

# IT'S ALL ABOUT AUTHENTICITY:

## AUTHENTIZITÄT IN INDEPENDENT UND MAINSTREAM

VON KATRIN KAISER

### ABSTRACT

Authentizität ist sowohl in unserem Alltag als auch in der Musik allgegenwärtig. Doch so groß die Bedeutung zu sein scheint, die dem Begriff beigemessen wird, so groß sind auch die Fragezeichen, die sich bei einer Beschäftigung mit ihm auftun. Diese Arbeit setzt sich mit dem Authentizitätsbegriff auf verschiedenen Ebenen auseinander und fokussiert sich anschließend auf seine Bedeutung im Independent und Mainstream. Es handelt sich hierbei um zwei konträre Szenen, für die die Authentizität als Schlüsselement der Abgrenzung gesehen werden kann, was ihre Gegenüberstellung umso spannender macht. Zudem unterliegen der Independent und der Mainstream wie auch die Authentizität einer Diskursivität. Mit diesem Umstand im Bewusstsein werden die Begriffe nach hermeneutischer Methode aufgearbeitet und durch die Behandlung ausgewählter Debatten in Beziehung zueinander gestellt. Die theoretischen Ergebnisse werden im letzten empirischen Kapitel auf das Fallbeispiel „Max Giesinger“ angewandt.





# 1. EINLEITUNG

Ob im Sport, der Politik, der Kunst, den Medien oder einfach im Alltag – Authentizität ist längst zu einem Begriff geworden, der zum Standardvokabular vieler Menschen gehört. Gerade in der Musik scheint ihm große Bedeutung zuzukommen, sowohl bei einem Live-Konzert als auch in der Wissenschaft oder dem Journalismus. Doch warum ist Authentizität für unsere Gesellschaft so wichtig? Wie lässt sich erkennen, ob eine Musik bzw. ein:e Musiker:in authentisch ist oder nicht? Ist Authentizität genrebedingt? In Bezug auf die Musik erfüllt der Authentizitätsbegriff laut Ralf von Appen verschiedene Funktionen: So gilt er unter anderem als Zuschreibung, als Bewertungskriterium oder als Abgrenzungsmerkmal. Ob Musizierende als authentisch bezeichnet werden, hängt weniger von musikalischen Komponenten ab, sondern eher von äußerlichen Gegebenheiten wie dem Image des:der Musiker:in, seiner:ihrer Kleidung, persönlichen Haltung und so weiter. Dennoch sollten sich diese Faktoren im Text und in der Komposition der Musik widerspiegeln.<sup>1</sup> Doch wenn Authentizität tatsächlich vorhanden sein sollte, lässt sie sich dann auch messen? Und warum beschäftigen wir uns eigentlich mit dieser Konnotation? All diese Fragen waren Ausgangspunkte für diesen Artikel. In dem Bewusstsein, dass es sich bei Authentizität um einen oft pauschalisierten, tatsächlich jedoch komplexen und an jeweilige Diskurse gebundenen Begriff handelt, habe ich nicht den Anspruch, eine eindeutige Definition des Terminus zu bieten. Vielmehr soll durch verschiedene Perspektiven auf den Begriff ein Gefühl für mögliche Bedeutungen – wie etwa bei Appen – vermittelt werden. Besonders wichtig erschien mir dabei die Rolle von Authentizität in unterschiedlichen Musikstilen. Zum Vergleich wurden dafür zwei musikalische Strömungen ausgewählt, nämlich Independent und Mainstream. Aus dieser Konstellation hat sich folgende Fragestellung ergeben: Welche Bedeutung hat Authentizität in den jeweiligen Diskursen über Independent und Mainstream?

Um die Forschungsfrage sowie die angeführten Teilfragen so umfassend wie möglich zu beantworten, wurde die recherchierte Forschungslit-

eratur nach hermeneutischer Methode bearbeitet. Da eine Betrachtung aus unterschiedlichen Blickwinkeln für alle Themenbereiche der Arbeit wichtig war und sich auch die Fragestellung in mehrere Forschungsfelder einordnen lässt, wurde auf einen interdisziplinären Zugang zur Literatur geachtet. So wurde diese aus den musikwissenschaftlichen Teilbereichen der Jazz- und Populärmusikforschung, der Ästhetik, der Musiksoziologie und der Ethnomusikologie herangezogen, aber auch aus anderen Disziplinen wie der Soziologie und den Cultural Studies. Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Diskurse über Authentizität, Independent und Mainstream herauszuarbeiten und zu analysieren, um so zu verstehen, warum jene Begriffe für die Gesellschaft von Bedeutung sind. Dafür unterliegt der Aufbau dieser Arbeit einer Zweiteilung in Theorie und Empirie. Die theoretischen Kapitel beschäftigen sich zunächst mit den Problemen, die sich bei derart vielschichtigen Termini wie Authentizität, Independent und Mainstream ergeben können. Dabei wird auch auf Veränderungen in der Interpretation und dem Gebrauch dieser Begriffe durch historische und gesellschaftliche Entwicklungen eingegangen. Während bei der einleitenden Besprechung des Begriffs Authentizität selbst verschiedene Theorien seiner Konstruktion gegenübergestellt werden, liegt der Fokus bei den Termini Independent und Mainstream auf musikalischen wie gesellschaftlichen Merkmalen, verschiedenen Sichtweisen und der Bedeutung der Authentizität in den jeweiligen Kulturen. Darüber hinaus wird auf zwei populäre Debatten innerhalb der Thematik hingewiesen, nämlich jene über einen authentischen Rock und einen unauthentischen Pop sowie jene über Independent und Mainstream. An letztere anschließend wird der theoretische Hintergrund mit einem empirischen Zugang verbunden. Dies geschieht durch das Fallbeispiel Max Giesinger, der anhand der in der Theorie vorgestellten Modelle und Kategorisierungen analysiert wird.

## 2. AUTHENTIZITÄT

So groß die Bedeutung von Authentizität (aus dem Griechischen *authentēs*)<sup>2</sup> sein mag, so groß

---

1 Vgl. Appen, Der Wert der Musik, S. 115.

---

2 Bestehend aus *aut-* bzw. *autós*: selbst, und *-entes*: Ausführer

sind die Fragezeichen, die sich bei einer Auseinandersetzung damit auftun. In der heutigen Zeit werden vor allem die Zuschreibungen Ehrlichkeit, Echtheit und Glaubwürdigkeit mit dem Begriff verknüpft.<sup>3</sup> Ob jene Merkmale einer Person, einem Song oder Sonstigem an- oder aberkannt werden, wird laut Appen jedoch nicht einheitlich, sondern diskursiv entschieden.<sup>4</sup> Der Authentizitätsbegriff unterliegt also einem Diskurs, in dem nach einer bestimmten Ordnung festgelegt ist, was wann, wie und von wem gesagt werden darf. Daraus ergeben sich Machtverhältnisse. Laut Peter Wicke zeigt sich in einem Diskurs, dass Begriffe nicht einfach existieren, sondern ihre Entstehung Teil einer gesellschaftlichen Praxis ist. Diese bezeichne nicht nur, sondern setze Benennende und Gegenstände in ein Verhältnis. So hätten sich zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Bedeutungen entwickelt,<sup>5</sup> die Appen zufolge einem historischen Wandel unterliegen und von persönlichen Auffassungen, sozialen Gruppen und Bedürfnissen abhängig sind.<sup>6</sup> Es lässt sich demnach erahnen, dass ein objektiver Nachweis der Authentizität unmöglich ist. Um sich dem Begriff dennoch bestmöglich zu nähern, erscheint es Appen sinnvoll, ihn in ästhetischer, sozialer und ethischer Hinsicht zu betrachten und sich mit der Thematik auf mehreren unterschiedlichen Ebenen zu befassen.<sup>7</sup> In der Wissenschaft existieren daher vielfältige Modelle und Konstruktionen, die sich um den Authentizitätsbegriff herum aufbauen.

## 2.1 DER AUTHENTIZITÄTSBEGRIFF IM HISTORISCHEN WANDEL

Wie Tino Mager Beschäftigung mit der Etymologie der Authentizität offenbarte, wurde das lateinische Wort *authenticus* bereits im 13. Jahrhundert für religiöse Schriftstücke, deren geistliche Absichten sowie Urheberchaft zweifellos zu erkennen waren, verwendet.<sup>8</sup> Für Personenbeschreibungen

wurde ‚authentisch‘<sup>9</sup> erst im 20. Jahrhundert mit Bedeutungen wie aufrichtig, wahr oder ehrlich in Verbindung gebracht.<sup>10</sup> Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diente Authentizität in der Kunsttheorie und kritischen Diskursen als „normativer Vermittlungsbegriff zwischen philosophischen, kunsttheoretischen, soziologischen und kulturkritischen Diskursen“.<sup>11</sup> Doch auch in vielen anderen Bereichen wurde Authentizität vermehrt und in unterschiedlichsten Zusammenhängen gebraucht – so auch in der Musik.

Ein Blick in die Musikgeschichte zeigt, dass sich der Authentizitätsanspruch über die Jahre veränderte und der Begriff zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten unterschiedliche Bedeutungen innehatte. Appens historische Auseinandersetzung mit der Authentizität in seiner Monografie *Der Wert der Musik* beginnt in den 1960er-Jahren. Bereits hier ließen sich nationale Unterschiede zwischen England und den USA feststellen. In den 1960er-Jahren wurde das Authentizitätsbild in England besonders durch romantische Kunstvorstellungen gestaltet. Dazu trugen unter anderem die britischen Kunsthochschulen bei, deren Studierende sich nach der romantischen Kunstideologie entwickelten, die von Spontaneität, künstlerischer Autonomie und Unabhängigkeit geprägt war. Kommerziellem Erfolg stand man skeptisch gegenüber und setzte ihn oft mit einem Ausverkauf des:der Künstler:in und dem Verlangen nach Ruhm gleich. Fügte man sich gesellschaftlichen Vorgaben und blieb sich selbst nicht treu, galt man als unauthentisch.<sup>12</sup> Zur gleichen Zeit waren in den USA jedoch andere Vorstellungen von Authentizität präsenter. Im Gegensatz zu den englischen Vertretern sei es hier für authentische Künstler:innen wichtig gewesen, sich auf die gleiche Ebene mit dem Publikum zu stellen. Es wurde als selbstverständlich angesehen, dass Musizierende ihre Chancen auf (kommerziellen) Erfolg nutzten, solange die Musik nicht schon

---

(vgl. Mager, *Schillernde Unschärfe*, S. 20).

3 Vgl. Art. „Authentizität“; Stangl, Art. „Authentizität“; Universität Leipzig/Sächsische Akademie der Wissenschaften/InfAI: Art. „Authentizität“.

4 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 115, 117.

5 Vgl. Wicke, „Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs“, S. 119f.

6 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 41.

7 Vgl. ders., *Der Wert der Musik*, S. 117.

8 Vgl. Mager, *Schillernde Unschärfe*, S. 21.

---

9 Einfache Anführungszeichen dienen in diesem Artikel einerseits zur Hervorhebung bestimmter Begriffe und andererseits, um auf die Komplexität oder ein mehrdeutiges Verständnis und einen dementsprechend bewussten Gebrauch bestimmter Begriffe zu verweisen.

10 Vgl. Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, S. 18.

11 Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, S. 21.

12 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 119; Frith/Horne, *Art into Pop*, S. 29ff., 48.

im Vorfeld nur zum Zweck hoher Verkaufszahlen produziert worden war.<sup>13</sup> Entscheidend waren die Repräsentation der Bedürfnisse und die „Treue zu den Werten einer sozialen Gruppe“,<sup>14</sup> welche sich meist durch Übereinstimmungen bezüglich der Herkunft, Interessen, vertretenen Standpunkten und des sozialen und ökonomischen Status herausbildeten. Veränderte ein:e Musiker:in Stil und Auftreten oder formierte sich das Publikum durch eine wachsende Reichweite neu, so konnte das zu Identifikationsschwierigkeiten der ursprünglichen Fans führen. Blieben die Musiker:innen aber ihren Idealen und somit denen der sozialen Gruppe treu, stelle wirtschaftlicher Erfolg kein Problem dar.<sup>15</sup>

Appen führt die Geschichte des Authentizitätsbegriffs weiter in die 1970er-Jahre hinein, in denen erste Wandlungen aufgrund postmoderner Ansichten zu erkennen waren. So wurden ursprüngliche Ideen von Authentizität angezweifelt. Die Überzeugung, dass dem Kapitalismus der Kulturindustrie standgehalten werden kann, ging verloren. Wollten Künstler:innen spätestens ab der New Wave nicht in Verruf geraten, seien ihnen als Ausweg nur die Distanzierung von den einstigen Idealen und ein bewusstes Hervorheben der engen Verknüpfung von Kommerzialisierung und Musik geblieben. Jene Entwicklungen erreichten in den 1980er-Jahren ihren Höhepunkt. In den 1990er-Jahren erfolgte ein Wiederaufleben einstiger Rockikonen der 1960er-Jahre und des Authentizitätsbildes dieser Zeit. Jenes wurde vor allem durch Bands wie Nirvana, die durch ihren Frontsänger Kurt Cobain den Prototypen des antikapitalistischen, medienscheuen Rockstars verkörperten, wieder an die breite Masse getragen.<sup>16</sup>

## 2.2 AUTHENTIZITÄT UND IHRE BEDEUTUNGEN

Auch heute noch sind zahlreiche dieser Authentizitätszuschreibungen erhalten geblieben und dienen teils mehr, teils weniger als Grundsteine für Definitionsversuche. Im Rahmen dieses Artikels können nur einzelne ausgewählte Theorien

angeführt werden. Eines dieser theoretischen Modelle soll im Folgenden detaillierter erläutert werden, da es den Authentizitätsbegriff aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet und nachvollziehbare Ideen davon liefert, was er bedeuten kann.

