeweils unterschiedlichen Text aufweist. Der Chorus entspricht hingegen in etwa dem, was man als Refrain bezeichnet, also eine ebenfalls wiederkehrende musikalische Einheit, die weitestgehend einen identischen Text hat. Die einfachsten Liedstrukturen bauen auf dem Schema ‚Vers-Chorus-Vers-Chorus-Vers-Chorus‘ auf. Von seiner musikalischen Ausgestaltung her ist der Chorus tendenziell mitreißender und bildet eine Art Höhepunkt. Zudem liegt in der Wiederholungsstruktur argumentatives Potential für ideologische Evidenz und damit die Ausbildung von Klang-Bildern.

Semantisch lässt sich der Liedtext hinsichtlich inhaltlich-thematischer Aspekte untersuchen, wobei im gegebenen Kontext insbesondere die Artikulation eines Ich im Verhältnis zu anderen zentral ist und diese Kommunikation an Raum und/oder Musik rückgebunden wird. Die Adressierung an ein individuelles Du im Sinne eines Liebesdiskurses spielt hierbei weniger eine Rolle, gleichwohl sie natürlich zum Repertoire gängiger Konventionen europäischen Popliedgutes gehört und als metaphorische Struktur („Ich lieb meine Heimat“) instrumentalisiert sein kann. Neben solchen Ego-zentrierten Liedern finden sich, in unserem Kontext von Interesse, auch die kollektivharmonischen, die entweder eine erotisch-emotional-euphorische Dimension entindividualisiert auf eine größere Gruppe übertragen („Anmach- und Mitmachlieder“) oder eine affektiv-besetzte generelle ‚weltumspannende‘ Wohlfühlgemeinschaft beschwören, konstruieren oder zumindest darauf als eine wünschenswerte hinweisen.

Ein Bezug zur Nationalität kann unabhängig vom Liedinhalt bereits durch die Sprache, in der das Lied verfasst ist, installiert sein.

Die dritte Ebene ergibt sich über die jeweiligen Interpreten des Musikstücks, betrifft also die performierenden Künstler und Künstlerinnen. Diese können neben Alter, Geschlecht, Aussehen, Formation insbesondere hinsichtlich Kleidung und ihres Vortragsstils beschrieben werden. Hinsichtlich der Kleidung ist dabei grundsätzlich zu differenzieren, in welchem Bezug zur Person sie steht. Ist sie ‚eigentliche‘ Kleidung und funktionalisiert, Ausdruck der Künstlerperson zu sein, oder ist sie Kostüm und verweist darauf, dass der Künstler an sich als ‚uneigentlicher‘ Aktant auftritt. Mit der Unterscheidung von Kleidung und Kostüm geht also der Aspekt einher, ob der Künstler selbst eine Rolle spielt oder als authentisch zu interpretierende Person auftritt. Im hier relevanten Kontext scheint es die Prädisposition dafür zu geben, Kleidung nicht als Kostüm, sondern als eigentliche Kleidung zu semantisieren und zu postulieren. Konkret artikuliert sich dies an Lederhose und kariertem Hemd sowie am Dirndl, die zumeist als entsemiotisierte Zeichen für traditionelle Bindung an den Heimatraum semiotisiert werden.

Die vierte Beschreibungsebene ist das *Bühnenarrangement*, wobei neben der inszenierten Kommunikationssituation – Adressierungs- und Inkorporierungsstrategien – insbesondere das räumliche Setting in seiner Semantik und die proxemischen Relationen, also das Verhältnis der Interpreten zum Raum, relevant sind. Über Proxemie, materielle Zeichen und Kinesik ergibt sich eine Gesamtordnung, also die zugrunde liegende *Choreografie*. Durch diese, also abhängig von der Aufführungssituation, kann es für die Textsemantiken der Liedtextebene zu zusätzlichen Bedeutungen und spezifischen Interaktionen kommen.

2.2 *Parameter der semantisch-ideologischen Rahmung*

Eine Anbindung an Parameter und Prozeduren, wie Krahn und Wiesel 1996 und 2000 sie für die volkstümliche Musik der 1990er Jahre für Deutschland rekonstruiert haben, bildet eine sinnvolle Rahmung, da diese Prozeduren zum einen bezüglich des Gegenstandes durchaus, in modifizierter Form, Bestand haben und zum anderen einen Hintergrund eröffnen, an dem Unterschiede festzumachen sind. Als solche ideologischen Implikationen können resümiert werden:

Das Basispostulat der Entdifferenzierung. Zu konstatieren ist eine oberflächliche Heterogenität der Beiträge, die sich auf Rhythmus, Melodik, Lautstärke, Musikrichtung, Regionalität, Texte, Instrumentierung, Gruppenformationen beziehen kann. Im System der volkstümlichen Musik der 1990er Jahre in Deutschland ist diese Heterogenität keine beliebige, sondern systembedingt und systemorganisierend. In ihr drückt sich das fundamentale Basispostulat der „Volksmusik“ aus, Entdifferenzierung: Ausdifferenzierungen werden zurückgenommen, Oppositionen werden aufgelöst, es besteht die Verpflichtung zur Harmonisierung und zum Ausgleich, und daraus folgend, zur Simplifizierung von Komplexität.

Das Basispostulat des Interpreten-Text-Konnexes. Ein weiteres, wichtiges Postulat ist das des Interpreten-Text-Konnexes: Gesungen werden darf nur über etwas, das als adäquat für den Interpreten gilt. Zwischen Text und Interpret muss ein irgendwie gearteter Bezug hergestellt werden bzw. herstellbar sein. Häufig dient hierzu ein Darstellen, ein szenisches Präsentieren des Textes: Elemente des Liedtextes werden auf die Interpretenebene verlagert und so eine Involvierung des Interpreten in seinen Text als evident ‚bewiesen‘.

Musik als Sprache der Welt. Es findet eine Funktionalisierung – und damit Ideologisierung – von Musik und Singen statt. Diese werden von der (genre-)konstitutiven Norm zum Wert an sich. Die Werthaftigkeit besteht in der Propagierung einer abstrakten Gemeinschaft, einer Metagemeinschaft, die sich über Musik konstituiert und als (Welt-) Gemeinschaft der Klangkommunizierenden konstruiert ist. Ob es bei den Gebrüdern Pfarr in *Musikanten haben Glück* heißt: „Alle Menschen brauchen sie, / Die Musik, die Sprache der Welt / [...] / Alle Menschen und auch wir, / Singen weil sonst

allen was fehlt“ (vgl. Krah und Wiesel 1996: 266f.), oder bei Falco in *The Sound of Musik* (1986):

Herr President, wir kennen eine Sprache.
 Diese Sprache, die heißt Musik
 [Chorus] the sound of Musik
 Can you hear the bands playing?
 Can you feel the bodies swaying?
 [Chorus] The sound of Musik
 And if you feel the groove
 You better start to move
 [Chorus] the sound of Musik
 Step in time to the rhythm
 And move your feet to the beat
 [Chorus] the sound of Musik
 Hey everybody give Musik a chance
 and do the universal dance.

Das zentrale Merkmal ist die anthropologische, biologistische Konzeption des Singens. Singen wird nicht um seiner selbst willen ausgeübt, sondern wird als unveränderliches Urbedürfnis gesetzt, das quasi einen Zwang zum Singen bedingt, mit dem sich Welt angeeignet werden kann:³ „The hills fill my heart with the sound of music / My heart wants to sing every song it hears“ (*The Sound of Musik*).

