



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„A cappella und die Macht der Definition.

Wechselwirkungen zwischen diskursiver Begriffsformation
und musikalischer Praxis in der Szene von A-cappella-
Ensembles im deutschsprachigen Raum“

verfasst von / submitted by

Eva-Maria Bauer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Dr. Oliver Seibt

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Grafik: „Elemente der A-cappella-Tradition: Wurzeln, prägende Ereignisse und stilistische Entwicklung der translokalen Szene im groben Zeitverlauf“, Eigene Darstellung (S. 35)
- Abb. 2:** Grafik: „Ästhetische Praktiken der Szene im Überblick“, Eigene Darstellung (S. 40)
- Abb. 3:** Grafik: „Szene-Überschneidungen“, Eigene Darstellung (S. 44)
- Abb. 4:** Screenshot: „A-cappella-Cover ‚We Are Young‘ von Looping-Künstler Mike Tompkins“, aus: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=dV0F8PNiBhE>, veröffentlicht am 11.04.2012, 14.961.012 Aufrufe bei letztem Zugriff: 25.02.2017 (S. 45)
- Abb. 5:** Foto (© Andy Staples): „The King’s Singers mit einheitlicher ‚Chor‘-Kleidung“, aus: Signum Classics, *Product Catalogue - The King’s Singers*, <http://www.signumrecords.com/catalogue/the-king~s-singers.html>, letzter Zugriff: 29.01.2017 (S. 57)
- Abb. 6:** Foto: „Amateur-Ensemble Vocation mit einheitlicher Farb- und Stilgebung“, aus: Facebook, *VokalensembleVocation - Herbstkonzert der Chorszene NÖ 2014*, <https://www.facebook.com/VokalensembleVocation/photos/pb.251060474982035.2207520000.1486664737.724656564289088/?type=3&theater>, letzter Zugriff: 09.02.2017 (S. 57)
- Abb. 7:** Foto: „Maybebop in schwarz-weißer Farbpalette mit gelbem Akzent und stilistischer Differenzierung nach individuellem ‚Typ‘“, aus: Maybebop, *Pressefotos zum Programm ‚sistemfeler‘*, <http://www.maybebop.de/veranstalter>, letzter Zugriff: 28.01.2017 (S. 58)
- Abb. 8:** Foto: „Maybebop stilistisch einheitlich im Anzug mit kontrastierenden Farben“, aus: Maybebop, *Pressefotos zum Programm ‚Das darf man nicht‘*, <http://www.maybebop.de/veranstalter>, letzter Zugriff: 28.01.2017 (S. 58)
- Abb. 9:** Diagramm: „Verkaufszahlen von A-cappella- Songs auf iTunes 2005-2013“, aus: Infogr.am, *Trends in a cappella*, <https://infogr.am/trends-ina-cappella>, letzter Zugriff: 29.01.2017 (S. 88)
- Abb. 10:** Grafik: „Polarisierende Diskurspositionen in der Szene“, Eigene Darstellung (S. 89)
- Abb. 11:** Grafik: „Diskursive Positionierung in der Szene nach stilistischer Ausrichtung der Ensembles“, Eigene Darstellung (S. 95)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Tabellenverzeichnis

- Tabelle 1:** Gespräch-Statistik, Eigene Darstellung (S. 23)
- Tabelle 1:** Typen von Ensembles, Eigene Darstellung (S. 48)
- Tabelle 3:** Statistik zu institutionellen Veranstaltungen 2016, Eigene Darstellung (S. 61)
- Tabelle 4:** Diskursive Positionen im Detail aus Ensemble-Perspektive, Eigene Darstellung (S. 96-97)

Anmerkungen zur Schreibstilistik

Zitate aus Interviews werden grammatikalisch bereinigt und in Schriftdeutsch wiedergegeben.