Appen versucht gar nicht erst, Authentizität einer Definition unterzuordnen, da ihm zufolge sowohl eine Definition wie auch bestimmte Werturteile von zu vielen unterschiedlichen Faktoren abhängig sind. Appens Ansatz beginnt daher mit einer Auseinandersetzung mit diesen Faktoren und bestehenden Authentizitätskonstruktionen auf der Suche nach etwaigen Gemeinsamkeiten. Grundsätzlich beschreibt er Authentizität aber als „ethisches Ideal, das auf den Werten der Ehrlichkeit, der Treue und der Konsequenz basiert, sowohl sich selbst wie auch anderen gegenüber.“<sup>17</sup> Sie sei verbunden mit den Zielen, nicht ge- oder enttäuscht zu werden und sich frei nach den eigenen Wünschen und Idealen zu entfalten.<sup>18</sup> Appen unterteilt Authentizität daraufhin in vier Kategorien.

Die „Persönliche Authentizität“<sup>19</sup> bezieht Appen auf den Einklang der inneren Einstellung mit dem äußeren Handeln einer Person. Ab Mitte der 1960er-Jahre wurde von Pop- und Rockmusiker:innen erwartet, individuelle Persönlichkeiten ohne Abhängigkeit von gesellschaftlichen Konditionen zu sein.<sup>20</sup> Gemäß dem romantischen Weltbild bedeutete dies die Ablehnung von kommerziellem Erfolg und damit einhergehend die Abgrenzung vom Mainstream. Stattdessen wurden das *Do-It-Yourself*-Prinzip (DIY) und Verträge bei unabhängigen Labels bevorzugt.<sup>21</sup> Der zweite Typus, die „Soziokulturelle Authentizität“,<sup>22</sup> appelliert an den Ursprung. Unabhängig von ihrem Erfolg und Bekanntheitsgrad sollten Musizierende immer ihren sozialen und lokalen Wurzeln treu bleiben und sich weiterhin mit dem Publikum jener Subkultur und den damit verbundenen Werten identifi-

---

13 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 462ff., 467.

14 Appen, *Der Wert der Musik*, S. 122.

15 Vgl. ebd., S. 122f.

16 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 126ff.

17 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

18 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

19 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

20 Dies erinnert an das Authentizitätsverständnis der Kunstautonomie des 19. Jahrhunderts (vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*).

21 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 42f.

22 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 43.

zieren.<sup>23</sup> Die „Handwerkliche Authentizität“<sup>24</sup> lehnt fälschlich angegebene Urheberschaft oder handwerkliche Fähigkeiten sowie damit etwa verbundene Plagiate oder Autotune zur Korrektur gesanglicher Unsauberkeiten ab. Vielmehr sollte Anerkennung für musikalische Produktionen durch ehrliche Arbeit und Können verdient werden.<sup>25</sup> Die „Emotionale Authentizität“<sup>26</sup> verlangt, dass Musik, die in ihren Zuhörenden Emotionalität hervorruft, im persönlichen Leben der Künstler:innen begründet ist. Dieses Bedürfnis lässt sich nach Appen auf drei Grundannahmen zurückführen: Erstens wird Musik als Kommunikationsweg bedeutender Lebenserfahrungen genutzt, wodurch sich persönliche Erlebnisse mit denen anderer in Zusammenhang bringen und somit Gefühle teilen lassen. Zweitens kann der bevorzugt autobiografisch geprägte emotionale Ausdruck der Persönlichkeit insbesondere in selbstgeschriebenen Songs gewährleistet werden. Um als emotional authentisch zu gelten, muss drittens außerdem ohne technische Hilfsmittel oder andere Einflussnahmen gearbeitet werden, da echte Emotionen nur durch Gestik, Mimik und Musik unverfälscht vermittelt werden können.<sup>27</sup>

### 2.3 AUTHENTISCHER ROCK VERSUS UNAUTHENTISCHER POP?

Laut Allan Moore besitzt keine Musik Authentizität von vornherein. Sie wird der Musik nämlich erst zugeschrieben und entsteht von kulturellen und historischen Standpunkten aus und aus Hörerfahrungen heraus.<sup>28</sup> Jene Zuschreibung ist nach Richard Middleton anzustreben, da Ehrlichkeit ein entscheidendes Merkmal für den musikalischen Wert sei.<sup>29</sup> Dieser Wert ist oftmals auch an die Gegenüberstellung von Authentizität und Kommerzialität gebunden. Auch Simon Frith hat sich in seinem Artikel „Art Ideology and Pop Practice“ mit dieser Thematik auseinandergesetzt und aufgezeigt, dass sich diese antithetische Dichotomie gleichzeitig auch im Vergleich von

vermeintlich authentischem Rock und unauthentischem Pop findet.<sup>30</sup> Diese Debatte zählt wohl zu einer der bekanntesten Differenzierungen in der Populärmusik, was unter anderem an genügend Projektionsfläche zur Argumentation für Musikjournalist:innen, Wissenschaftler:innen und Fans liegt.

Frith unterscheidet zwischen einer *Rock Sensibility* und einer *Pop Sensibility*.<sup>31</sup> Es wird schnell deutlich, dass Authentizität und Autonomie hinsichtlich dieser Trennung eine große Rolle spielen.<sup>32</sup> Rock wird gegenüber dem Pop als ambitionierter bezüglich Form, Inhalt und Wirkung gesehen. Der Wunsch nach handgemachter Musik erinnert stark an Appens Kategorie der „Handwerklichen Authentizität“.<sup>33</sup> Frith scheint es bei seiner Differenzierung jedoch weniger um musikalische Merkmale zu gehen, sondern vielmehr um ideologische Assoziationen und die Vermittlung von Werten. Die Songs haben eine politische und poetische Bedeutung sowie eine Komplexität inne, die auf Ehrlichkeit, Originalität und Intellektualität des:der Musikschaftenden hinweisen. Denn nur wenn eine Musik etwas ausdrücke und authentisch sei, könne sie als ‚gut‘ empfunden werden. Rockmusiker:innen repräsentieren eine subversive Gemeinschaft, erkennen sowohl die eigenen Gefühle wie auch die des Publikums, und stellen diese glaubhaft und unmittelbar dar.<sup>34</sup> Als weiteres Charakteristikum des Rock und seiner Authentizität sehen sowohl Appen als auch Frith die unmissverständliche Betonung des Desinteresses an Kommerzialität und Massenmusik. Gemäß den Mythen des Verlustes der künstlerischen Identität und des Verrats des Ursprungs durch Berühmtheit sei der gegenseitige Ausschluss von Kunst und Kommerz beinahe unvermeidlich. Anders als der Pop wollte man sich nicht den kapitalistischen Vermarktungsmethoden der Massenkultur unterordnen und sich zur Ware degradieren lassen.<sup>35</sup>

Pop ist mit einer Menge an Vorurteilen behaftet.

---

23 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 43f.

24 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 44.

25 Vgl. Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 44.

26 Appen, „Schein oder Nicht-Schein“, S. 45.

27 Vgl. ebd., S. 45f.

28 Vgl. Moore, „Authenticity as Authentication“, S. 210.

29 Vgl. Middleton, *Studying Popular Music*, S. 127, 139.

---

30 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 461–475.

31 Vgl. Frith, „Art Ideology and Pop Practice“, S. 462.

32 Vgl. Peters, *Ein Lied mehr zur Lage der Nation*, o. S.

33 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 44.

34 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 60; ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260; Frith/Horne, *Art into Pop*, S. 73f.

35 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 120ff., 125; Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 62; ders., „Art Ideology and Pop Practice“, S. 463f.



Nicht selten wird davon ausgegangen, dass der wichtigste und vielleicht auch einzige Grund seines Bestandes seine Kommerzialität ist.<sup>36</sup> Sein Inhalt wird von vornherein als künstlich, substanzlos und damit unauthentisch abgetan.<sup>37</sup> Dabei müsse laut Frith jedoch bedacht werden, dass Pop-Bewegungen vermutlich noch mehr als die Rockkultur eine Balance zwischen der Befriedigung der Konsument:innen und gleichzeitiger Exklusivität und Individualität zu finden haben.<sup>38</sup> Der Musikjournalismus schreibe dann von ‚gutem‘ Pop, wenn er über die kommerzielle Routine hinausgehe oder diese unterbreche. Der Wert der Popmusik steigere sich, je unabhängiger sie von den sozialen Kräften, die für den Popprozess verantwortlich sind, werde.<sup>39</sup>

Frith eröffnet jedoch noch eine andere Sichtweise auf den Pop: Anhand von drei Hauptargumenten erklärt er, wie sich das Gedankengut der Avantgarde der ernsten Musik in der Pop-Sensibilität erkennen lasse. Im Gegensatz zum Rock sei das Popmusik-Business nicht auf ein enges Verhältnis zum Publikum und dessen Erwartungshaltung angewiesen. Stattdessen würden vor dem Hintergrund des avantgardistischen Prinzips, Menschen zum Hören unerwarteter Musik zu bringen, vor allem mithilfe technologischer Möglichkeiten musikalische Gestaltungsformen dekonstruiert und entfremdet. Das zweite Argument bezieht sich auf die Konstruktion und Repräsentation der avantgardistischen Popmusiker:innen, die sich ihrer selbstgeschaffenen Künstlichkeit bewusst gewesen seien und sich dementsprechend der Öffentlichkeit präsentierten. Die Plattenfirmen konnten dies gut aufgreifen, da nun Sound, Image und Persönlichkeit zu einem *commercial package* zusammengefügt verwendet werden konnten. Der dritte Argumentationsstrang behandelt Politisierung, insbesondere im Feld der Geschlechterverhältnisse, sowie die Konstruktion und Thematisierung von Sexualität. Obwohl dieser avantgardistische Zweig nur einen kleinen, intellektuellen Kreis im Popgeschehen darstellt, ergibt sich

durch Friths Perspektive eine neue Wertigkeit.<sup>40</sup>

„Im Gegensatz zur selbstbewusst-distanzierten, formal-experimentellen, selbstreflexiven Pop-Sensibilität erscheint die Rock-Sensibilität geradezu rückständig und naiv, da in der Rockmusik noch an Authentizität, künstlerische Ernsthaftigkeit, sozio-kulturelle Gemeinschaft sowie an den Widerstand gegen kulturelle Enteignung und ökonomische Ausbeutung geglaubt werde.“<sup>41</sup>

Unabhängig von positiven oder negativen Aspekten wird in der Debatte um den authentischen Rock und den unauthentischen Pop gern vergessen, dass Verkaufszahlen für beide Kulturen essenziell sind. Während das Kommerzielle des Pop als offensichtlich gilt, ist es in der Rockideologie möglich, den Kauf von Platten als einen Akt der Solidarität anzusehen.<sup>42</sup> In der Realität sind jedoch beide Kulturen in kommerzielle Geschehnisse eingebunden. Die Mythen der Rock-Sensibilität können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass Rock heutzutage meist ebenfalls als Ware produziert wird, um über Massenmedien als Massenkultur vertrieben zu werden.<sup>43</sup> So wie in der Praxis die Diskurse von Rock und Pop miteinander verschmelzen und nicht mehr klar unterscheidbar sind, verwischen auch die Grenzen vom Authentischen zum Künstlichen. Dies kann kaum besser verdeutlicht werden als durch Lawrence Grossbergs eingeführten Begriff der „authentic inauthenticity“.<sup>44</sup> Wie bereits Appen ausführte, sei nach der postmodernen Wende im Rock ein authentischer Ausdruck nicht mehr erstrebenswert gewesen. Stattdessen kreierten Künstler:innen wie David Bowie Bühnenshows, die ohne Zweifel einer Inszenierung entsprachen und verdeutlichten damit dem Publikum, keine privaten, echten Einblicke in deren Persönlichkeit erwarten zu können. Nun ist Grossberg aber der Meinung, dass solche Musiker:innen gerade durch dieses Verhalten als authentisch bezeichnet

36 Eine Statistik des Bundesverbands Musikindustrie zeigte immerhin, dass Pop als Genre seit 2012 bis 2021 den meisten Umsatz aller Repertoiresegmente erzielen konnte (vgl. „Repertoire & Charts“, Bundesverband Musikindustrie).