Die eigene Musik ist die Musik. Die jeweils aktualisierte Musik wird nicht als eine Musikrichtung unter vielen gesetzt, sondern als Musik schlechthin. Der Term ‚Musik‘ wird also als rhetorische Emphase verwendet: Auch wenn allgemein von Musik die Rede ist, gemeint ist in den ‚besungenen Situationen‘ immer nur eine bestimmte Musik, genau diejenige, die derjenigen des Aktes der Kommunikation selbst homolog ist.

Musik ist Heimat. Verbunden wird Musik mit spezifischen Raumkategorien: Zum einen mit dem Raum in der Person, dem Klangkörper Herz („My heart wants to sing every song it hears“), zum anderen mit dessen äußerlichem Pendant, der Heimat. Heimat ist ein Raum, der primär über Musik definiert ist. Als räumliche Grundlage ist der Heimatraum ein Raum, der explizit der Geburtsraum des Individuums ist und selbst als organisch strukturiert erscheint. Heimat ist darüber hinaus und vor allem dadurch sinnstiftend und werthaft, da sie ein Raum ist, an dem es mangelt und für den zu gegenwärtigen ist, dass er jederzeit verlustig gehen kann. Deshalb bedarf es der permanenten Vergewisserung (wie im *Heimatmedley* bei Amalia und Franz) oder der Restauration durch wiederherstellendes Besingen im Gesangsakt. Heimat impliziert als notwendiges Pendant ‚Fremde‘. Insofern das Individuum substantiell an ‚Herz und Boden‘ gebunden ist, bleibt die Fremde immer das ‚Fremde‘.

Die Frau als Medium allgemeiner Botschaften. Wenn es um Vermittlung von Wahrheiten geht, dann sind es insbesondere Frau-

en, die in Kontakt und ,Kommunikation‘ mit Höherem, Transzendenterem treten und dergestalt als Medium fungieren. Diese Auserwähltheit ist aber nicht personenbezogen individuell, sondern funktional für die Gemeinschaft; die so erwählten weiblichen Ichs dienen als Medien der Vermittlung und Weitergabe ,göttlicher‘ Botschaften und Heilslehren. Diese Esoterik bedingt die Enterotisierung sowohl des Inhalts als auch der Sprecherin; das weibliche Ich wird um seine geschlechtlichen Merkmale reduziert und letztlich zum ,entweiblichten‘ Neutrum. In dieser Rolle kann für die besungenen Sachverhalte der Anspruch auf Statements mit allgemein-verbindlichen Wahrheiten postuliert werden. Ebenfalls als Medien der Vermittlung fungieren Frauen bezüglich der zeitlichen Dimension; sie sind es, denen die Bewahrung, Tradierung und Konservierung des Vergangenen obliegt.

2.3 Parameter der Relationierung und Positionierung

Ausgehend von der Beobachtung, dass ,eigen‘ und ,fremd‘ sowie ,Zentrum‘ und ,Rand‘ wichtige Koordinaten für das zu untersuchende Feld zu sein scheinen, erweist sich gerade die Kombination und Modifizierung zweier Konzepte, in denen es um diese Kategorien des Eigenen und des Fremden geht, als sinnvoll, um die hier interessierenden Phänomene adäquat beschreiben und modellieren zu können. Die Nähe der beiden Konzepte scheint zudem evident zu sein.

Dies ist zum einen das Konzept der Semiosphäre, das Lotman zur Modellierung relevanter prozessualer Mechanismen von Wandel entwickelt hat (vgl. Lotman 1990 und 2010: 161–290; zur Anwendung des Konzepts bei der Beschreibung kultureller Phänomene siehe auch Decker 2017). Lotmans Konzept der Semiosphäre beschreibt die menschliche Kultur als Menge in sich strukturierter Zeichenräume, an deren Grenzen Sinn produktiv neu entstehen kann. Semiosphären strukturieren sich dabei durch Prozesse der Integration, wobei ein Zentrum in Form von Leitdifferenzen, Werten und Normen, Problemlösungsstrategien, verfestigten Codes und Zeichen ausgebildet wird. Gleichzeitig und damit verbunden kommt es an der Peripherie der Semiosphären zu Kontaktphänomenen, bei denen Übersetzungen über die Grenzen einer Semiosphäre in eine andere vorgenommen werden. Den permanenten Prozessen von Desintegration und Entsemiotisierung stehen so Mechanismen gegenüber, durch die neue Zeichen, neue Codes und neuer Sinn entstehen können. In der Semiosphäre geht es also zum einen um den Austausch von ,eigen‘ und ,fremd‘ und zum anderen um die innere Strukturierung in Kern und Peripherie. Fremdes kann hereingeholt werden und kann ins Zentrum des Eigenen gelangen.

Neben dem Konzept der Semiosphäre braucht es eine weitere Modellierung, die die Kategorisierung von ,fremd‘ und ,eigen‘ modifiziert und präzisiert. Diese Modifizierung lässt sich mit Todorovs Alteritätsbegriff und seiner Systematik von ,Identität‘ vs. ,Alterität‘ vs. ,Alienität‘ erreichen.⁴ Alterität lässt sich mit Todorov systemisch in Abgrenzung zu

einem Identität stiftenden Zentrum als Anderes an der Peripherie begreifen, das zusätzlich von einem Fremden abzugrenzen ist, das als Alienes abgespalten und auf Distanz gehalten wird und prinzipiell zu tilgen ist. Dazu muss es zu einem konkreten Kontakt zwischen Eigenem und Anderem/Fremdem kommen, wobei dieses Andere/Fremde auch als solches erkennbar sein oder sichtbar gemacht werden muss. Auf der Basis der eigenen Werte und Normen wird entschieden, wie mit dem Anderen umzugehen ist.

Das, was Todorov damit als Ergebnis eines Prozesses beschreibt und sich in den Begriffen Alterität und Alienität niederschlägt, denen quasi wesentlich ihre ideologische Bedeutung zu- und eingeschrieben wird, kann nun zunächst auch neutral verstanden werden, so dass diese Begriffe auf zwei Ebenen Verwendung finden können: ‚Eigen‘ und ‚fremd‘ können neben dieser ideologischen Ebene auch und zunächst als (mehr oder weniger) neutrale Begriffe verstanden werden, die bezüglich des Referenzsystems ‚Musik und Österreich‘ Unterscheidungen wertfrei konstatieren: Auf dieser räumlichen Ebene und unter dieser nationalen Perspektive ist Österreich als das Eigene zu betrachten, dem in dieser Unterscheidung und Grenzziehung das Nicht-Österreichische, das internationale Musiksystem, als das Fremde gegenübersteht. Wenn es um den ‚Sound of Österreich‘ geht, ist dies die Grundlage der Betrachtung. Dieses Eigene besteht nun selbst wiederum aus distinkt wahrzunehmenden, alternativen Bereichen, die gegenseitig das je Andere innerhalb des Eigenen darstellen: Klassik (österreichischer Provenienz), regionale Volksmusik, tradierte, verselbständigte Populärreferenzen (darunter werden Musikstücke subsumiert, die sich von ihren Ursprungskommunikationssituationen gelöst haben und ohne diese Bindung als in sich autonomes Liedgut wahrgenommen werden) auf einer historischen Achse genauso wie Liedermacher, Austropop, volkstümliche Musik und ‚Schlagertainment‘ als synchron gegenwärtige dürften hier die wohl relevanten Klassifizierungen sein.