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	5
1. <i>Einleitung</i>	7
1.1.) Von der Autoethnographie zur Forschungsfrage	7
1.1.a) Forschungsprozess	7
1.1.b) Forschungsdesign	10
1.1.c) Herausforderungen	14
1.1.d) Relevanz der Forschung	16
1.2.) Forschungsfragen und Gliederung der Arbeit	17
1.3.) Diskurs und Macht	18
1.3.a) Diskurs	18
1.3.b) Diskursanalyse	19
1.4.) Quellen	22
1.4.a) Literatur: Stand der Forschung	22
1.4.b) Feldforschung und Datenkorpus	23
2. <i>Die Szene: eine Ethnographie</i>	26
2.1.) Die Szene als theoretisches Konzept	26
2.1.a) Die A-cappella-Szene: lokal und translokal	27
2.1.b) Dimensionen der lokalen Szene	30
2.1.c) Faszination a cappella oder der Reiz der Herausforderung	31
2.1.d) Die musikalische Werkzeugkiste der Szene: Tradition - Wurzeln – Kanon	34
2.2.) Die Geheimwaffe von a cappella: „the ‚we can do any style‘ trick“	37
2.2.a) Das Paradigma des Stilpluralismus	37
2.2.b) Ästhetische Praktiken im Überblick: traditionell versus zeitgenössisch	38
2.2.c) Aus- und Abgrenzungsmechanismen der Szene	43
2.3.) Soziale Praktiken & Institutionalisierung	46
2.3.a) Aus- und Fortbildung	46
2.3.b) Vernetzung und Informationsquellen	47
2.3.c) Lokale Institutionen: Festivals und Wettbewerbe	50
2.3.d) Translokale Organisationen.....	53
2.4.) Akteure, Publikum und Zugang	55
2.4.a) Lifestyle.....	56

3.	<i>Die Szene im Diskurs: Ideelle Grundlagen der Szene</i>	59
3.1.)	A-cappella-Begriff: historisch und zeitgenössisch	59
3.2.)	„A cappella!“: Der Songtext. A-cappella-Mythen auf dem Prüfstand	61
3.2.a)	„Es ist nur a-cappella, doch ich mag es“	62
3.2.b)	„Wir sind gekommen, um die Welt zu retten...“	66
3.2.c)	„Das geht überall und immer...“	68
3.2.d)	„Es ist eine Musik, die nur im Kollektiv gelingt“	75
3.2.e)	„Es gibt uns oft den Kick und macht uns high.“	78
3.2.f)	„Wir sind eben demokratisch organisiert“	81
3.2.g)	„Es ist nichts für die Masse, es entspricht ja nicht der Norm.“	85
3.2.h)	„Es ist kein Geschäft, und nix fürs Formatradio“	86
3.3.)	Zusammenfassung der Diskurspositionen	93
4.	<i>Die Macht der Definition</i>	99
4.1.)	Macht und Musikbegriff	99
4.2.)	„Plattenfirma sagt, was macht ihr da für’n Shit“	100
4.2.a)	Do-It-Yourself: Strategien einer alternativen Musikindustrie	102
4.2.b)	Castingshows – Segen oder Fluch?	107
4.3.)	Strategien zur Behauptung der Diskursposition	111
4.3.a)	„You’ve got to legalize a cappella!“	111
4.3.b)	Ensembles unter Druck: die Macht der Fangemeinde	116
4.4.)	Conclusio	119
	<i>Anhang</i>	123
	<i>Indizes</i>	139
	Index Festivals und Wettbewerbe	139
	Index Ensembles	141
	Index Songs	143

Vorwort

Als ich sieben Jahre alt war, hörte ich erstmals meine Lieblings-A-cappella-Gruppe *The Real Group* aus Schweden live in Tulln an der Donau (NÖ). Obwohl mir das Konzert durchaus gefallen hatte, war ich doch sehr enttäuscht, dass mein Lieblingslied „*Pippy-potpouri!*“ nicht zur Aufführung gekommen war. Ich stand gerade mit meinen Pippi-Langstrumpf-Zöpfen auf dem Parkplatz hinter dem Konzertsaal, als die *Real Group* überraschenderweise und nur für mich eine verkürzte Version ihres Pippi Langstrumpf Medleys zum Besten gaben. Spätestens seit diesem Zeitpunkt ließ mich die Leidenschaft für die Praxis des A-cappella-Ensemblegesangs nicht mehr los.