37 Vgl. Peters, *Ein Lied mehr zur Lage der Nation*, S. 32f.; Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260.

38 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 63.

39 Vgl. ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260.

40 Vgl. ders., „Art Ideology and Pop Practice“, S. 465ff.

41 Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil*, S. 225.

42 Vgl. Frith, „Rock and the Politics of Memory“, S. 66.

43 Vgl. ders., „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 260f.

44 Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place*, S. 226.

werden können, eben weil sie sich bewusst gegen die konventionelle Authentizitätsinszenierung stellen und eine klare Ansicht – realistisch statt romantisiert – vertreten.<sup>45</sup> Ihre Relevanz verliert Authentizität nämlich unterdies nicht. Trotz aller postmodernen Neuerungen wird vom autonomen Künstlerimage und der Bedeutung von Kreativität und Originalität nicht abgesehen.<sup>46</sup>

### 3. INDEPENDENT

Wie der Authentizitätsbegriff wird auch der Terminus Independent besonders im Kunst- und Kulturbereich auf verschiedenste Weise verwendet. Wendy Fonarow sieht in ihrer Monografie *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music* die Herausforderung einer akkuraten Beschreibung des Independent darin, dass er kein unveränderliches Objekt darstelle. Vielmehr handle es sich (wieder) um einen Begriff innerhalb eines Diskurses.<sup>47</sup> Das englische Adjektiv *independent* lässt sich mit unabhängig, selbstständig oder unbeeinflusst übersetzen.<sup>48</sup> Alternativ wird häufig das Diminutiv *Indie* benutzt. Paul Eisewicht und Tilo Grenz weisen jedoch darauf hin, dass die Bedeutung beider Ausdrücke nicht übereinstimmt. Während Independent sich seiner etymologischen Herkunft nach auf die Signifikanz der Unabhängigkeit und auf den Ursprung der Subkultur beziehe, würden mit Indie allgemein die Szene und vor allem deren Musik benannt. Die Unabhängigkeit betreffe dabei insbesondere<sup>49</sup> die (Musik-)Ökonomie und Kommerzialität und habe in erster Linie die Abgrenzung vom Mainstream zur Folge.<sup>50</sup> Auf diesen Zuschreibungen basierend könne Independent nach André Doehring als „Ordnungsbegriff populärer Musik“<sup>51</sup> verwendet werden, um eine Unterteilung in Abhängiges und Unabhängiges zu erwirken und Kategorien zu

schaffen, die zum Beispiel Genres, Künstler:innen oder Plattenfirmen vereinen. Da Independent als Unterscheidung und Szene jedoch bei Weitem nicht alle Bedeutungsmöglichkeiten umfasst, hat Doehring vier charakterisierende Dimensionen ausgearbeitet.<sup>52</sup>

#### 3.1 DIMENSIONEN DES INDEPENDENT

Die erste Dimension bezieht sich auf die Musikindustrie und beinhaltet „ökonomische und organisatorische Aspekte des Besitzes, Vertriebs und Verkaufs von Musik“.<sup>53</sup> Damit weist Doehring auf ein wesentliches Merkmal hin, nämlich auf Independents als Plattenunternehmen, die unabhängig von den großen Major-Firmen<sup>54</sup> ihre Musik produzieren und vertreiben.<sup>55</sup> Laut Fonarow hängt Independent als musikalische Kategorie eng zusammen mit der Geschichte der britischen Tonträgerindustrie. Während nämlich auf den ersten Blick als entscheidender Faktor für Unabhängigkeit gelten könnte, dass ein Plattenlabel nicht von einem Major ‚besessen‘ wird, ist aus Sicht der Musikindustrie das ausschlaggebende Kriterium für Independent-Künstler:innen der unabhängige Vertrieb ihrer Musik. Nur so können sie Teil der Independent-Charts sein.<sup>56</sup>

Die zweite Dimension befasst sich mit der Ästhetik, die in der Indie-Szene als wichtiger erachtet zu werden scheint als ökonomische Konditionen, wobei besonders der musikalischen Gestaltung große Bedeutung zukommt.<sup>57</sup> Auch außerhalb der Szene wird Indie primär mit bestimmten musikalischen Eigenschaften in Verbindung gebracht und oft sogar als eigenes Genre bezeichnet. Fonarow sieht ebenfalls die Möglichkeit, mit dem Indie-Begriff spezielle musikalische Gegebenheiten und Praktiken in Form, Produktion und Stil derart zu deklarieren. Gleichzeitig weist sie aber daraufhin, dass Indie – wenn die Vertriebsform herangezogen

45 Vgl. Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place*, S. 226; Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 58f.

46 Vgl. Appen, *Der Wert der Musik*, S. 127.

47 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 25f.

48 Vgl. Art. „independent“.

49 Zur Vereinfachung werden jedoch beide Begriffe in dieser Arbeit synonym verwendet und beziehen sich je nach Kontext auf Personen, Musik oder die Szene.

50 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 61f.

51 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 97.

52 Vgl. ebd.

53 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

54 Als Major werden marktführende Tonträgerunternehmen bezeichnet. Die drei allgemein unter dieser Bezeichnung geführten Labels sind die Universal Music Group, Sony Music und die Warner Music Group.

55 Vgl. Vormehr, „Independents“, S. 111.

56 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 30.

57 Vgl. Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102; Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 148.



werde – jede Art von Musik beinhalten könne.<sup>58</sup> Tatsächlich ist es auch unabhängig von der Vertriebsform schwierig, innerhalb der Indie-Musik klare Genre-Grenzen abzustecken. Primär lassen sich die Stile des Pop, Rock, Folk und Elektro erkennen.<sup>59</sup> Zudem gibt es diverse Merkmale, die Indie als Musikrichtung charakterisieren. Neben der Gitarre als das am meisten wertgeschätzte Instrument lässt sich vor allem das Motiv der Einfachheit in Textstruktur, Kompositionsstil, Produktion und Performance finden. So formulierte der ehemalige Journalist der britischen Zeitschrift *New Musical Express* treffend: „[British Indie] has itself settled into stifling orthodoxy: an insistence on short songs, lo-fi,<sup>60</sup> minimalism, purism, and guitars, guitars, guitars.“<sup>61</sup> Die textliche Ebene legt den Fokus besonders auf den Inhalt, der überwiegend alltägliche Themen behandelt. Entscheidend dabei sei, dass die Künstler:innen ihre persönliche Verbindung zum Textinhalt klar darlegen. Nur so sei gewährleistet, dass sich die Performenden mit ihrer Musik identifizieren und diese authentisch tradieren, damit das Publikum die jeweiligen Gefühlszustände nachempfinden kann. Darüber hinaus wolle man sich durch die – teilweise ernsteren – Themen von bestimmten gesellschaftlichen Konstitutionen des Mainstream distanzieren. Die Produktion zeichne sich ebenfalls durch wenig Aufwand und eine unsauberere Qualität aus. Das hänge häufig mit einem kleinen Budget von Independent-Unternehmen zusammen, doch auch etablierte Indie-Künstler:innen mit finanzieller Unterstützung wählen meist einen unterproduzierten und nicht nachbearbeiteten Sound. Der Grund dafür ist einerseits eine absichtliche Distanzierung von exakt abgemischten Aufnahmen der Mainstream-Branche und andererseits die Wertschätzung der Einfachheit in der Indie-Szene nicht nur als Notwendigkeit, sondern als Merkmal. Auch die Live-Performances der Indie-Musiker:innen sind geprägt von Geradlinigkeit, die eine pure Erfahrung von Musik verspricht.<sup>62</sup>

---

58 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 39.

59 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 100.

60 Lo-Fi steht für *Low-Fidelity* und bezieht sich auf eine bestimmte Art der Musikproduktion, die sich unter anderem durch die Einfachheit der technischen Hilfsmittel charakterisieren lässt.

61 Kruse, „Subcultural identity in alternative music culture“, S. 36, zit. nach: Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 39.

62 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 41ff., 50; Eisewicht/Grenz, „*Frei*

Als dritte Dimension nennt Doehring „[s]oziale Aspekte, die sich auf Verhalten, Integrations- wie Differenzbewegungen beziehen.“<sup>63</sup> Laut Grenz und Eisewicht ist es in der heutigen Zeit voller gesellschaftlicher Ungewissheiten umso wichtiger, die eigene Identität zu festigen. Dies geschehe unter anderem durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, wobei im Fall von Indie die Eigeninitiative und Selbstzuordnung der Szene sowie Übereinstimmungen mit den anderen Mitgliedern essenziell seien. Das soziale Profil eines Indies bestehe aus soziodemografischen Faktoren und der sozialen Herkunft. Ein ‚typischer Indie‘ stamme Grenz‘ und Eisewichts Studie zur Indie-Szene zufolge aus einer harmonischen, bildungsbürgerlichen Familie. Dies sowie eine tolerante Einstellung trotz Abgrenzung und die Bereitschaft, sich emotional zu öffnen, bieten die Basis für ein stimmiges Indie-Profil.<sup>64</sup>

Doehring's daran anknüpfende vierte Dimension betrifft „[p]olitisch-ethische Aspekte, die sich als Haltung (state of mind) zu erkennen geben.“<sup>65</sup> Auch für Fonarow ist klar, dass zu Indie mehr gehört als ein bestimmter Sound und Stil sowie eine bestimmte Kleidung oder Produktion. Indie sei eine Einstellung, ein Lebensstil. Für viele Independent-Künstler:innen ist dies durch den Geist der Unabhängigkeit bestimmt, der in eigens produzierter Musik künstlerisch ausgedrückt und als unmittelbare Musik ans Publikum weitergegeben werden kann.<sup>66</sup>

Laut Eisewicht und Grenz hat sich das Profil der Indie-Szene in den letzten Jahren vor allem in Bezug auf szenehistorische Urformen verändert. Auch wenn weiterhin zu bestimmten Gegebenheiten eine kritische Haltung eingenommen wird, wird die Szene offener. Insbesondere die Betonung der Unabhängigkeit als höchstes Prinzip hat an Bedeutung verloren.<sup>67</sup> Um längerfristig Mitglied der Szene zu bleiben, sei es entgegen des einstigen Antikommerzialisismus sogar eine „notwendige Voraussetzung, eine nicht unerhebliche Konsump-

---

und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 101ff.

63 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

64 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 21ff., 74ff., 78ff.

65 Doehring, „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit“, S. 102.

66 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 50f.