Wenn es darum geht, welcher dieser alternativen Bereiche das Eigene repräsentiert, also zum Eigenen/zu Österreich in einem Abbildungsverhältnis steht und damit das (ideologisch) Eigene im Sinne Todorovs darstellt, dann ergeben sich aus der Sicht dieses Eigenen verschiedene Möglichkeiten, mit den verschiedenen Anderen wie mit dem Fremden umzugehen. So kann Anderes aus der Perspektive des Eigenen das ideologisch Fremde sein, also als Alienes erscheinen, es kann aber auch in eine spezifische Nähe zum Eigenen gebracht werden und für das Eigene instrumentalisiert werden – es kann einverleibt werden. Gleiches gilt für das national Fremde. Gerade da das Eigene im Sinne der Identität, also der Identifizierung mit Österreich, eine relative, perspektivengebundene und auch umkämpfte Größe ist, lassen sich mit dieser Modellierung nicht nur die Konstruktionsprinzipien beschreiben, in welches Verhältnis die Größen ‚eigen‘, ‚anders‘ und ‚fremd‘ jeweils ideologisch gesetzt werden, sondern kann auch der Versuch unternommen werden, der Frage nach Zentrum und Peripherie nachzugehen: Was repräsentiert einen ‚Sound of Österreich‘ in dem Sinne, dass

er im kulturellen Denken und Allgemeinwissen als solcher gilt, und was ist (und bleibt) eher ein Randphänomen.

3. Austauschprozesse und Positionierungsstrategien

3.1 Strategien des Austausches

Mit Hilfe dieser Parameter lassen sich die einzelnen ‚Texte‘ beschreiben und dabei für verschiedene Textgruppen auch verschiedene Positionierungsstrategien bestimmen.

Die Strategie der partiellen Einverleibung. Eine erste Positionierungsstrategie ist die der Einverleibung und Homogenisierung. Sie funktioniert nach dem Basispostulat der Entdifferenzierung. Synthese, Entdifferenzierung und Harmonisierung kennzeichnen als inhärente Merkmale dieses Verfahren, die wiederum bedingen, dass zudem das semantische Merkmal der ‚Offenheit für alles‘ inszeniert wird. Auf formaler Ebene spiegelt sich dieses Prinzip im Medley oder im Potpourri ganz augenfällig wider. Implizit ist diese Strategie zugleich aber auch eine der Ausgrenzung, wie zu zeigen ist. Sie findet sich deutlich in der volkstümlichen Musik. Im *Heimatmedley* von Amalia und Franz zeigen sich die hierfür typischen Verfahrensweisen: Das Fremde (im Sinne des Internationalen) bleibt fremd, ohne es dadurch allerdings ideologisch zum Alienen zu machen. Es bleibt einfach Leerstelle, konturiert wird scheinbar nur die Außengrenze: Es geht um Österreich/die Heimat. Teile des Anderen werden dazu als Eigenes einverleibt, so dass eine Binnengrenze als aufgelöst erscheint – erscheint, da nicht tatsächlich sämtliche anderen Varianten gleichermaßen berücksichtigt werden. Bei dieser spezifischen Vereinnahmung dieses Anderen geht es vor allem darum, über dessen Reputation selbst an einer solchen partizipieren zu können. Bei Amalia und Franz zeigt sich dies weniger im Liedgut, das sich an sich sehr homogen aus einer spezifischen Auswahl von Volksmusik bzw. volkstümlicher Musik zusammensetzt, als über die Interpreten. In den Paratexten wird deutlich darauf verwiesen, dass Amalia zwar genuine Volksmusikerin ist, Dr. (!) Franz Friedl aber eigentlich von der Kirchenmusik und damit von der klassischen Musik herkommt. Damit wird eine Äquivalenz insinuiert, wobei das dominante Paradigma, das Heimat hier repräsentiert und in das einverleibt wird, das der volkstümlichen Musik ist. Dies wird insbesondere durch die Kleidung deutlich, wenn Dr. Franz Friedl nicht in der Tracht agiert, die für ihn als Kirchenmusiker die typische wäre, sondern in Lederhosentracht performiert. Das andere ‚Andere‘ (etwa Austropop) wird dagegen durch die Nicht-Einbeziehung zum Fremden im Sinne des ‚Alienen‘ gemacht und durch Nicht-Thematisierung semiotisch getilgt. Da die eigene Musik ganz explizit als Heimat gesetzt ist, wird dieses andere notwendigerweise an das Label ‚Nicht-Heimat‘ gekoppelt und damit als Musik evaluiert, die nichts mit Heimat und damit Österreich zu tun hat.

In diese Rubrik gehört auch das Eingangsbeispiel *The Sound of Austria*, das als diese Kompilation durchaus repräsentativ für ähnliche andere stehen kann. Die 20 Musiknummern umfassen zum einen Volksmusik, Klassik und ‚verselbständigte Populärreferenzen‘, zum anderen wird zusätzlich durch Liedgut wie Interpreten ein räumliches Spektrum ausgebreitet, durch das ganz Österreich als repräsentiert *e r s c h e i n t*. Auf eine Ausgewogenheit der Regionen/Bundesländer wird mehr oder weniger, zumindest aber symbolisch, Wert gelegt, wie Titel und Gruppenverortungen deutlich machen. Dieser Homogenisierung, die dadurch das Paradigma Österreich installiert, ist auch Mozart ausgesetzt, dessen spezifische Vereinnahmung als Aneignung des eigenen Fremden zu deuten ist. Zum einen wird die getroffene Auswahl (*Rondo alla Turca*, *Eine kleine Nachtmusik*, Arie des Papageno aus der *Zauberflöte*) als „The Best of“ präsentiert und damit innerhalb des Werks als Zentrum definiert, zum anderen wird über den Interpreten, den deutlich unbekannteren, aber als „Trompetenvirtuose“ titulierten Martin Schworm, der klassische Exkurs als Blasmusik geerdet. Zu diesem ‚Sound of Austria‘ gehören aber etwa nicht Falco oder Interpreten/Lieder des Austropop.

Das Fremde als Bezugspunkt. Eine weitere Strategie ist die der expliziten Bezugnahme auf das Fremde und dessen Einbeziehung, womit eine Konturierung und eine Aufwertung des Eigenen einhergehen. Diese Bezugnahme bezieht sich vor allem auf die Ebene der Musik (und kann Aspekte der Interpretenperformance und der Choreographie enthalten), die Liedtextebene ist es dagegen, auf der dann zumeist ein Ausgleich mit dem eigenen installiert wird. Einige Beispiele sollen dies illustrieren.

Fast prototypisch lässt sich dies an Austrofred und seiner Gesamtinszenierung zeigen, denn das Image an sich gründet sich genau auf dieser Strategie. Austrofred integriert das ‚Fremde‘ ins ‚Eigene‘, indem er nicht nur im Namen (und dann auch im Aussehen) auf Freddy Mercury Bezug nimmt, sondern auch sein musikalisches Repertoire auf Coverversionen von Queentiteln ausgerichtet ist. Diesen Musikstücken werden aber eigene Texte unterlegt, die durch österreichische Banalitäten und Alltagsszenarien inspiriert sind oder darauf referieren (wie etwa eine Tramfahrt in Richtung Favoriten). Auch das Andere kann hierbei integriert werden, wenn er etwa der Musik von *We will Rock You* (1977) den Text von Ambros’ *Schiffoan* (1976) unterlegt, wobei dies weniger als eine Referenz auf Ambros, als auf eine verselbständigte Populärreferenz zu verstehen sein dürfte.