Ohnehin war ich praktisch mit A-cappella-Musik aufgewachsen, da mein Stiefvater stark in die Szene involviert war. Er hatte nach seinem Musikstudium in Schweden *The Real Group* gehört und sofort beschlossen, sie auch in Österreich bekannt zu machen, weswegen er das Ensemble in den folgenden Jahren immer wieder für Konzerte nach Österreich holte. Im gut gefüllten, heimischen CD-Regal standen jedoch nicht nur CDs der *Real Group* unter dem Etikett a cappella zum Hören bereit – Bobby McFerrin mit seinem Hit „*Don't worry, be happy*“ war ebenso vertreten wie Aufnahmen der US-amerikanischen Gospelgruppe *Take 6*, weiters gehörten CDs der *New York Voices* und das preisgekrönte Cross-Over Album „*Good Vibrations*“ des britischen Männer-Ensembles *The King's Singers* zu dem mir damals bekannten A-cappella-Repertoire. In der Unterstufe lernte ich schließlich eine weitere Facette der zeitgenössischen A-cappella-Musik kennen, da mein Gitarrenlehrer Stephan Gleixner seine SchülerInnen zu Konzerten seiner A-cappella-Gruppe *Mainstreet* einlud. *Mainstreet*, deren Mitglieder sich später teilweise in *Die Echten* abspalteten, sangen in erster Linie Pop-Songs nach, deren bekannte Melodien sie mit einem österreichischen Dialekttext unterlegten und in einer komödiantischen Show auf der Bühne performten.

Der große Unterschied zu den mir bislang bekannten Ensembles war greifbar, ich konnte ihn jedoch damals noch nicht verbalisieren. Erst im Zuge dieser Forschungsarbeit erkannte ich, dass der Gruppe ein gänzlich anderes Verständnis für Klangästhetik und Performance zugrunde lag. Zum einen kam die Gruppe nicht aus der Tradition des vokalen Jazz wie die meisten Ensembles, die ich bis dahin kennen

gelernt hatte. Zum anderen repräsentierte die Gruppe mit Texten im Wiener Dialekt, die sich auch inhaltlich mit Themen des alltäglichen Lebens in Österreich befassten, ein starkes Lokalkolorit.

In der Oberstufe konnte ich mein Wissen insoweit vertiefen, als ich einerseits im örtlichen *A-cappella-Chor Tulln* zu singen begann. Des Weiteren fand ich in meinem Musiklehrer Erich Schwab einen Gleichgesinnten – er war Gründungsmitglied der kommerziell erfolgreichen A-cappella-Gruppe *Bauchklang* und behandelte das Thema des A-cappella-Ensemblegesangs im Unterricht umfassend. Unter seiner Anleitung erforschten wir die historischen Wurzeln der zeitgenössischen A-cappella-Praxis unter anderem am Beispiel der europäischen A-cappella-Ensembles *The Swingle Singers* und *The Singers Unlimited*, die in den 1960er und 70er Jahren das A-cappella-Geschehen dominierten. Die *Swingle Singers* hatten einen Weg gefunden, die ihnen auferlegten Beschränkungen eines Gesangs ohne Instrumentalbegleitung dadurch zu kompensieren, dass sie Stile und Genres zu mixen begannen. Insbesondere ihre verjazzten A-cappella-Versionen von Bach-Chorälen im Scat-Gesang sorgten für Aufsehen und gehören heute zur Standard-Ausrüstung in der Werkzeugkiste von A-cappella-Arrangeuren. *The Singers Unlimited* wiederum nutzten die technischen Entwicklungen ihrer Zeit im A-cappella-Gesang. Erstmals gelangte damit eine A-cappella-Gruppe zu größerer Bekanntheit, deren Erfolg nicht auf dem Liveauftritt, sondern rein auf Tonträgeraufnahmen fußte. Durch den Einsatz von sukzessiver Mehrkanaltechnik (*Overdubbing*) in der Verbindung mit Arrangements im engen Satz (*close-harmony*) schufen sie ein extrem dichtes und homogenes Klangbild, das bis heute von Teilen der Szene als ästhetisches Ideal angesehen wird.