67 Vgl. Eisewicht/Grenz, „*Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein*“, S. 89, 91f., 96f.

tionsbereitschaft mitzubringen.“<sup>68</sup>

### 3.2 AUTHENTIZITÄT IM INDEPENDENT

Das Weltbild der Indie-Szene setzt sich nach Eisewicht und Grenz aus gemeinsamen Zielvorstellungen und Leitprinzipien zusammen.<sup>69</sup> Fonarow erkennt in jenen Wertvorstellungen und szenetypischen Handlungen ein Erbe des Puritanismus<sup>70</sup> und der Romantik.<sup>71</sup> Das oberste Ziel des Puritanismus ist eine ‚echte‘ Erfahrung des Göttlichen, der die als zu opulent empfundene katholische Liturgie nicht gerecht wurde. Der daraus entstandene Protest der Puritaner:innen gegen den Katholizismus lässt sich mit der von Independents ausgehenden Ablehnung des allgemeinen populärkulturellen Geschmacks, der vom Markt suggeriert wird, vergleichen. Eng damit zusammen hängen die Ziele der Kontrolle über das Selbst und die Selbstentfaltung. Individuelle Unabhängigkeit, moralische Standards sowie die selbstaufgelegte Strenge erinnern an den asketischen Lebensstil der Puritaner:innen. Zudem werden Bildung und Intellektualität sowohl im Puritanismus wie auch im Independent hochgeschätzt.<sup>72</sup>

Die Romantik beschreibt Fonarow als geprägt vom Wunsch nach Leidenschaft, Geborgenheit und dem Miteinander.<sup>73</sup> Dies spiegelt sich in einem auf Harmonie und Konfliktvermeidung ausgerichteten gemeinschaftlichen Verhalten der Indies wider. Ob sich das Abwenden jedes Streitpotentials immer mit dem Wert der Ehrlichkeit vereinbaren lässt, möge infrage gestellt werden. In jedem Fall sind die zwischenmenschlichen Werte sowie das Zulassen und Zeigen von Emotionen essenziell. Das Beziehungsverhalten hängt demnach eng mit dem romantischen Liebesideal zusammen.<sup>74</sup> Ergänzend weist Fonarow auf das Vorhandensein von Leidenschaft,

Ideenreichtum und Kreativität hin – Eigenschaften, die sich im Genieglauen der Romantik vereinen lassen. Zudem sehnt sich sowohl die romantische als auch die Indie-Ideologie nach bereits Vergangenen, womit auch die teils technophobe Einstellung der Indies einhergeht.<sup>75</sup> So überrascht auch eine Bevorzugung des Natürlichen nicht. Indie-Künstler:innen bemühen sich stets um einen nachvollziehbaren Inhalt in ihrer Musik, der einen Bezug zum ‚echten‘ Leben aufweist.<sup>76</sup>

Von dieser Darstellung der Indie-Werte lässt sich auf das Vorkommen und die Bedeutung der Authentizität in der Szene schließen, denn beinahe alle genannten Haltungen implizieren ebenjenen Wertbegriff. Besonders stechen die Natürlichkeit und die Ehrlichkeit hervor. Wird eine Person als natürlich charakterisiert, bedeutet das in der Regel, dass sie sich nicht verstellt, sich selbst treu bleibt und authentisch ist. Ehrlichkeit wird ohnehin meist in einem Atemzug mit Authentizität genannt, genauso wie das ‚Echte‘, das in der Indie-Kultur bekanntermaßen angestrebt wird. Doch auch für die Unabhängigkeit spielt Authentizität eine wesentliche Rolle. Jemand, der sich von Autoritäten abwendet und sich frei von jeglichen Vorgaben entfalten will, muss seine eigene Intention tief in sich verankert haben; muss wissen, wer er ist, was er will und wie er es erreichen will. Dies ist ein Prozess, der die Treue zu sich selbst erfordert. Es sei hier auf Appen verwiesen, der gerade diese Treue als einen der Definitionsversuche von Authentizität angeführt hat. Des Weiteren ist in der Indie-Szene gleichermaßen wie in Appens Modell die Rede von handgemachter Musik und einer Ablehnung der Technologie. Dies zeigt, wie eng die Vorstellung einer authentischen Musik mit jener einer Indie-Musik verknüpft ist. Die Einfachheit der Musik spiegelt sich im gesamten Setting von Indie-Bands wider. Gewöhnliche Kleidung und Reduktion bezüglich Performance und Besetzung suggerieren eine Nähe zum Publikum, so wie es nach dem Authentizitätsideal der 1960er-Jahre vorgemacht wurde, und bieten den Zuhörenden einen Platz der Zugehörigkeit.

---

68 Eisewicht/Grenz, ebd., S. 92.

69 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 83f., 98.

70 Für weiterführende Literatur zum Puritanismus vgl. bspw. Spira, „Zum Wesen des Puritanismus“; Winship, *Hot Protestants*.

71 Für weiterführende Literatur zur Romantik vgl. bspw. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*; Thompson, *The Romantics*.

72 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 28f., 38f.; Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 91f.

73 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 29.

74 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 94f., 97.

---

75 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 29, 43.

76 Vgl. Eisewicht/Grenz, „Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“, S. 88f.

## 4. MAINSTREAM

Sowohl im musikalischen wie im alltäglichen Kontext dürfte der Terminus *Mainstream* wohl mindestens gleich häufig wie *Authentizität* und vermutlich häufiger als *Independent* gebraucht werden. Dennoch gestaltet es sich als äußerst schwierig, wissenschaftliche Publikationen, die sich auf tieferer Ebene mit der *Mainstream*-Thematik auseinandersetzen, zu finden. Verschiedene Online-Wörterbücher wie das *Urban Dictionary*, *Vocabulary.com* oder das *Cambridge Dictionary* beschreiben *Mainstream* als das, was von der Gesellschaft als konventionell angesehen wird sowie etwa Lebensweisen, Ideen oder Glaubensansätze, die von den meisten Menschen akzeptiert werden. Zudem wird *Mainstream* mit einem gewissen Trend konnotiert. Als *mainstream* – hier als Adjektiv genutzt – gelte eine Person dann, wenn sie einem neuen Trend folge und somit Teil der breiten Masse ist. Eine Band werde dann als *mainstream* bezeichnet, wenn sie mit ihrer Musik ein größeres Publikum erreiche.<sup>77</sup>

Doch wie nähert sich die Wissenschaft dem *Mainstream*-Begriff an? Elena Pilipets und Rainer Winter setzen sich mit dem *Mainstream* und Subkulturen auseinander. Allein der Sachverhalt, dass sie nicht nur einen der Begriffe, sondern beide gemeinsam behandeln, weist auf ein Verhältnis dieser hin. Tatsächlich bestimmt sich der *Mainstream* immer wieder neu über subkulturelle Entwicklungen. So bilden sich laufend neue Abweichungen zur beständigen *Mainstream*-Ebene heraus und gleichzeitig wird das Banale und Berechenbare des *Mainstream* festgesetzt.<sup>78</sup> Sarah Thornton kritisiert, dass statt eines schlüssigen Vergleichs der Gegenstände, der soziale und ökonomische Faktoren sowie politische und ethische Probleme der Kulturen von sozialen Gruppen abwäge, nur ein negatives Bild des *Mainstream* hervorgerufen werde.<sup>79</sup> So sehe etwa Geoff Mungham *Mainstream* als eine Jugend der Arbeiterklasse und stagnierende Masse.<sup>80</sup> Thornton kam indessen zu dem Ergebnis,

dass *Mainstream* nicht in einer einzigen Form existiere, sondern von verschiedenen Gruppen mit unterschiedlichen Haltungen dem *Mainstream* gegenüber herangezogen werde, um die eigene Kultur festzulegen.<sup>81</sup>

### 4.1 ‚THE OTHERS‘: SICHTWEISEN AUF DEN MAINSTREAM

Anders als *Authentizität* und *Independent* lässt sich *Mainstream* noch weniger an musikalische Entwicklungen und genrespezifische Merkmale binden. Vielmehr steht *Mainstream* in Verbindung mit gesellschaftlichen Prozessen. In Thorntons *Club Cultures*, einer Abhandlung subkultureller Studien, wird schnell deutlich, dass Definitionen von *Mainstream* aus Abgrenzung und Gegensätzlichkeit hervorgehen. Es gibt *Mainstream* und es gibt ‚*the others*‘. Genau dies ist auch in der Indie-Kultur zu beobachten, wenn sie durch die Beschreibung des *Mainstream* das eigene Image verdeutlichen will. *Mainstream* bezeichnet in der Indie-Szene den Großteil der Musik, die in den Charts aufgelistet ist und ein breites Publikum anspricht. Für Indie ist es notwendig, klar vom *Mainstream* unterschieden zu werden. Für diese Differenzierung existieren einige Schlüsselemente: Zum einen findet sich diese mit DIY- und Lo-Fi-Prinzipien entgegen aufwendigen und überproduzierten Studioaufnahmen im Produktionsstil wieder. Zum anderen dient Größe als Unterscheidungsmerkmal: Indie-Künstler:innen gestalten Konzerte eher im kleinen, persönlichen Rahmen. Es herrscht eine gleichwertige Beziehung zwischen Musizierenden und Publikum, die sich durch alltägliche Kleidung auf der Bühne sowie die Nah- und Erreichbarkeit der Performenden für ihre Fans vor, während und nach dem Konzert ausdrückt. Promotion erfolgt durch Basis-Kampagnen oder Fanzines.<sup>82</sup> *Mainstream* hingegen erscheint als gewaltig und distanziert mit Multimedia-Kampagnen und Stadionkonzerten. Zudem gilt der *Mainstream* aus der Sicht der Indie-Kultur als klischeehaft, banal und kommerziell. *Mainstream*-Songs seien reine Produkte, die nicht vom: von der Interpret:in selbst gestaltet wurden, glatt und überarbeitet klingen und nichts über das eigene

---

77 Vgl. Art. „Mainstream“, in: *Cambridge Dictionary*; Art. „mainstream“, in: *Vocabulary.com*; Pormann, Art. „Mainstream“, in: *Urban Dictionary*.

78 Vgl. Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 284.

79 Vgl. Thornton, *Club Cultures*, S. 147f., 151.

80 Vgl. Mungham, „Youth in pursuit of itself“, S. 82–92.

---

81 Vgl. Thornton, *Club Cultures*, S. 177ff.

82 Fanzines sind Magazine, die von Fans für andere Fans gestaltet werden.



Leben aussagen. Die operierenden Autoritäten seien Teil globaler Major-Unternehmen mit einem moralisch zugrunde gerichteten Wertesystem, die das gutgläubige Volk manipulieren.<sup>83</sup>

Tatsächlich scheint sich aus dem Blickwinkel der Indie-Kultur künstlerischer und kommerzieller Erfolg nicht vereinbaren zu lassen. Wird eine Band von einer sich mit der Indie-Szene identifizierenden Person entdeckt und für gut befunden, entwickelt sich bei jenem Indie-Fan ein gewisses Eigentumsrecht gegenüber der Musik dieser Band. Gelingt es der Band schließlich, Erfolg zu haben, hat der Fan das Gefühl, die persönliche Kontrolle über den:die Künstler:in und seine:ihre Musik zu verlieren. Die Band wird nun entweder grundsätzlich abgelehnt oder aber es werden andere Zuhörende darüber informiert, wer die Band zuerst entdeckt hatte. Es wird überprüft, ob sie ihren Wurzeln treu geblieben ist und durch den Erfolg nicht auf korrupte Weise vom Mainstream beeinflusst wurde.<sup>84</sup> Diesbezüglich lassen sich zum einen Verbindungen zum Rock und dessen Einstellung zu kommerziellen Medien herstellen. Zum anderen greift hier Appens Modell der „Soziokulturellen Authentizität“.<sup>85</sup> Mit zunehmender Popularität steigt nämlich auch die Gefahr des sogenannten *sell-out*, ein Begriff, der laut David Hesmondhalgh die Aufgabe politischer und ästhetischer Verpflichtungen für finanziellen Gewinn bedeutet.<sup>86</sup>

Fonarows Beschreibung der Sichtweise der Indie-Kultur auf den Mainstream schließt an die negativen Konnotationen, die mit dem Mainstream einhergehen, an. Doch woher kommt diese ablehnende Einstellung? Wie aus den bisherigen Zuschreibungen des Begriffs hervorgegangen ist, scheint ein dem Mainstream zugeordnetes Produkt von einem breiten Publikum konsumiert zu werden. Laut Frith eignet man sich Populärmusik nicht nur an, sondern nimmt sie sogar in Besitz. So ‚besitzt‘ ein Fan einen ausgewählten Song mitsamt der Performance und dem:der Performenden. Durch diesen Prozess wird Musik zu einem Teil der eigenen Wahrnehmung und Identität.<sup>87</sup> Wenn dem

so ist, verliert Musik, die Teil des Mainstream wird, ihr Alleinstellungsmerkmal. Sie ist dann nicht mehr nur Besitz von jenem Fan, sondern auch von vielen anderen Zuhörenden. Das kann nicht nur der jeweiligen Musik die Besonderheit rauben, sondern auch jenem Fan, da dieser das Gefühl bekommt, nun nur mehr einer von vielen Konsumierenden zu sein. Dieses Dilemma lässt sich auch gut bei Songs, die vom Independent- in den Mainstream-Status wechseln, beobachten.

## 4.2 MAINSTREAM ALS MASSENKULTUR

Möglicherweise ist ein anderer Grund für das negative Bild des Mainstream historisch bedingt. Die Sicht auf den Mainstream geht laut Pilipets und Winter auf die Kritik an Massenkulturen zurück. Sie beschreiben Massenkultur als eine sich kaum verändernde Waren- und Unterhaltungsproduktion ohne Kreativität, mit Konsument:innen ohne eigenständiges Denken oder Anspruch auf authentische Erfahrung.<sup>88</sup> Die Definition von Kaspar Maase ist weniger wertend gehalten, wenn er Massenkultur mit „Waren, Dienstleistungen und Aktivitäten, die in modernen Industriegesellschaften der Unterhaltung und Vergnügung vieler dienen“<sup>89</sup> zusammenfasst. In den modernen kapitalistischen Industriegesellschaften wird Massenkultur als Synonym für Populäre Kultur und Alltagskultur genutzt. Maase geht es bei der Auseinandersetzung mit dem Terminus nicht um die Benennung einer „Menge kultureller Güter und Angebote mit bestimmten gemeinsamen Eigenschaften“,<sup>90</sup> sondern vor allem um die Verfahrensweise mit kulturellen Angeboten für ein breites Publikum. Für Konsument:innen der Massenkultur zähle in erster Linie ihr Vergnügen. Marktrelevant seien demnach Durchsetzungsvermögen gegenüber harter Konkurrenz, der profitbringende Verkauf und das Gewinnen eines Publikums. Publika stellen dabei unabhängig von ihrer Größe eine Masse dar, da sie aufgrund gemeinsamer Vorlieben gebildet werden.<sup>91</sup>

Trotz Kritik kann nicht geleugnet werden,

---

83 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 62ff.