Auch bei dieser Strategie kann durch Entdifferenzierung, also durch die Öffnung zum Fremden, der Eindruck eines ‚Alles‘ erzeugt werden. In diesem ‚Alles‘ ist dann aber eben doch manches nicht enthalten und wird damit subtil ausgeschlossen, wobei dies wiederum insbesondere das eigene ‚Andere‘ ist. Falcos *The Sound of Musik* ist ein gutes Beispiel, dies zu verdeutlichen (gleichwohl bedienen sich auch Teile der volkstümlichen Musik durchaus dieser Strategie, wie an Andreas Gabalier zu zeigen wäre): Zunächst wird hier bereits auf der sprachlichen Ebene durch das Mischen von Englisch und Deutsch die Grenzauflösung zum Fremden hin impliziert

(auch das „Musik“ in Titel/Refrain ist deutsch geschrieben und wird deutsch ausgesprochen). Das Fremde wird einverleibt, zum Eigenen gemacht. Dies spiegelt sich homolog auf der Liedtextebene, wenn mit James Brown, Elvis Presley, Pavarotti, Bob Dylan, Otis Redding, Lennon, McCartney, Cole Porter ein Paradigma aufgespannt wird, das insgesamt ‚Musik‘ bedeuten soll. Falcos Lied ordnet sich hier zu, allerdings ist z u m e i n e n deutlich, dass sein eigenes Lied als übergeordnetes Lied über diese Musik und in dieser Differenz von ‚Zitat‘ und ‚Akt‘ die Deutungshoheit für sich beansprucht: ‚The Sound of M u s i k ‘ ist nicht irgendein Sound, sondern genau dieser Sound, der Sound von Falcos eigenem Lied (vgl. oben). Hier unterscheidet sich Falco also nicht von volkstümlicher Musik. Auch wenn von Musik im Allgemeinen und was diese leistet die Rede ist, so geht es ganz klar um Falcos Musik und um nichts anderes. Dies schließt dann z u m a n d e r e n gerade andere österreichische Musik aus: Denn das aufgespannte Paradigma ist (westlich-)international und umfasst gerade keine Vertreter anderer österreichischer Musik. Inhärent ist hier also eine Strategie der D i s t i n k t i o n , die Falco zur alleinigen Stimme Österreichs macht.

Diese Strategie lässt sich allerdings auch auf das eigene ‚Anderer‘ und dessen distinktiven Umgang ausweiten, wie wiederum an Austrofred zu zeigen ist. In Austrofreds literarischem Werk *Du kannst dir deine Zauberflöte in den Arsch schieben. Mein Briefwechsel mit Wolfgang Amadeus Mozart* zeigt sich diese Verfahrensweise quasi metareflexiv, wobei es hier zudem um das ‚Ausloten‘ von Zentrum und Peripherie geht; auch das ist symptomatisch. Zunächst verleibt sich Austrofred über seinen Briefwechsel Mozart ein: Erstens, da er ihn zum Kommunikationspartner auf Du und Du macht, zweitens, da es inhaltlich (auch) um Musik und Komponieren geht und über das jeweilige Künstlertum räsoniert wird, Drittens, da die Antworten aus echten Briefen Mozarts montiert und kompiliert werden. Damit stellt sich Austrofred auf die gleiche Ebene wie Mozart, partizipiert also an dessen kulturellem Kapital und i n s z e n i e r t einen solchen Status (im Fremdmedium Literatur, nicht in der eigenen Musik). Gleichzeitig, sein eigenes Verfahren letztlich konterkarierend und damit selbstreflexiv solche Strategien thematisierend, muss er erkennen, wo die Grenzen und Implikationen solcher Austauschstrategien sind. Er grenzt sich im Text von dem Anderen (im Eigenen) ab, indem er, in die Zukunft reisend, DJ Ötzi als neuen Falco und Salieri als Mozarts Platz einnehmend perhorresziert – was Mozart freilich nur mit dem kurzen, den Text beschließenden Brief: „blas mir hint eini“ (Austrofred 2010: 160) kommentiert. Dass DJ Ötzi in der Zukunft einen solchen Status erreicht, also kultmäÙig ins Zentrum des Zentrums österreichischen Sounds gelangt, liegt nun aber gerade daran, dass sich dieser selbst ein a n d e r e s Lied zu eigen gemacht hat: Nämlich die Komposition *Computerkids wollen nur Computerhits* von Austrofred, die dieser verwirft, da Mozart sie zuvor, um seine Expertise gebeten, als extrem schlecht zum Alienen stilisiert hatte.

Die Strategie der expliziten Abgrenzung. Hier artikuliert sich eine dritte Strategie, nämlich die der expliziten Abgrenzung zu

anderem. In dieser Positionierungsstrategie wird für die Konturierung des Eigenen das fremde ‚Andere‘ mehr oder weniger explizit einbezogen, um sich selbst davon abzugrenzen. Das Andere wird dadurch zum Alienen, gleichzeitig ist es durch die Thematisierung aber auch präsent – und damit geht indirekt immer auch eine gewisse Nobilitierung einher: Das Andere einzubeziehen bedeutet, es zur eigenen Identifikation und Legitimation zu brauchen. Wenn die EAV in ihrem Lied *Lederhosen-Zombies* (2015) das ‚Andere‘ der volkstümlichen Musik aufgreifen und sich davon abgrenzen, dann wird in dieser Strategie, sich vom Anderen zu distanzieren, auch immer das Andere mittransportiert:

In der Disco kürt man
im Folkloredampf
jeden Freitagabend
Mister Wadenkrampf.
Der Sieger wird gefeiert
im karierten Hemd
und die Damen
geben sich ganz unverklemmt.
Von der Ranzenschwarte
bis zum Doppelkinn –
alles, was sie haben
steckt im Mieder drin.
Reingequetscht ins Dirndl
wird jeder Tuttelzweg
im Nu zu Madame Busenberg
(EAV, *Lederhosen-Zombies*).

Für Austropop scheint diese Positionierungsstrategie durchaus eine typische zu sein, gerade im Vergleich zur volkstümlichen Musik: Diese blendet das Andere aus, Austropop geht auf das Andere ein.⁵

Da hier provoziert wird und der Strategie das Potential einer Provokation inhärent ist, ist sie eine, die selbst für ein ‚Auffangnetz‘ sorgen muss (zumindest wenn sie im Konzert um den ‚Sound of Österreich‘ mitspielen will). Je mehr über diese Strategie ins Zentrum vorgestoßen werden soll, desto wohlgefälliger muss diese Abgrenzung sein und desto mehr muss diese Abgrenzung durch den Bezug auf etwas Vermittelndes wieder gerahmt werden; ebenso, je mehr die Abgrenzung gegen Positionen vorgenommen wird, die selbst das Zentrum für sich zu beanspruchen vermögen. Zentrum bedeutet immer auch, programmatisch konsensual zu sein. So sehr Differenz also ausgespielt wird, so sehr muss auch bei dieser Strategie auf einen entdifferenzierten Kern abgehoben werden. Hier lassen sich als Beispiele die als ‚Bekennerlieder‘ apostrophierbaren *I bin aus Österreich* von STS oder *I Am from Austria* von Rainhard Fendrich anführen, bei denen dieser Kern ganz explizit die implizierte ‚Heimat‘ ist. Im *Alpenrap* (1983) der EAV wird diegetisch die Kommerzialisierung von Traditionen auf die Fremde ver-

lagert, die das Aliene bleibt, so dass man sich im Lied selbst über das eigene ‚Andere‘ lustig machen kann, da im Konsens das Eigene über das Fremde dominiert.