84 Vgl. Fonarow, *Empire of Dirt*, S. 64f.

85 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 43.

86 Hesmondhalgh, „Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre“, S. 36.

87 Vgl. Frith, „Towards an Aesthetic of Popular Music“, S. 267.

---

88 Vgl. Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 285.

89 Maase, „Massenkultur“, S. 48.

90 Ebd.

91 Vgl. ebd., S. 48f.

dass Massenkultur neben der ökonomischen Bedeutung maßgeblich zur Lebensführung der heutigen Gesellschaft beiträgt. Tatsächlich ist man sich inzwischen bewusst geworden, dass Massenkultur gewissermaßen als Kern einer Gemeinkultur fungiert, der beinahe alle Mitglieder der Gesellschaft unabhängig von Status und Bildungsniveau angehören. Diese Einsicht könnte auch zum Überwinden des Dualismus zwischen der aufgeklärten Hochkultur und der abgestumpften, antikulturellen Massenkultur beitragen.<sup>92</sup> Daran anschließend gibt es auch Sichtweisen, die ein optimistisches Bild des Mainstream darstellen und kulturellem Elitedenken und einer Gleichsetzung von Mainstream und Massenunterhaltung abweisend gegenüberstehen. Vielmehr kann durch die Gewöhnlichkeit und alltägliche Bedeutung Mainstream in einer gemeinsamen Populärkultur sogar als komplette Lebensart verstanden werden. Dazu wird besonders der „lebensstilorientierte [...] Aufführungscharakter des Mainstream-Pop sowie seine performative Fähigkeit, in der Wiederholung von kulturellen Stilen, Bedeutungen und Praktiken immer wieder aufs Neue den Zeitgeist zu treffen“<sup>93</sup> geschätzt. Durch die „Alltäglichkeit des Populären [...] bei einer gleichzeitigen Diversifizierung popkultureller Stile und kommerzieller Konsumangebote“ gilt der Mainstream als „eine von Widersprüchen gekennzeichnete Dimension von Transformation und Vermischung.“<sup>94</sup>

### 4.3 MAINSTREAM ALS SUBKULTUR

Völlig konträr zur vielgetätigten Aussage vom ‚Mainstream als Massenkultur‘ steht Grossbergs Ansatz: „[T]he mass audience of pop, the mainstream of style, is the postmodern subculture.“<sup>95</sup> Mainstream mit seinen Major-Unternehmen und seiner großen Zuhörerschaft als postmoderne Subkultur zu beschreiben, mag zunächst vielleicht etwas abwegig klingen. Doch nicht nur Grossberg, auch Tom Holert und Mark Terkessidis behandeln subkulturelle Entwicklungen des Mainstream. Die Wissenschaftler bauen ihre Argumentation auf Mythen auf, die mit bestimmten

kulturellen Feldern in Verbindung gebracht werden. So stehen Pop oder Rock für Jugend, Dissidenz und Weiterentwicklung. Solche Mythen sind zwar heutzutage nicht mehr so präsent, doch es wird immer noch an ihnen festgehalten – so auch in Großbritannien, wo der Versuch, „den Mainstream selbst subversiv zu unterwandern und so zu verändern“<sup>96</sup> zur Erhaltung der Dissidenz beigetragen hat. In den USA hingegen ist mit dem Underground<sup>97</sup> eine sich vom Mainstream abgrenzende Minderheit entstanden. Der Mainstream konnte laut Holert und Terkessidis erst durch Nirvanas Smells like teen spirit an diese Subkultur anknüpfen. „Die ganze Nation der USA konnte sich plötzlich mit ‚alternativen‘ Rebellenkulturen identifizieren und dafür im Reservoir der subkulturell produzierten Zeichen des ‚Underground‘ aus dem Vollen schöpfen.“<sup>98</sup> Der Mainstream zeigte sich nun selbst als Minderheit. Die Bands des Underground wurden zur Generation X verallgemeinert und als eigensinnig und rebellisch charakterisiert. Aus diesen Eigenschaften wurden bedeutende Marktsegmente und ein neuer Mittelpunkt der Konsumkultur kreierte. Auch außerhalb der Vereinigten Staaten wurde der Mainstream als Minderheit verkauft. Elemente aus Subkulturen wurden von der Gesellschaft übernommen und in den Mainstream eingebettet.<sup>99</sup>

### 4.4 AUTHENTIZITÄT IM MAINSTREAM

Gemäß dem vorherrschenden Bild der Gesellschaft über den Mainstream wäre es wohl naheliegend, der Authentizität im Mainstream keinen hohen Stellenwert zuzusprechen. Es gibt mit Sicherheit einige Künstler:innen in der heutigen Musikindustrie, bei denen vorwiegend auf andere Eigenschaften als auf jene einer authentischen Performance geachtet wird. Doch trotz aller Faktoren, die für eine unauthentische, inszenierte Mainstream-Musik sprechen, bleibt auch dort die Authentizität von Bedeutung. Denn gesellschaftliche Bedürfnisse werden auch von den Verantwortlichen hinter

---

92 Maase, „Massenkultur“, S. 52, 55.

93 Pilipets/Winter, „Mainstream und Subkulturen“, S. 285.

94 Ebd.

95 Grossberg, „The Politics of Music“, S. 151.

---

96 Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 5f.

97 Vgl. Bennett/Guerra (Hrsg.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*.

98 Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 6.

99 Ebd., S. 5ff.

der Massenmusik-Maschinerie wahrgenommen. In einer schnelllebigen Zeit voller Unsicherheit sehnt sich die Gesellschaft nach etwas Echtem. Darauf reagiert die Musikindustrie, indem sie strategisch versucht, Künstler:innen oder Performances authentischer darzustellen. Dies geschieht beispielsweise durch MTV-Unplugged-Konzerte,<sup>100</sup> bei denen durch die reduzierte Besetzung mehr Nähe zum Publikum hergestellt werden soll. Eine weitere Möglichkeit für mehr Verbindung zu Fans stellen Social-Media-Plattformen dar, auf denen Stars ihren Follower:innen Einblicke in ihren ‚persönlichen‘ Alltag gewähren. Die Bemühung des Mainstream um einen authentischen Ausdruck ist jedoch nicht erst eine Entwicklung des 21. Jahrhunderts. Bereits in den Zeiten, in denen der Mainstream zur Subkultur werden wollte, implizierte dies den Wunsch nach Authentizität. Genau dies thematisieren Holert und Terkessidis in einem der zu Beginn angeführten Mythen, die mit dem Mainstream einhergehen. Er handelt von einem:einer jungen Musiker:in, der:die eine Band gründet. Die Band gilt als authentisch, bis sie vom Mainstream entdeckt wird. Doch die Authentizität entschwindet dem Mainstream und taucht abermals bei anderen unbekanntem Künstler:innen auf.<sup>101</sup> Es scheint, als ob Authentizität von Anfang an ein Phänomen gewesen ist, das den Subkulturen zugeschrieben und vom Mainstream vergeblich angestrebt wurde. Mit Künstler:innen wie Nirvana kann ihm dies zumindest für eine gewisse Zeit gelingen.

Doch wie sinnvoll ist es überhaupt, anhand von Kriterien wie der Authentizität Musik entweder dem Mainstream oder einer Subkultur zuzuordnen und somit eine klare Trennung dieser zu evozieren? Grossberg zufolge lassen sich Mainstream und Subkultur nicht ohne Weiteres unterscheiden, sondern haben fließende Grenzen.<sup>102</sup> Tatsächlich ist Musik vielfältiger in produktionstechnischer und ästhetischer Hinsicht geworden, wodurch sich eher brüchige Unterscheidungsgrade statt festgelegter Bedingungen ergeben. So, wie sich mittlerweile die Genre-Bezeichnung Pop/Rock konstituiert hat, scheinen sich auch die Merkmale von Mainstream und Independent immer mehr zu vermischen

und die Haltung gegenüber der gegengestellten Kultur zu lockern. Durch die Schnelllebigkeit der heutigen Generation wird es schwer, Bedürfnisse und Interessen im Voraus für einen langen Zeitraum festzulegen. Dies ist jedoch auch nicht notwendig, denn wie Christoph Jacke in seinem Aufsatz „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile“ erkannt hat: „Kulturindustrie ist nicht *per se* eindimensional, durchstandardisiert, opportunistisch und hedonistisch. Genauso ist Subkultur nicht *per se* authentisch, subversiv, widerständlerisch.“<sup>103</sup> Doch wie reagiert die Gesellschaft heutzutage auf Indie-Künstler:innen, die von einem Major-Label einen Plattenvertrag angeboten bekommen? Sind die Grenzen mittlerweile so fließend, dass so ein Wechsel kaum mehr wahrgenommen wird? Diesen Fragen soll im folgenden Kapitel anhand eines Fallbeispiels nachgegangen werden.

## 5. DAS FALLBEISPIEL MAX GIESINGER

Als Praxisbeispiel für diese Arbeit wurde der deutsche Popsänger Max Giesinger gewählt, da sich anhand seiner Person und Karriere sowohl Aspekte der Indie-Mainstream-Debatte als auch der Authentizität betrachten lassen. Dies hängt einerseits mit seinem aus musikindustrieller Sicht ungewöhnlichen Karriereweg und andererseits mit seiner Aktualität im deutschen Pop-Business zusammen.

### 5.1 MUSIKALISCHER WERDEGANG

Das „Phänomen Max Giesinger“,<sup>104</sup> „einer der erfolgreichsten deutschen Popmusiker“,<sup>105</sup> „heute nicht mehr aus der deutschen Musikbranche wegzudenken“<sup>106</sup> – dies sind nur drei Beispiele aus der umfangreichen medialen Berichterstattung über den eben genannten Musiker. Sie zeigen, dass Giesinger das geschafft hat, wovon viele Musiker:innen ihr Leben lang träumen – den

100 Vgl. Schölzel, „MTV Unplugged. Ein Erfolgsgarant?“.

101 Vgl. Holert/Terkessidis, „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, S. 5.

102 Vgl. Grossberg, „The Politics of Music“, S. 147.

103 Jacke, „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige“, S. 146.

104 Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.

105 Krenz, „Max Giesinger im Interview“.

106 „Max Giesinger: Er stand kurz davor, alles aufzugeben“.



großen Durchbruch. Der Weg dorthin verlief jedoch nicht linear: Angefangen mit ersten musikalischen Erfahrungen in der Kindheit, bewarb sich Giesinger 2011 an der Popakademie Baden-Württemberg in Mannheim. Obwohl er Teil des Band-Förderprogramms Bandpool war, schaffte er die Aufnahmeprüfung zum Studium nicht. Im selben Jahr entschloss sich der Musiker zur Teilnahme an der ersten Staffel der Castingshow *The Voice of Germany*, in der er im Finale den vierten Platz belegte. Nach der Show ging Giesinger auf seine erste Deutschland-Tournee. Nachdem der von *The Voice of Germany* verursachte Hype abgeflacht war und der Musiker sich aufgrund von Meinungsverschiedenheiten über die Zusammenarbeit von seinem damaligen Plattenlabel trennte, stand der mittlerweile 31-Jährige an einem Tiefpunkt seiner Karriere. Mit einem Ziel vor Augen nahm Giesinger jedoch eine andere Möglichkeit wahr und startete 2014 eine Crowdfunding-Kampagne zur Finanzierung seines ersten Albums. Der benötigte Geldbetrag wurde innerhalb von 24 Stunden erreicht und so entstand, unterstützt durch die Rent-A-Record-Company, das Album *Laufen Lernen*. Zwei Jahre später stand Giesinger bei dem Plattenlabel BMG Rights Management unter Vertrag. Mittlerweile hat er vier Alben veröffentlicht, darunter Single-Auskopplungen wie *80 Millionen*, die dem Musiker Chartplatzierungen, Preise und Medienpräsenz verschafften.<sup>107</sup>

## 5.2 VOM INDEPENDENT ZUM MAINSTREAM

Auf den ersten Blick scheint Giesinger auch vor seinem Durchbruch nicht unbedingt einen typischen Indie-Künstler darzustellen. Zieht man die in Kapitel 3 angeführten, offensichtlich mit der Indie-Kultur assoziierten Merkmale heran, so müsste er dafür eher gemeinsam mit anderen Musiker:innen als Band bekannt sein und nicht als Solokünstler,<sup>108</sup> in englischer Sprache singen und über einen etwas roheren Sound verfügen. Von diesen Tatsachen und dem damals noch nicht vorhandenen Plattenvertrag bei BMG jedoch

---

<sup>107</sup> Vgl. „Max Giesinger“, VIP.de; „Max Giesinger“, ProSieben.