Wo diese Grenze überschritten wird, kann dies zu Konflikten führen, die dann paratextuell ausgetragen und durch Kommunikation auszugleichen versucht werden. Hier artikulieren sich dann auch historisch unterschiedliche Zustände und Gewichtungen (bezüglich des jeweiligen kulturellen Kapitals) im Kampf um die Oberhoheit über den ‚Sound of Österreich‘. So findet sich im Lied der EAV nicht nur die Zeile „Lederhosen-Zombies / im Trachtenwahn!“, sondern auch:

Vor'm Tanzpalast da hüpften
 die Aliens im Kreis
 wie Gesandte
 vom Planeten Edelweiß.
 Sie klopfen sich die Schenkel
 und auf die nackten Knie
 und sangen: „Hod irgendwer
 a Liad für mi?“
 (EAV, Lederhosen-Zombies).

Die letzte Zeile nimmt den Titel eines Lieds von Andreas Gabalier auf (*I sing a liad für di*, 2011), dessen Image dem Lied und der Stoßrichtung der EAV als Brennpunkt zugrunde liegt, dies ist semantisch eindeutig. Letzteres allerdings wird auf der Homepage der EAV verneint, die sich dort zu einer Bemerkung zum Liedtext gemüßigt fühlen, auf die medial-öffentliche Kontroverse, die das Lied ausgelöst hat, eingehend und sich doch eher distanzierend lavierend (zum eigenen Text) positionierend (EAV, Lederhosen-Zombies).

Die Einbindung des fremden ‚Eigenen‘. Ein letztes, gewissermaßen rekursives Verfahren ist die Einbindung eines spezifischen ‚Fremden‘, wobei es hier im Unterschied zu oben um ein solches Fremdes geht, das sich in der eigenen Semiosphäre selbst als Einbeziehung und Einverleibung eines Fremden – und zwar eben eines österreichischen Fremden – ergeben hat. Etwas aus dem Eigenen wird also in der Fremde spezifisch ‚fremd‘ aufbereitet, so dass es eigentlich in ‚Konkurrenz‘ zum Eigenen tritt oder dieses substituiert. Solches ‚Fremdeigene‘ kann dann wieder *r e i m p o r t i e r t* und für das Eigene instrumentalisiert werden, insbesondere, wenn es erfolgreich in der Fremdsemiosphäre ins Zentrum gelangt ist. Durch diese Spiegelung wird der Fremdanteil kaschiert, oberflächlich erscheint das so sich ergebene Eigene als ‚ganz eigen‘. Durch das Fremde wird das Eigene quasi authentifiziert – und zum Exportschlager. Das beste Beispiel ist Mozart als Oscarprämierte US-amerikanische Filmproduktion (*Amadeus* 1984, Regie: Miloš Forman, Oscars 1985), die dann dergestalt ins Zentrum gerückt den Hintergrund liefert für Falcos unmittelbar im Anschluss produziertes *Rock Me Amadeus* (1985), das dieses Fremde

aufgreift und vor diesem ‚beglaubigten‘ Hintergrund (einer spezifischen Charakterisierung Mozarts) interagiert. Hier führen die Austauschprozesse mit dem eigenen Anderen und dem Fremdeigenen also dazu, über den Umweg des Fremden selbst das Zentrum des Eigenen zu werden. Letztlich gilt dies auch für den ESC und Conchita Wurst, da die Stimmen, die sie zur Siegerin küren, ja gerade nicht aus Österreich kommen; im ESC ist es zunächst das Fremde, das darüber entscheidet, ob etwas als nationaler Erfolg reüssiert.

3.2 Zentrum und Peripherie

Dem zuletzt beschriebenen Verfahren ist selbst schon inhärent der Aspekt von Zentrum und Peripherie eingeschrieben: Um ins Zentrum des Eigenen zu gelangen, kann es des Umwegs über das/die Fremde bedürfen. Letztlich ist die Frage von Rand und Zentrum eine, die mit der Frage nach der Deutungshoheit verbunden ist – und bei der eine paratextuell gestützte Konsolidierung eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Auch wenn sich etwa Austrofred selbstermächtigt zum *Austro*-Fred macht, verbleibt er (bisher jedenfalls) doch eher an der Peripherie. Seine Liaison mit Mozart schafft es zwar anlässlich der Buchpräsentation zu einem paratextuellen Beitrag in der ZIB 24 (am 29.09.2010), doch dies bleibt punktuell und unter der Rubrik ‚kurios‘, statt eine nachhaltige Ausweitung des Klangbildes Austrofred zu katalysieren.

Gänzlich ohne Paratexte, und vom Zentrum ignoriert, ist das *Heimatlied* von Andy Atzmann (2011), das sich als Video auf Youtube findet und ein sehr explizites Statement zum ‚Sound of Österreich‘ darstellt, nach der Strategie der expliziten Abgrenzung. Musikalisch werden zwar Harmonien aufgegriffen und ist das Lied durch eine eingängige (Rock-)Melodie dem Mainstream angenähert, dadurch kontrastiert sich aber umso deutlicher der Liedtext (etwa „Jodltussi als Hardcorepussey“; „Lederhosen: einischeißen“; „wir faschieren an jedn Nazi“ – während visuell eine Abbildung Hitlers in den Fleischwolf gedreht wird und als Ergebnis echtes Hack zu sehen ist). Auch Interpreten und Videoperformance provozieren Irritationen, die nicht aufgefangen werden, wenn etwa ein Bandmitglied in Ledermaske, nur mit String-Tanga bekleidet und gerade nicht mit körpergestyltem Body ohne Motivation durch einen Interpreten-Text-Konnex agiert. Zudem, wie der weitere Titel „Heimatlied für Andersdenker“ andeutet, bleibt hier die Perspektive das Andere, ohne selbst das Eigene werden zu wollen. Letztlich wird das Eigene, das, was aus der Sicht des Anderen als Eigenes wahrgenommen wird, zum Alienen gemacht. Damit kann man nicht von der Peripherie ins Zentrum gelangen (man will es aber auch nicht). Es hängt also auch und vor allem davon ab, ob die Perspektive eines Eigenen überhaupt angenommen und eingenommen werden soll, ob man sich selbst also als Eigenes deutet und es zulässt, als Eigenes gedeutet und damit vereinnahmt zu werden.

Bezüglich Peripherie und Zentrum, so lässt sich resümieren, ist ein d o p p e l t e r P r o z e s s und sind Bewegungen auf zwei Ebenen zu unterscheiden. Neben der spezifischen Positionierung gilt es den Kern zu besetzen, wobei zu unterscheiden ist zwischen zwei Ausprägungen von Kern: Es gilt z u m e i n e n , innerhalb der eigenen Richtung und in Konkurrenz zu ähnlichen Positionierungsstrategien zu reüssieren und z u m a n d e r e n zugleich die eigene Strategie/Richtung ins Zentrum des Eigenen im Sinne Österreichs zu katapultieren. Als ,Sound of Österreich‘ kommt ein Klangbild nur dann in Frage, wenn zumindest die erste Bewegung erfolgt ist, aber auch dies ist noch nicht ausreichend und hinreichend, wie sich an den ESC Beispielen zeigen lässt. Als das Eigene gedeutet werden zu können geht erst dann, wenn es vom Rand in den Kern vorgedrungen ist – und damit erst neben anderen Kern-Inhalten um die Hoheit innerhalb des Kerns konkurrieren kann. Trackshittaz ist genau dies mit *Woki mit deim Popo* nicht gelungen. Das Lied ist, insofern es beim ESC starten konnte, ein ,Sound of Österreich‘, aber einer, der nicht nachhallt; es ist zu wenig oder zu sehr anders, als dass es als Eigenes reüssieren könnte – und damit ist es schnell zum eigenen Alienen geworden – schlicht vergessen. Auch bei dieser Bewegung weg vom Zentrum spielen Paratexte eine Rolle, insbesondere dann, wenn in den Kommentierungen mit dem Eigenen argumentiert wird: Über Trackshittaz ESC Beitrag heißt es da: „Mozart würde sich im Grab umdrehen“ (Trackshittaz, Woki).

Conchita Wurst (Tom Neuwirth) ist dies dagegen gelungen, wobei hierfür nicht nur der Sieg beim ESC ursächlich ist. Der Titel „Queen of Österreich“ hat sich deshalb etwas länger gehalten, da auch die Repräsentation als Künstlerin pragmatisch eine andere geworden ist, das Andere sich zu eigen gemacht wurde. Dies wird schon im ESC mit dem ‚Bekennerlied‘ *Rise like a Phoenix* deutlich, das zwar die eigene Andersartigkeit als ‚Dragqueen‘ spiegelt, herausstellt und über den Liedtext metaphorisch positiviert, diese Exhibition wird über den Interpreten-Text-Konnex und dem Gesamtklangbild gleichzeitig aber auch gerahmt und relativiert. Diese Relativierung setzt sich dann fort, wenn Tom Neuwirth, der 2013 noch mit „Bart als gezielte Provokation“ angetreten war, zwar nicht auf Bart verzichtet, aber ab 2015 nicht mehr als Conchita Wurst firmiert, sondern nur mehr als Conchita – und damit das fremde ‚Andere‘ getilgt wird.⁶

Auf dieser höheren Ebene des Gesamtsystems, ob also eine bestimmte Musikrichtung selbst oder ein Interpret als Österreich repräsentierend ins Zentrum gelangt/wahrgenommen wird, ist also zu konstatieren, dass sich dieses Zentrum nicht (nur) nach musikalischen Prinzipien ausrichtet. Wie hier in historischer Perspektive, von etwa den späten 1970er Jahren bis heute, zu sehen ist und zu zeigen wäre, spielt Kulturalität im Sinne von dominanten und h o f f ä h i g e n ideologischen Diskursen und Denkschemata hierbei eine zentrale Rolle, wobei es nicht um einen Wandel des Denkens gehen dürfte oder ein solcher daran zu konstatieren wäre, sondern wiederum ‚nur‘ um Bewegungen von Zentrum und Peripherie. Ambros, Danzer und Fendrich, Falco, die Erste Allgemeine Verunsicherung, Hubert von

Goisern, DJ Ötzi, Andreas Gabalier – ob etwas jedenfalls von der Peripherie ins Zentrum gelangt, hängt von den Kriterien ab, die das Zentrum als Zentrum definieren. Die Anerkennung dieser Kriterien ist entscheidend, darunter fällt auch, dass das jeweils Eigene konsensual formatiert wird und sich spezifisch kondensieren lässt. Das zu sehr Andere muss dafür weichen, wie an Conchita Wurst gut zu sehen ist.

3.3 Life Ball 2018 – *das Revival vom Sound of Music als ‚Sound of Österreich‘*

Julie Andrews und *The Sound of Music* beeinflussen zwar im Fremden das Bild und damit auch das Klang-Bild von Österreich, werden im Eigenen, mit der Ausnahme der Vermarktung im Salzburger Land, zunächst aber nicht rezipiert, in dem Sinne, dass sie als Teil einer Austauschstrategie eingebunden worden wären. Dies geschieht erst mit einer zeitlichen Verschiebung von 50 Jahren. 2018 wird dieses Fremde, das sich selbst auf Eigenes stützt und es transformiert, die Geschichte der Familie Trapp, ins Eigene in durchaus zentraler Position hereingeholt. Dies geschieht durch das Andere, das sich damit zum ultimativen Eigenen macht. Die zentrale Position ist der *Life Ball* (am 2.6.2018), der seit 1993 vor der Kulisse des Wiener Rathauses als Charity Gala zugunsten HIV-Infizierter und AIDS-Erkrankter durchgeführt wird und 2018 beim 25-jährigen Jubiläum unter dem Motto ‚The Sound of Music‘ steht. Das Andere ist Conchita Wurst, die die Rolle der von Julie Andrews gespielten Protagonistin Maria von Trapp übernimmt.

Insgesamt werden dabei die obigen Strategien der Vereinnahmung in extenso durchgespielt: Die Einbindung des fremden ‚Eigenen‘, wenn Musiknummern und Narration aus *The Sound of Music* das Gerüst der Show bilden, die partielle Einverleibung des Anderen durch klassisches Orchester, Mozartknabenchor, Schuhplattler, aber auch Falcos „The Sound of Musik“, das Fremde als Bezugspunkt wie Patti La Belle mit *Lady Marmalade*; – die explizite Abgrenzung dagegen ist tabu.

Allerdings sind zwei Dimensionen semantisch-ideologischer Partizipation zu unterscheiden. Zum einen die programmatisch-explizite Adressierung gemeinsamer Werte (Menschlichkeit, Mut und Akzeptanz) und „Reden mit wichtigen Botschaften“, wobei bereits in dieser Formulierung auf der Vermittlungsebene der Fernsehmoderatoren mitschwingt, dass diese „wichtigen“ Botschaften doch bitte nicht die Unterhaltung zu sehr blockieren sollten. Zum anderen die in der Show und mit ihr implizierten Semantiken, die als diese Konstruktionen den konsensualen Hintergrund für nicht nur den ‚Sound of Österreich‘ bilden: Mit blonder Perücke, geweißtem Bart und Originalkostüm ist Conchita eher Julie Andrews, als dass sie sie nur spielen oder kopieren würde. Sie nimmt damit ohne Differenz und Distanz deren Funktion als Vermittlerin ein. Diese Rolle als Gastgeberin ist zwar einerseits begründet durch die Logik der Charity Gala, dabei fließen nun aber andererseits auch die Ideologeme des Originals mehr oder weniger unreflek-

tiert ein. So wird zum einen Geschichtsvermittlung betrieben, wobei die eigene nationale Vergangenheit über die filmische Vorlage verhandelt wird. Die mediale Adaption des 1965er Musicalfilms über die Trapp Familie (der das Musical von 1959 und andere, deutsche Verfilmungen vorausgehen und denen eine literarische – autobiografische – Verarbeitung zugrunde liegt) wird als authentisch gesetzt. Fiktionales wird damit Faktuellem gleichgesetzt, etwa, wenn die dramatische Flucht der Familie über die Berge als Last-minute-rescue als historisch behandelt wird (was sie nicht ist) oder vollständig ausgeblendet wird, dass es sich bei Österreich 1938 auch vor den Nazis um keinen wirklich demokratisch legitimierten Staat, sondern um den Austrofaschismus, den auf Rekatholisierung ausgerichteten Ständestaat gehandelt hat. Diese Geschichtsklitterung wird als *H e i m a t d i s - k u r s* gelabelt. Dass etwa der ‚red carpet‘ diesmal ein rotweißer Teppich ist, und damit national konnotiert, bleibt nicht nur ein Detail in einer dem Anlass entsprechenden großangelegten Inszenierung, sondern wird von den Moderatoren wiederholt thematisiert und damit der Fokus Österreich betont.