<sup>108</sup> Giesinger tritt zwar in den Medien als Solokünstler auf, wird aber bei seinen Konzerten von seiner Band begleitet. Es ist zu einem Großteil dieselbe Band, die auch vor dem Durchbruch an seiner Seite war.

abgesehen, lassen sich durchaus (auch am jetzigen Punkt seiner Karriere) Charakteristika der Independent-Kultur feststellen.

Vor dem Hintergrund, dass Giesinger durch *The Voice of Germany* bereits der Öffentlichkeit bekannt war und durch seinen Vertrag mit einem Plattenlabel zumindest einen Fuß in der Tür des (Mainstream)-Musikbusiness hatte, spiegelt der Entschluss, sich dennoch von diesem Plattenlabel und den Vorstellungen musikindustrieller Autoritäten zu distanzieren, das Streben nach persönlicher und musikalischer Unabhängigkeit sowie Selbstentfaltung und damit die Werte des Independent wider. Giesinger ist zwar in keiner Band, spielt aber das für die Indie-Kultur bedeutendste Instrument, die Gitarre. Des Weiteren ist die textliche Ebene auffallend, die sich nicht nur mit oberflächlichen gesellschaftlichen Themen beschäftigt. Giesingers Lyrics haben meist autobiografische, selbstreflektierende Hintergründe, behandeln beispielsweise Trennungen oder Familiensituationen. Letzteres bezieht sich konkret auf die Erfolgssingle *Wenn sie tanzt*: Jenes Lied hat der Sänger seiner Mutter gewidmet, womit auch eine persönliche und nachvollziehbare Verbindung zwischen Musiker und Musik hergestellt werden kann. Es handelt von einer alleinerziehenden Mutter und den Aufgaben, mit denen sie unter diesen Umständen täglich konfrontiert ist. Kommentare zu diesem Song verdeutlichten, wie viele Frauen sich durch den textlichen Inhalt angesprochen fühlten.<sup>109</sup> Auch die Devise der Einfachheit wird in Giesingers Songs, die formtechnisch kaum Auffälligkeiten aufweisen, umgesetzt.

## 5.3 DIE GIESINGER-BÖHMERMANN-DEBATTE

Trotz jener Indie-Assoziationen ist davon auszugehen, dass zum heutigen Zeitpunkt kaum jemand den Sänger dem Independent zuordnet. Vielmehr lässt sich aus dem gesammelten Material über Giesinger eine Kategorisierung in den Mainstream herauslesen. Das liegt zum einen an seiner momentanen Position in der deutschen Musikbranche und der medialen Präsenz, andererseits auch an kritischen und in vielen Fällen

---

<sup>109</sup> Vgl. Text-Bauer, „Wenn sie tanzt“; Bunjes, „Max Giesinger: ‚Songs nicht beliebig“.

negativen Beiträgen zu seiner Person. Dabei lässt Giesingers Laufbahn durchaus Sympathie zu: ein junger, ambitionierter Singer/Songwriter, der schon in der Jugend nichts als Musik machen wollte, sein Glück auf mehreren Wegen versuchte, Rückschläge und Vorurteile kassierte und erst spät die Belohnung in Form eines Plattenvertrags und Verkaufserfolgen bekam. Sollte es als Zuhörer:in nicht einfacher sein, sich mit jemandem, dessen Weg kurvig und steinig war, identifizieren zu können als mit jemandem, der praktisch über Nacht zum größten Stern am Pophimmel aufstieg? Vermutlich, doch um über solche Fakten überhaupt Kenntnis erlangen zu können, müsste vorausgesetzt werden, dass jene:r Zuhörer:in sich auf tieferer Ebene mit dem:der Künstler:in beschäftigt. Ein Großteil der Gesellschaft bevorzugt jedoch fertig vorbereitete Informationen in ansprechender Aufmachung. So überrascht es nicht, dass man bei Recherchen zu dem Namen „Max Giesinger“ unweigerlich auf ein Video des deutschen Satirikers Jan Böhmermann stößt. Das Video trägt den Titel „Eier aus Stahl: Max Giesinger und die deutsche Industriemusik“ und wurde im April 2017 für das Neo Magazin Royale auf der Plattform YouTube veröffentlicht.<sup>110</sup>

Folgende Ausführungen sind dem etwa 20-minütigen Videoausschnitt auf YouTube entnommen. Wie der Titel schon verrät, rechnet Böhmermann in diesem Video mit der deutschsprachigen (Pop)-Musikindustrie ab. Er verwendet Giesinger als Paradebeispiel für die (in seinen Augen) verheerende Entwicklung der Popmusik und als Projektionsfläche für Vorwürfe, die auch auf Giesingers Branchekolleg:innen zutreffen würden. Seine Kritik bezieht sich vor allem auf die Texte der Musiker:innen, die er als oberflächlich, austauschbar und leer empfindet. Im Fall Giesinger wirft er diesem vor, vorzugeben, die Songs selbst zu schreiben, obwohl er ein Team hätte, das jenen Prozess für ihn erledige und nebenbei noch für eine große Anzahl anderer Popmusiker:innen tätig sei. Sänger wie der 31-Jährige würden Böhmermann zufolge ihre Anliegen zu vage formulieren, damit sie ja nicht als Angriffsfläche dienen könnten und blieben dabei lieber unpolitisch und nur an ihrem Erfolg interessiert.

Das *NEON* Magazin von Stern.de bringt die Wirkung des Videos treffend auf den Punkt:

„Es zeigt, wie schnelllebig das Leben in der Öffentlichkeit ist. Gestern warst du noch der Held der Massen und heute bist du der Buhmann der Nation. [...] Im Fall von Max Giesinger heißt das: Echo-Nominierter, einer der Newcomer der deutschen Popszene – und plötzlich kommt Jan Böhmermann um die Ecke und verklickert den Leuten: Seine Musik ist völlig belanglos.“<sup>111</sup>

Böhmermanns Aussagen boten reichlich Material für Redakteur:innen, Kritiker:innen oder Leser:innen, sich Bestätigung für ihre Abneigung gegen den (deutschen) Mainstream einzuholen. Infolge seien auch viele Interviews mit Giesinger geführt worden, um seine Meinung zu den Vorwürfen zu erfahren. Verschiedenen Gesprächsaufzeichnungen konnte man zunächst eine relative Gelassenheit des Sängers zu dem Thema entnehmen. Immerhin stelle Böhmermann ihn als „Galionsfigur des deutschen Pop“<sup>112</sup> dar, was für Giesinger eine Bekräftigung seines Erfolgs sei.<sup>113</sup> Zwei Aussagen gab es aber doch, die dem Musiker offensichtlich zugesetzt hatten und bezüglich derer er die Recherchearbeit des Satirikers bemängelte. Zum einen wird die Darstellung als Marionette von Plattenfirmen genannt:

„Ich hatte ja fünf, sechs Jahre gekämpft, bis irgendetwas passiert ist. Die erste Platte habe ich mit Hilfe meiner Fans aufgenommen, ich bin also alles andere als eine Marionette von Plattenfirmen. Die großen Labels kamen erst hinzu, als die Platte bereits aufgenommen und fast fertig war.“<sup>114</sup>

Zum anderen weist Giesinger die Kritik an seinem Songwriting zurück:

---

111 Weiß, „Max Giesinger und das Böhmermann-Dilemma“.

112 Haase, „Max Giesinger im Interview“.

113 Vgl. ebd.

114 Ebd.

---

110 Vgl. ZDF Magazin Royale: „Eier aus Stahl“, 00:01–22:11.

„Ich verstelle mich nicht. [...] ich schreibe sie mit, gebe die Themen mit rein, mache ganz viele Melodien. Das komplett aberkannt zu bekommen, nachdem man 200 Stunden im Studio saß, hat mir schon etwas wehgetan.“<sup>115</sup>

Neben Artikeln, die Böhmermanns Kritik wiedergaben oder bestätigten, gab es auch welche, die seine Aussagen hinterfragten bzw. durch Interviews Giesinger selbst richtigstellen ließen. So schrieb die *Krone* zusammenfassend:

„Im ausführlichen Gespräch mit der ‚Krone‘ offenbarte sich, dass der nur scheinbar farblose Sänger ein politisches Gewissen hat, sich Gedanken über seinen eigenen Auftritt in der Öffentlichkeit macht und ihn das Reisen und neue Kulturen auch als Mensch und Musiker weiterbringen.“<sup>116</sup>

Auf der Seite KORG.com wird beteuert, dass der Musiker durch seine Songs zwar leicht einem Stereotypen zuzuordnen sei, Schubladendenken Giesinger aber nicht gerecht werde.<sup>117</sup> Auch die *Hessisch Niedersächsische Allgemeine* sieht einen Unterschied zwischen Giesinger und seinen Kolleg:innen vor allem aufgrund seiner durchgewachsenen Karrierelaufbahn.<sup>118</sup> Sie findet indessen auch:

„Doch die massive Kritik und dass man den Begriff Belanglosigkeit im Popmusikzirkus vor allem mit seinem Namen verbindet, hat offenbar bei Max Giesinger auch etwas verändert. Seine neue Musik klingt nachdenklicher, authentischer, reflektierter, nicht banal, und die Songs hören sich nicht mehr alle so ähnlich an – natürlich gibt es noch Worthülsen und es ist auch immer noch Mainstream-Pop.“<sup>119</sup>

In dieser Passage stecken einige interessante Aspekte. Sie zeigt zunächst das vielleicht größte ‚Problem‘ für Giesinger, das sich durch Böhmermanns Video ergeben hat, nämlich die Verbindung von Belanglosigkeit mit dem Namen des Musikers. Denn ungeachtet der Wahrheit des Inhalts bleiben solche Assoziationen vielen Musikhörenden gern im Gedächtnis. Darüber hinaus verdeutlichen die Folgen des Videos laut Giesinger, wie wenig teilweise in journalistischen Bereichen recherchiert werde und wie schnell Falschinformationen verbreitet würden, ohne dass die Konsumenten dies hinterfragten.<sup>120</sup> Mindestens ebenso aufschlussreich ist hierbei der letzte Satz des Zitats. Die Charakterisierung der neuen Songs von Giesinger implizieren allesamt Zuschreibungen, die gleichermaßen innerhalb der Indie-Musik verwendet werden. Im gleichen Satz ist jedoch auch die Rede von „Worthülsen“ und „Mainstream-Pop“.<sup>121</sup> Genau dies unterstreicht einen wesentlichen Punkt der Indie-Mainstream-Debatte, nämlich denjenigen der Unklarheit über die Abgrenzung von Independent zum Mainstream und umgekehrt. Das Beispiel Giesinger bestätigt, dass diese Grenzziehung schwer zu realisieren ist. Es zeigt, dass ein:e Musiker:in auch nach einem Plattenvertrag bei einem Major-Label noch Elemente der Indie-Kultur in seinem:ihrem Auftreten und seiner:ihre Musik enthalten und trotzdem als beliebig, als belanglos, als Mainstream kritisiert werden kann. Der Terminus Mainstream steht nach wie vor in einem schlechten Licht – das ist eine Schlussfolgerung, die sich aus der Böhmermann-Giesinger-Debatte ziehen lässt. Es soll in diesem Artikel nicht gefragt werden, ob Böhmermanns Vorwürfe gerechtfertigt sind oder nicht. Das lässt sich auch nicht beantworten, da Musikgeschmäcker bekanntlich verschieden sind und jede:r Konsument:in individuell entscheiden darf, welche Musik er:sie als bedeutungslos und oberflächlich oder als tiefgründig und authentisch empfindet. Ebenso sei dahingestellt, ob Popmusik überhaupt den Anspruch haben muss, sich gesellschaftskritisch und politisch zu äußern. Es geht vielmehr

115 „Abrechnung mit deutscher Musik“.

116 Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

117 Vgl. „Max Giesinger. Der Ernstzunehmende“.

118 Vgl. Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.

119 Yüce, Art. „Das Phänomen Max Giesinger“.

120 Vgl. Haase, „Max Giesinger im Interview“. Zur Kritik am (Massen-)Journalismus vgl. bspw. auf YouTube Rezo ja lol ey, „Die Zerstörung der Presse“; Der Dunkle Parabelritter, „Verbreitet WELT rechtsextreme Propaganda“ sowie in der Literatur Löffelholz/Rothenberger (Hrsg.), *Handbuch Journalismustheorien*; Wernicke, *Lügen die Medien?*.