Zum anderen wird übersehen, dass bei dieser Hereinholung des Fremden und Angleichung an den Kern auch Ideologeme transportiert werden, die dem eigenen Anliegen eigentlich zuwiderzulaufen: So werden *Geschlechterstereotype* der frühen 1960er Jahre aufgegriffen, die dann auch, wie die Moderatorenebene zeigt, 2018 ungebrochen gültig zu sein scheinen. Wenn als Problem von Maria-Conchita installiert wird, sie könne nicht heiraten, da sie kein passendes Kleid hat, und das Ritual des Heiratsantrags (er fragt sie) zelebriert wird, wenn als Höhepunkt der Gala eine *B r a u t* modenschau fungiert, für „den schönsten Tag im Leben“, so die Moderatorin, wobei, trotz programmatisch betonter „Vielfalt am *Life Ball*, alles ist möglich, alles ist erlaubt“, klassische Heteropaare vorgeführt werden (die sehr wenigen Frauenpaare werden als solche in der Kommentierung ignoriert, beim ersten wird vom Bräutigam gesprochen, beim zweiten wird, während zwei Frauen zu sehen sind, die Geschichte von *The Sound of Music* und der Hochzeit von Maria mit Baron Trapp auditiv darüber gelegt. Das einzige Männerpaar wird marginalisiert und nicht als Paar thematisiert, zudem fokussiert auch die Kameraregie die traditionellen Paare und blendet die anderen visuell aus). Hinzu kommt das Moderatorenengespann, bestehend aus Frau, Sandra König, und Mann, Thomas Kamenar, das sich thematisch und gendermäßig ausdifferenziert: Für die Mode ist alleinig die Frau zuständig, während der männliche Moderator hier geradezu sein ‚natürliches‘ Desinteresse zur Schau stellt und stattdessen die Autos, mit denen die Models herangefahren werden, als Experte begutachtet und kommentiert und hier eine Kenntnis zur Schau stellt, die Sandra König nicht hat und für die sie ihn fast bewundert. Damit werden hier Geschlechterrollen und Rollenverteilungen bemüht und bedient, die den *Life Ball* in seiner ursprünglichen Intention, für gesellschaftliche Gleichberechtigung zu sensibilisieren, geradezu konterkarieren.⁷

Strategisch gedacht mag es Sinn gehabt haben, dass sich der *Life Ball* 2018 der Heimat und eines ‚Sounds of Österreich‘ bedient, allerdings stellt sich bei einer eingehenden Analyse die Frage, was hier für was instrumentalisiert wurde. Für Conchita (Wurst) jedenfalls lässt sich resümieren, dass für sie in dieser Rolle das Andere (ihres eigenen Starimages) *d o m e s t i z i e r t* und um tatsächlich Anderes *r e d u z i e r t* ist, so dass sie nur mehr als symbolisches Anderes für Zwecke des Ureigenen funktioniert. Von einer tatsächlichen Öffnung im Sinne einer Bewegung ins Zentrum kann nicht gesprochen werden, zumal dieser ‚Act‘ in übergeordnete Austauschprozesse eingebunden zu betrachten ist. So erscheint gleichzeitig, am 1.6.2018, die neue CD von Andreas Gabalier, *Vergiss mein nicht*, die sich durch die üblichen Homogenisierungsstrategien auszeichnet (und er sich zudem, wie er in Paratexten setzt, mit seinem Label ‚Volks-Rock’n’Roll‘ selbst als Elvis sieht), oberflächlich also entdifferenzierend und harmonisierend verfährt, dabei letztlich, unter diesem Deckmäntelchen, Denkmuster zementiert, die noch älter als *The Sound of Music* sind.

4. Fazit

Mit Hilfe der Parameter der obigen Skizzierung ließen sich Einzeloeuvres sowohl in ihrer spezifischen Verfasstheit als auch in ihrer Positionierung hinsichtlich eines ‚Sounds of Österreich‘ beschreiben und analysieren. Auch wenn diese Verfahren an sich sicher nicht nur auf einen Anwendungsbe-
reich Österreich zu begrenzen sind, *spezifisch österreichisch* dürfte doch das breite Spektrum an unterschiedlichen Ausprägungen und Repräsentationen sein, das aber in Austauschrelationen zueinander steht. So unterschiedlich österreichischer Sound sein mag, der ‚Sound of Österreich‘ bildet eine Semiosphäre. Insbesondere diese Bezugnahmen dürften so im Vergleich in der BRD nicht gegeben sein. Bezüglich der in Abschnitt 2.2 rekapitulierten Paradigmen sind insbesondere die letzten beiden für einen solchen Vergleich heranzuziehen (wenngleich auch die Strategie der expliziten Abgrenzung, gerade in Opposition zum Postulat der Entdifferenzierung, *spezifisch sein* dürfte). So lässt sich, wenn im Beitrag von Künstlern die Rede war und nicht immer korrekt gegendert wurde, dies dahingehend entschuldigen, dass, so die These, der ‚Sound of Österreich‘ tatsächlich eher ein männlicher ist.⁸ Vermittlung von Wahrheiten wie Selbstbekenntnisse werden durchaus von männlichen Interpreten in Anschlag genommen, wobei diese Wahrheiten als bodenständige Selbstverständlichkeiten inszeniert sind. Conchita stellt einen besonderen und interessanten Fall dar, der in seinem Ausnahmestatus noch gesondert zu betrachten wäre. Die Genderspezifität des Sounds wäre jedenfalls noch ein eigenes Kapitel.

Auch bei der Konzeption von Heimat scheinen Unterschiede durch. Zwar gelten die Merkmale, die unter 2.2 aufgelistet sind, auch hier. Allerdings sind diese Merkmale in der deutschen volkstümlichen Musik an

Räume gebunden, die wenig spezifisch und nicht referentialisiert sind, sondern gerade von einer solchen spezifischen Referenz losgelöst werden. Solche ‚Referenzheimaträume‘ werden zwar besungen, sind als solche aber nicht zentral, da sie von ihren Semantiken her letztlich austauschbar sind (vgl. Krah und Wiesel 1996: 264f.). Heimat ist damit selbst bereits als **abstraktes Konzept** zu verstehen, bei dem nicht die Zeichenfunktion als Verweis von Bedeutung ist, sondern dessen Bedeutung darin besteht, dass der Zeichenträger gerade in seiner Funktion als ‚leerer Signifikant‘ zum Signifikat wird. Für den ‚Sound of Österreich‘ gilt das **so nicht**, hier geht es immer um eine spezifische Referenz, die regional, aber auch national artikuliert sein kann. Das **deutsche Konzept** gilt im Übrigen auch für den Heimatfilm der 1950er Jahre, auch für die Filme, die in Österreich situiert sind. Österreich ist hier weniger Österreich als über Österreich die spezifisch leere Referenz von Heimat installiert wird. Es lässt sich gerade keine Unterscheidung zwischen Österreich und BRD konstatieren, sondern zugrunde liegt das gemeinsame Konstrukt des abstrakten Heimatraums als Klangraum, der Paradigmen der 1950er transportiert.⁹

Insgesamt kann die These gewagt werden, dass, trotz (oder gerade wegen) der vielfältigen Austauschprozesse, der ‚Sound of Österreich‘ letztlich ein dominant hegemonialer Diskurs ist, der auf **einen Kern** – eine ‚Idee‘ von Österreich – ausgerichtet ist. So sehr sich im Konzept der Semiosphäre zeigt, wie das Denken in Grenzen komplexe und dynamische kulturelle Systeme in vielfältigen medialen und semiotischen Bedingtheiten generiert, so sehr zeigt sich hier auch, dass Bewegungen in der Semiosphäre durch Prozeduren gelenkt sein können, die dafür sorgen, dass sich wenig ändert.