121 Yüce, „Das Phänomen Max Giesinger“.



darum, dass Böhmermann mit seiner Kritik an Giesinger und an der deutschen Musikindustrie gleichzeitig auch den Mainstream verurteilt. Dies ist eine Gegebenheit, die für Musizierende aus dem Werdegang von Independent zu Mainstream resultiert. Indie-Künstler:innen bekommen vermutlich nur innerhalb ihrer Szene Feedback, Mainstream-Künstler:innen stehen hingegen deutlich mehr in der Öffentlichkeit und können von der Masse zwar gefeiert, aber genauso angeprangert werden. Dabei ist es doch in gewisser Weise paradox, dass gerade jene Musik, die – so ist zumindest mein Eindruck – vom Großteil der Gesellschaft konsumiert wird, besonders kritisiert und banalisiert wird. Denn es ist eine Tatsache, dass sich der Mainstream, in welchem negativem Licht er auch stehen mag, so gut verkauft wie keine andere Musikrichtung. Selbst wenn eine subkulturelle Musik derart erfolgreich wäre, würde sie letztendlich selbst zum Mainstream werden. Es ist also ein ewiger Kreislauf, den es zu akzeptieren gilt. Anstatt Mainstream also als Massenkultur zu verteufeln, könnte er vielmehr als Alltagskultur gesehen werden.

## 5.4 AUTHENTIZITÄT BEI MAX GIESINGER

Eine Zuschreibung scheint von Independent- und Mainstream-Konsument:innen hierbei gleichermaßen erwartet zu werden: Authentizität. Im Hinblick auf Giesinger konnten bereits erste Eindrücke diesbezüglich in der Auseinandersetzung mit Indie-Elementen gewonnen werden. Als Ausgangspunkt für das Auftreten und die Bedeutung von Authentizität bei dem Musiker dient eine Frage, die schon zu Beginn dieser Arbeit aufkam: Lässt sich Authentizität messen? Diese Frage soll mithilfe des Modells von Appen beantwortet werden.

Giesinger hat einen turbulenten Karriereweg hinter sich, ist nun aber erfolgreicher denn je. Auch wenn der Ruhm bei ihm nicht über Nacht kam, bringen sein Erfolg und der damit einhergehende Leistungsdruck Herausforderungen mit sich. Giesinger ist sich der Notwendigkeit des richtigen Umgangs mit seiner aktuellen Situation bewusst: „Einer meiner größten Ansprüche ist es, trotz des aktuellen Erfolgs im Kern ein guter Mensch zu sein, der das zu schätzen weiß und nicht

zur Diva wird.“<sup>122</sup> Schließlich braucht das Publikum jemanden, mit dem es sich identifizieren kann und auch will. Daher sei es für Giesinger bei seinen Konzerten laut einem Interview bei *Bäckstage* oberste Priorität, zu seinem Publikum eine Verbindung und Nähe aufzubauen. Dies werde durch die wachsende Reichweite schwieriger. Das Publikum dürfe nie das Gefühl bekommen, dass ein:e Musiker:in nur eine einstudierte Show spielt. Der Sänger versuche daher immer wieder, persönliche und spontane Augenblicke zu schaffen.<sup>123</sup> Es lassen sich hier Aspekte der „Persönlichen“<sup>124</sup> sowie der „Soziokulturellen Authentizität“<sup>125</sup> erkennen. Giesinger scheint sich selbst und seinem Publikum trotz seines Durchbruchs treu zu bleiben. Die „Persönliche Authentizität“ und die „Soziokulturelle Authentizität“ gleichermaßen zu bedienen, kann unter Umständen schwierig werden, wenn man sich einerseits weiterentwickeln und andererseits stets mit seinem Ursprung identifizieren will. Giesinger mag dies bisweilen noch gelingen, mit steigendem Erfolg und Reichweite wird jenes Unterfangen vermutlich aber noch komplexer werden.

Ein authentischer Konzertauftritt kann unter anderem durch Merkmale der „Handwerklichen Authentizität“<sup>126</sup> und „Emotionalen Authentizität“<sup>127</sup> verstärkt werden, die im Fall von Giesinger miteinander verknüpft sind. Erstere korreliert vor allem mit Urheberschaft und von eigener Hand produzierter Musik. Betrachtet man Aufnahmen von Konzerten von Giesinger und seiner Band, wird deutlich, dass tatsächlich live und nur mit offensichtlich notwendigen technischen Hilfsmitteln wie Verstärkern oder einer PA-Anlage (*Public Address*) gespielt wird. Auch wenn Böhmermann etwas anderes behauptet, liegt die Urheberschaft der verwendeten Lieder bei Giesinger – gemeinsam mit seinem Team.<sup>128</sup> Mit diesem ist er nicht nur an den instrumental, sondern auch textlichen Entstehungsprozessen neuer Songs beteiligt. Hierbei gilt es immer zu bedenken, dass das, was

---

122 Fröweim, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

123 Vgl. „Max Giesinger: ‚Für mich ist wichtig, dass man sich öffnet‘“.

124 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 42.

125 Ebd., S. 43

126 Appen, „Schein oder Nicht-Schein?“, S. 44.

127 Ebd., S. 45.

128 Tatsächlich ist Giesinger auf seinen bisherigen vier Alben nur bei einem einzigen Song nicht als Co-Autor gelistet.

wir als authentisch hören, gar nicht in einem idealen oder unbedachten Zustand existieren kann, da es bereits durch die technologischen und ökonomischen Bedingungen seiner Produktion bestimmt ist.<sup>129</sup> Giesinger jedenfalls werde dabei vom Leben oder von Menschen, „die über den Tellerrand“<sup>130</sup> schauen, beeinflusst. Für ihn seien persönliche Berührungspunkte essenziell:

„Aber ich stehe doch ganz anders auf der Bühne, wenn ich von meiner eigenen Geschichte singe. Auch bei Interviews will ich was erzählen können. Deswegen soll bei mir jede Zeile so persönlich wie möglich sein. Jeder Song soll gelebt sein. Sonst ist es nur ein netter Text, aber ich hab’ keinen Bezug dazu.“<sup>131</sup>

Damit verbunden ist das Singen in deutscher Sprache. Vielleicht hätte Böhmermann Giesinger nicht so viel negative Aufmerksamkeit geschenkt, wenn dessen Songs auf Englisch geschrieben worden wären. Doch Giesinger empfinde die Textkomponente als so wichtig, dass er den Inhalt nur in seiner Muttersprache zufriedenstellend authentisch vermitteln könne.<sup>132</sup> In all diesen Aussagen spiegelt sich die emotionale Authentizität wider, die besonders durch persönliche Erfahrungen und einen autobiografischen und unmittelbaren Ausdruck gekennzeichnet ist.

Abschließend soll nun auf die Frage nach der Messung von Authentizität zurückgekommen werden. Wie mithilfe des Fallbeispiels gezeigt wurde, ist es möglich, mittels eines Modells authentische Indizien in dem Sinn zu messen, dass durch ein Modell eine bereits feststehende Struktur und damit Bedingungen geschaffen wurden, anhand derer Authentizität projiziert werden kann. Zuschreibungen der Authentizität können also erkennbar gemacht und gegliedert werden. Anstatt sich nur auf die Anzahl authentischer Merkmale zu fokussieren, dient ein Modell wie jenes von Appen der gleichzeitigen Zuordnung und Organisation jener Merkmale. Hierdurch wiederum lassen sich im

Sinne einer diskursiven Authentizität Parameter wie beispielsweise verschiedene Facetten von Authentizität miteinander vergleichen und in ein Verhältnis setzen.

## 6. SCHLUSSGEDANKEN UND AUSBLICK

Die Argumentation dieses Aufsatzes baut darauf auf, sich der Diskursivität von Authentizität, Independent und Mainstream zu jeder Zeit bewusst zu sein und trotzdem zu versuchen, ein möglichst umfassendes Verständnis der Begriffe zu erlangen. Aus diesem Grund wurden jene Forschungsgegenstände aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, welche unter anderem historische, gegenwärtige oder ästhetische Aspekte umfassten. Außerdem wurde auf die Relevanz der Authentizität in allen genannten Debatten aufmerksam gemacht. Im Fallbeispiel sollten vorher besprochene Entwicklungen und Charakteristika in der Praxis zusammengeführt werden.

Die Ausarbeitung der Fragestellung hat manche Vorannahmen bestätigt, aber auch neue Erkenntnisse gebracht. Die Auseinandersetzung mit dem historischen Hintergrund und gesellschaftlichen Entwicklungen schuf eine weitreichende Basis für das Verständnis aktueller Diskurse über die behandelten Begriffe. Je tiefer in die Materie eingedrungen wurde, desto mehr Zusammenhänge konnten zwischen den einzelnen Gegenständen erkannt werden: So wurden Ähnlichkeiten in Bezug auf musikalische Aspekte, Haltung, Ästhetik und Zuschreibungen von außen zwischen Independent und Rock sowie Mainstream und Pop ersichtlich. Zudem offenbarte das Fallbeispiel, dass sich in der Musik wie in der Einstellung eines derartig im Mainstream verorteten Künstlers dennoch eine Anzahl an Elementen der Indie-Kultur finden lassen. Dies zeigt abermals, wie schwierig es ist, zwischen Mainstream und Independent klare Grenzen zu ziehen.

Die Bearbeitung des Fallbeispiels konnte zudem eine neue Erkenntnis zum Authentizitätsbegriff liefern: Authentizität ist eng verknüpft mit unserem Hintergrundwissen über eine Musik oder Musizierende. Im Fall von Giesinger heißt dies, dass er bei alleinigem Anhören seiner in den Charts erfolgreichen Songs vermutlich sofort dem

---

129 Vgl. Frith, „Video Pop. Picking up the Pieces“, S. 130.

130 Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

131 Wolff, „Als Kind hab’ ich das alles erlebt“.

132 Vgl. Fröwein, „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“.

Mainstream und der von Böhmermann so kritisierten Popmusik-Industrie zugeordnet werden würde. Dem entsprechenden Bild der Gesellschaft über den Mainstream zufolge bedeutet dies einen niedrigeren Grad an Authentizität. Vor dem Hintergrund des Wissens über den untypischen Karriereweg aber wird die gesamte Person Giesinger in ein anderes Licht gerückt und in diesem Zusammenhang klingen möglicherweise auch die Songs authentischer. Das wiederum weist darauf hin, dass es – nicht nur, aber zu einem großen Anteil – von der Person hinter der Musik abhängt, welcher Authentizitätsfaktor der Musik zugeschrieben wird. Dieser Umstand zeigt indessen auch, dass den mächtigsten Part im Kampf um Authentizität immer der:die Rezipient:in innehat. Die Musiker:innen selbst haben nur bis zu einem gewissen Grad einen Einfluss auf ihre öffentliche Darstellung, die meist vor allem durch Medien wie Zeitschriften oder Radio und musikin-dustrielle Institutionen geformt wird. Wie diese Darstellung schlussendlich von Rezipient:innen wahrgenommen und interpretiert wird, können jedoch auch die Medien und die Musikindustrie nicht mit Sicherheit wissen. Die Konsument:innen einer Musik sind diejenigen, die entscheiden, wie viele und welche Informationen sie zu einem Song und dessen Interpret:in sammeln und welche Auswirkungen jene Informationen – oder auch das Nicht-Vorhandensein von Informationen – auf ihr subjektives Empfinden haben.

Solche Gedanken lassen sich unendlich weiter-spinnen und ausweiten. In weiterführenden Forschungen zu Authentizität in Mainstream und Independent könnte beispielsweise der Fokus auf die eben genannte Bedeutung der Rezipient:innen für Authentizitätskonstruktionen und etwaige dabei auftretende genrespezifische Unterschiede gerichtet werden. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, sich noch genauer mit historischen Bedingungen der beiden Szenen auseinander-zusetzen, was eine Darstellung der Geschichte der Musikindustrie sowie interdisziplinäre Zugänge aus der Soziologie oder den Cultural Studies bedeuten würde. Da in dieser Arbeit nur Authentizität in Bezug auf Musik behandelt wurde, ließe sich auch die Authentizität weiterführend in einem erweiterten, feldübergreifenden Kontext analysieren und miteinander vergleichen. Authentizität mag zwar nur ein Konstrukt unserer Gesellschaft sein, doch sie ist vor allem in der Musik, aber auch in

anderen Disziplinen als Bewertungskriterium und Identifikationsfaktor von starker Präsenz und von großer Relevanz. Um ein Verständnis diskursiver Begriffe zu erlangen, ist eine umfangreiche Auseinandersetzung mit diesen erforderlich. Jedoch ergeben sich daraus häufig Erkenntnisse, die nicht nur für einen kleinen Bereich der Wissenschaft, sondern für die Gesellschaft im alltäglichen Leben bedeutend sein können.