Anmerkungen

- 1 Vollständiges Verzeichnis: *Radetzky-Marsch* (Orig. Hoch- und Deutschmeister); *Solo Jodler* (Zillertaler Schürzenjäger); *Österreich-Potpourri* (Orig. Bergland Quintett); *Edelweiß* (Trachtenverein „Die Naviser“); *Die lustigen Holzhackerbuam* (Trachtenverein D’ Reitherkogler + Alpbachtal Sextett); *Tritsch-Tratsch-Polka* (Die Sängerknaben vom Wienerwald / Das Orchester der Wiener Volksoper); *The Best of Mozart* (Medley, Trompetenvirtuose Martin Schworm); *Berge-Medley* (Tschirgant Duo); *Wien bleibt Wien* (Orig. Hoch- und Deutschmeister); *Im weißen Rössl am Wolfgangsee / Im Salzkammergut da kann man gut lustig sein* (Rankler Schuhplattlergruppe mit Karin); *Mariandl* (Maria Andergast & Hans Lang); *Der dritte Mann* (Harry Lime Theme; Anton Karas); *Alphornjodler* (Montafoner Musikanten und Alphornbläser); *Bei uns im schönen Salzburgerland* (Familie Laimer vom Wolfgangsee); *Glockenplattler* (Schneewalzer-Melodie / Kitzbüheler Skisprungplattler); *Kuckucksjodler* (Zillertaler Mander); *Oh / du mein Österreich* (Militärmusik Steiermark); *Der Steirische Brauch* (Schneiderwirt Trio); *Zwischen Glockner und der Koralm* (Kärntner Heimatwalzer / Die Lavanttaler); *An der schönen blauen Donau* (Die Wiener Symphoniker).

- 2 Kommerziell am Erfolgreichsten ist bisher DJ Ötzi mit der meist verkauften Single *Anton aus Tirol* (2000).
- 3 Vgl. auch Stefanie Hertel: „Und wenn auf dem Baum dort ein Vogel singt / Mach ich daraus ein Lied“ (*So a Stückerl heile Welt*).
- 4 Todorov 1985 entwickelt seinen Alteritätsbegriff am Beispiel des Umgangs der spanischen Konquistadoren mit den indigenen Völkern Südamerikas, vgl. zur raumsemantischen Funktionalisierung auch Decker 2014.
- 5 Aus der Distanz heraus betrachtet erscheint es für die Konkurrenz von ‚Anderem‘ und ‚Anderem‘ effektiver zu sein, das Andere ganz auszublenden und hermetisch im entdifferenzierten Eigenen zu verharren; oder sich Fremdes anzueignen und damit das Andere ‚ruhigzustellen‘.
- 6 Seit März 2019 firmiert Tom Neuwirth zusätzlich zu dieser Conchita unter der zweiten Kunstfigur Wurst, die eine andere Musikrichtung (und eine andere Genderkonzeption) vertritt.
- 7 Schwul zu sein wird reduziert auf Männer in Frauenkleidern – das ist die Basis und Quintessenz 2018. Damit bestätigen sich Muster, wie sie schon in KraH 1997 aufgezeigt wurden.
- 8 Bereits die Reihe der Namen und Bands, wie sie hier als Beispiele fungieren, scheint dies zu bestätigen. Am ESC war Österreich jedenfalls seit 1985 (bis 2018) wenig paritätisch mit neun weiblichen, aber 19 männlichen Interpreten vertreten. Ein Unterschied im männlichen/weiblichen Singen (und damit in der Kodierung von Musik) zeigt sich im Übrigen auch im Vergleich der deutschen Trapp-Version (*Die Trapp Familie*, BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner) zur US-amerikanischen: In der deutschen singt Baron von Trapp selbst nicht (in *The Sound of Music* durchaus, etwa *Edelweiß* – ‚die Nationalhymne‘).
- 9 Heimat ist in erster Linie Natur; immer, wenn im Heimatfilm Natur zu sehen ist, dann ist diese Natur gleichbedeutend mit Heimat: Der Heimatfilm macht die Begriffe Natur und Heimat zu Synonymen. Mittels audiovisueller Effekte lädt er Natur symbolisch auf und verleiht ihr die für dieses Genre typische kinematographische Aura, vgl. auch Großmann in diesem Band. Dabei spielt der meta-diegetische Einsatz von Musik eine entscheidende Rolle (vgl. KraH und Wiesel 2000: 155–159).

Filmografie (alphabetisch)

Amadeus (USA 1984, Regie: Miloš Forman).

Austrofred (ZiB 24 vom 29.09.2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=SNoqI38_Tcs [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Die Trapp Familie (BRD 1956, Regie: Wolfgang Liebeneiner).

Heimatlied Andy Atzmann. URL <https://www.youtube.com/watch?v=yXeBiO8JMCM> [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Heimatmedley Amalia & Franz. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p5T5V_nT3UE [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Life Ball 2018 (Aufzeichnung ORF eins vom 2.6.2018).

The Sound of Music (USA 1965, Regie: Robert Wise).

Trackshittaz (ESC 2012). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V6IKHZ4ovio> [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Literatur

- Austrofred (2010). *Du kannst dir deine Zauberflöte in den Arsch schieben. Mein Briefwechsel mit Wolfgang Amadeus Mozart*. Wien: Cernin.
- Decker, Jan-Oliver (2014). *Jagdscenen aus Niederbayern*. Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Jan-Oliver Decker und Hans KraH (eds.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten*. Passau: Stutz, 155–181.
- Decker, Jan-Oliver (2017). Medienwandel. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 423–446.
- EAV, Lederhosen-Zombies. URL: https://www.verunsicherung.de/diskografie/songs/lederhosen_zombies.html [Letzter Zugriff am 19.8.2019].
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Großmann, Stephanie und Hans KraH (2016). „Roumanie douze points“. Rumäniens Beiträge beim Eurovision Song Contest – das Spannungsfeld von nationaler Selbstdarstellung und Angleichung an den europäischen Mainstream. In: Dennis Gräf und Verena Schmöller (eds.). *Rumänienbilder. Mediale Selbst- und Fremddarstellungen*. Marburg: Schüren, 133–157.
- KraH, Hans (1997). Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen. *FORUM Homosexualität und Literatur* 29, 5–46.
- KraH, Hans (2017). Mediale Grundlagen. In: Hans KraH und Michael Titzmann (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster, 57–80.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (1996). Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik „volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 19, 3, 259–279.
- KraH, Hans und Jörg Wiesel (2000). „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung. In: Hans KraH (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 123–173.
- Lotman, Jurij M. (1990). Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4, 287–305.
- Lotman, Jurij M. (2010). *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trackshittaz, OTS. URL: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20120225_OTS0001/trackshittaz-rocken-den-song-contest [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Trackshittaz, Woki. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Woki_mit_deim_Popo [Letzter Zugriff am 19.8.2019].

Prof. Dr. Hans Krah

Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Universität Passau

D-94032 Passau

E-Mail: Hans.Krah@uni-passau.de