## KATRIN KAISER

hat an der Kunstuniversität Graz das Masterstudium Musikologie mit dem Schwerpunkt „Jazz und Populärmusik“ im Oktober 2022 abgeschlossen. Während des Studiums konnte sie neben ihrer Tätigkeit als studentische Mitarbeiterin am Institut für Musikästhetik ihr Interesse einerseits am Schreiben über Musik und andererseits am Musikveranstaltungsbereich in Praktika im Musikverein für Steiermark und beim Pfinxt'n Festival vertiefen. Seit 2020 ist sie als freie Mitarbeiterin im Musikverein für Steiermark als Programmheft-Autorin tätig und war Teil der Redaktion des 2023 erschienenen Jubiläumshäftes zur 15-jährigen Intendanz des Generalsekretärs. Auch nach dem Studium blieb Katrin ihren bereits während der Studienzeit gebildeten Interessen rund um Musiksoziologie auf gewisse Weise treu, indem sie momentan als Assistentin der Geschäftsführung im Ezazi Musik Salon arbeitet und ein Praktikum beim Austrian International Storytelling Festival absolviert. Eine Rückkehr an die Universität für ein weiterführendes Doktorat schließt sie nicht aus. Der vorliegende Artikel basiert auf ihrer Bachelorarbeit. Über ihre Motivation, einen Artikel bei StiMMe einzureichen, meint Katrin:

„Ich finde, dass die Idee, Studierenden eine Plattform für ihre Arbeiten zu bieten, einen Mehrwert für die gesamte Musikwissenschaft bringt. Angehende Musikwissenschaftler:innen bekommen so die Möglichkeit, schon früh in die Welt des Publizierens hineinzuschnuppern und können selbst neuen Input für musikwissenschaftliche Fachbereiche liefern.“

## LITERATURVERZEICHNIS

von Appen, Ralf: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (= Texte zur populären Musik 4), Bielefeld: transcript 2007.

Ders.: „Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne“, in: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2013, S. 41–69.

Bennett, Andy/Guerra, Paula (Hrsg.): *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (= Routledge Advances in Sociology), London: Routledge 2020.

Campbell, Colin: *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, London: Writersprintshop 2005.

Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie* (= Forschung Soziologie 164), Leverkusen: Leske + Budrich 2002.

Doehring, André: „Abhängige Inszenierungen der Unabhängigkeit. Der Independent-Diskurs in Musikzeitschriften“, in: *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps, Bielefeld: transcript 2013, S. 97–118.

Eisewicht, Paul/Grenz, Tilo: *„Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“. Über die „Indies“* (= Wissenschaftliche Reihe 5), Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag 2010.

Fonarow, Wendy: *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown, NJ: Wesleyan University Press 2006.

Frith, Simon: „Rock and the Politics of Memory“, in: *The 60s without Apology*, hrsg. von Sohnya Sayres u. a., Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 1984, S. 59–69.

Ders.: „Art Ideology and Pop Practice“, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. von Cary Nelson/Lawrence Grossberg, Urbana, IL/Chicago, IL: University of Illinois Press 1988, S. 461–475.

Ders.: „Video Pop. Picking up the Pieces“, in: *Facing the Music* (= Pantheon guides to popular culture), hrsg. von dems., New York, NY: Pantheon Books,



1988, S. 88–130.

Ders.: „Towards an Aesthetic of Popular Music“, in: *Taking Popular Music Seriously* (= Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology), hrsg. von dems., Farnham u. a.: Ashgate Publishing 2007, S. 257–273.

Ders.: *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Abingdon/New York, NY: Routledge 1992.

Ders./Horne, Howard: *Art into Pop*, Abingdon/New York, NY: Routledge 1987.

Grossberg, Lawrence: „The Politics of Music. American Images and British Articulations“, in: *Canadian Journal of Political and Social Theory* 11/1–2 (1987), S. 144–151.

Hesmondhalgh, David: „Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre“, in: *Cultural Studies* 13 (1999), S. 34–61.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark: „Einführung in den Mainstream der Minderheiten“, in: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, hrsg. von dems., Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1996, S. 5–19.

Jacke, Christoph: „John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 138–155.

Knaller, Susanne: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. von Susanne Knaller/Harro Müller, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Kruse, Holly: „Subcultural identity in alternative music culture“, in: *Popular Music* 12 (1993), S. 33–41.

Löffelholz, Martin/Rothenberger, Liane (Hrsg.): *Handbuch Journalismustheorien*, Wiesbaden: Springer VS 2016.

Maase, Kaspar: „Massenkultur“, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 48–56.

Mager, Tino: *Schillernde Unschärfe. Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe*, Berlin/Boston, MA: De Gruyter 2016.

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia, PA: Open University Press 1990.

Moore, Allan: „Authenticity as Authentication“, in: *Popular Music* 21 (2002), S. 209–223.

Mungham, Geoff: „Youth in pursuit of itself“, in: *Working Class Youth Cultures*, hrsg. von Geoff Mungham/Geoff Pearson, London: Routledge & Kegan Paul 1976, S. 82–104.

Peters, Sebastian: *Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag 2010.

Pilipets, Elena/Winter, Rainer: „Mainstream und Subkulturen“, in: *Handbuch Popkultur*, hrsg. von Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner, Stuttgart: J. B. Metzler/Springer 2017, S. 284–293.

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Spira, Theodor: „Zum Wesen des Puritanismus“, in: *Anglia* 59 (1935), S. 404–413.

Thompson, Edward Palmer: *The Romantics. England in a Revolutionary Age*, New York, NY: The New Press 1997.

Thornton, Sarah: *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press 1995.

Vormehr, Ulrich: „Independents“, in: *Handbuch der Musikwirtschaft*, hrsg. von Rolf Moser/Andreas Scheuermann, Starnberg/München: Joseph Keller 31994, S. 111–118.

Wernicke, Jens: *Lügen die Medien? Propaganda, Rudeljournalismus und der Kampf um die öffentliche Meinung*, Frankfurt am Main: Westend 2017.

Wicke, Peter: „Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs“, in: *Was ist Pop? Zehn Versuche*, hrsg. von Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt, Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 115–139.

Winship, Michael P.: Hot Protestants. A History of Puritanism in England and America, London: Yale University Press 2019.

## AUDIOVISUELLE QUELLEN

Der Dunkle Parabelritter: „Verbreitet WELT rechtsextreme Propaganda?“, veröff. am 05.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ewEf8yfzZ-RO&t=18s>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

Rezo ja lol ey: „Die Zerstörung der Presse“, veröff. am 31.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=hkncijUZGKA>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

ZDF Magazin Royale: „Eier aus Stahl: Max Giesinger und die deutsche Industriemusik | NEO MAGAZIN ROYALE“, veröff. am 06.04.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nFfu2xDJyVs&t=933s>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

## INTERNETQUELLEN

„Abrechnung mit deutscher Musik. Max Giesinger von Böhmerrmanns Kommentaren verletzt“, in: Spiegel online (22.11.2018), <https://www.spiegel.de/kultur/musik/max-giesinger-von-jan-boehmermanns-komentaren-verletzt-a-1239964.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger“, <https://www.prosieben.at/stars/star-datenbank/max-giesinger>, ProSieben, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger“, <https://www.vip.de/vips/max-giesinger-t11049.html>, VIP.de, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger. Der Ernstzunehmende“, in: KORG (01.07.2018), <https://www.korg.com/de/features/artists/2018/070105/>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Max Giesinger: Er stand kurz davor, alles aufzugeben“, in: BUNTE.de (2018), <https://www.bunte.de/stars/star-interviews/max-giesinger-er-stand-kurz-davor-alles-aufzugeben.html>, letzter Zugriff: 20.11.2019. Wiederhergestellte Version vom 04.10.2019: <https://web.archive.org/web/20191004074502/https://www.bunte.de/stars/star-interviews/max-giesinger-er-stand-kurz-davor-alles-aufzugeben.html>, letzter Zugriff:

20.12.2023.

„Max Giesinger: ‚Für mich ist wichtig, dass man sich öffnet‘. Interview mit Max Giesinger“, in: Bäckstage. Eine Frage der Perspektive (09.12.2018), <https://www.xn--bckstage-0za.ch/music/interviews/max-giesinger-%C2%ABf%C3%BCr-mich-ist-wichtig-dass-man-sich-%C3%B6ffnet%C2%BB>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

„Repertoire & Charts“, <https://www.musikindustrie.de/wie-musik-zur-karriere-werden-kann/musikindustrie-in-zahlen/repertoire-charts-2021>, Bundesverband Musikindustrie, letzter Zugriff: 20.12.2023.

Bunjes, Thomas: „Max Giesinger: ‚Songs nicht beliebig‘“, in: Kieler Nachrichten (03.04.2019), <https://www.kn-online.de/Nachrichten/Kultur/Max-Giesinger-sieht-beim-Interview-in-Kiel-seine-Songs-nicht-als-beliebig>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Fröwein, Robert: „Max Giesinger: ‚Ich bin nicht immer Herkules‘“, in: Kronen Zeitung (29.11.2018), <https://www.krone.at/1815429>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Haase, Maximilian: „Max Giesinger im Interview: ‚Ich hatte drei, vier Jahre lang den totalen Durchhänger‘“, in: Kölnische Rundschau (12.03.2018), <https://www.rundschau-online.de/kultur/max-giesinger-der-saenger-spricht-im-interview-ueber-seine-karriere-jan-boehmermann-und-seinen-neuen-job-bei-the-voice-kids-310765>, letzter Zugriff: 15.07.2023.

Krenz, Janna: „Max Giesinger im Interview: ‚Ich darf jetzt nicht scheitern‘“, in: Gala (26.11.2018), <https://www.gala.de/lifestyle/film-tv-musik/max-giesinger-im-interview---ich-darf-jetzt-nicht-scheitern--21956436.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Schölzel, Alexander: „MTV Unplugged. Ein Erfolgsgarant?“, in: delamar (o. D.), <https://www.delamar.de/musikbusiness/mtv-unplugged-30026/>, letzter Zugriff: 20.12.2023.

Text-Bauer: „Wenn sie tanzt: Die neue Single von Max Giesinger“, in: hitchecker.de (16.09.2016), <https://www.hitchecker.de/news/musik/item/2025-max-giesinger-wenn-sie-tanzt-news.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Weiß, René-Pascal: „Max Giesinger und das Böhmermann-Dilemma. Entweder geliebt oder gehasst“, in: NEON (20.11.2018), <https://www.stern.de/neon/feierabend/max-giesinger-und-das-boehmermann-dilemma---geliebt-und-gehasst-8436962.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

[tazit%C3%A4t](#), letzter Zugriff: 20.07.2023.

Wolff, Thomas: „Als Kind hab’ ich das alles erlebt“, in: Echo (18.05.2017), [https://www.echo-online.de/lokales/darmstadt/als-kind-hab-ich-das-alles-erlebt\\_17900849](https://www.echo-online.de/lokales/darmstadt/als-kind-hab-ich-das-alles-erlebt_17900849), letzter Zugriff: 21.05.2023.

Yüce, Maja: „Das Phänomen Max Giesinger: Was ihn und seine Popmusik so erfolgreich macht“, in: Hessisch Niedersächsische Allgemeine (09.12.2018), <https://www.hna.de/kultur/max-giesinger-ist-wohl-groesste-phaenomen-unter-deutschen-popsaengern-ngz-10831281.html>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

## DIGITALE LEXIKONARTIKEL

Art. „Authentizität“, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Authentizit%C3%A4t>, letzter Zugriff: 20.07.2023.

Art. „independent“, in: Langenscheidt Online Wörterbücher, <https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/independent>, letzter Zugriff: 13.07.2023.

Art. „Mainstream“, in: Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/mainstream>, letzter Zugriff: 21.05.2023.

Art. „mainstream“, in: Vocabulary.com, <https://www.vocabulary.com/dictionary/mainstream>, letzter Zugriff: 13.07.2023

Pormann, Emily: Art. „Mainstream“, in: Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mainstream>, letzter Zugriff: 13.07.2023.

Stangl, Werner: Art. „Authentizität“, in: Online Lexikon für Psychologie & Pädagogik, <https://lexikon.stangl.eu/32849/authentizitaet>, letzter Zugriff: 20.07.2023.

Universität Leipzig/Sächsische Akademie der Wissenschaften/InfAI: Art. „Authentizität“, in: Wortschatz Leipzig, [https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu\\_news\\_2022&word=Authen-](https://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu_news_2022&word=Authen-)