Nach der Schulzeit sang ich für drei Jahre auf Amateurlevel im A-cappella-Ensemble *Vocation*. Dabei kam es immer wieder zu Grundsatzdiskussionen zwischen den Mitgliedern, denen aus heutiger Sicht Differenzen im Begriffsverständnis zugrunde lagen, welche sich an scheinbar geringfügigen Dingen wie dem Aussehen der Konzertkleidung, aber auch grundsätzlichen Fragen wie tontechnischer Verstärkung und Repertoire entzündeten. Die polarisierenden Standpunkte innerhalb des Ensembles, die ich autoethnographisch reflektierte, waren für mich ein erster Anhaltspunkt für die grundlegende Ausrichtung meiner Forschung.

1. Einleitung

1.1.) Von der Autoethnographie zur Forschungsfrage

1.1.a) Forschungsprozess

Als ich beschloss, A-cappella-Ensembles zum Gegenstand meiner Masterarbeit zu machen, tat ich dies auch aus der Motivation heraus, einen weißen Fleck von der wissenschaftlichen Landkarte zu tilgen. Mir als langjähriger Fan von *Real Group*, *King's Singers & Co* war es schlichtweg unbegreiflich, warum es in der wissenschaftlichen Literatur ebenso wie in der deutschsprachigen Musikpresse bislang an einer Auseinandersetzung mit der Thematik von A-cappella-Ensemblegesang mangelt, obwohl US-Gruppen wie *Pentatonix* und Hollywood-Produktionen wie „Pitch Perfect“ die musikalische Praxis des A-cappella-Ensemblegesangs seit den 2000er Jahren in den Blickpunkt einer breiten Öffentlichkeit gerückt hatten.

Vordergründig bewegte mich die Frage, warum sich SängerInnen sich in Ensembles zusammenzufinden mit dem Ziel, a cappella, und *nur* a cappella zu singen. Es ging mir nicht um die Motivation einzelner Ensemblesänger, sondern vielmehr darum herauszufinden, was grundsätzlich die Faszination von A-cappella-Ensemblegesang ausmacht. Immerhin empfand ich das Singen ohne Instrumente grundsätzlich als eine gravierende Einschränkung der künstlerischen Freiheit hinsichtlich Repertoire und Aufführungspraxis, die A-cappella-Ensembles jedoch bewusst in Kauf nehmen. Aus dieser Überlegung heraus nahm ich an, dass diese spezielle, musikalische Praxis einen besonderen Reiz ausüben vermag. Meine autoethnographische Reflexion ließ mich ein transzendentes Element beim A-cappella-Ensemblegesang vermuten, was meinen Entschluss bekräftigte, den Aspekt der Motivation ins Zentrum meiner Forschung zu stellen. Bereits nach den ersten beiden Gesprächen mit Gewährspersonen aus der Szene wurde ich jedoch mit der Einsicht konfrontiert, dass ich darauf möglicherweise keine Antwort erhalten würde. Meine Gesprächspartner hatten in der Regel – genau wie ich selbst – Schwierigkeiten damit, ihre Motivation in Worte zu fassen. Sie sprachen zögerlich und stockend in erster Linie pragmatische Gründe wie die Suche nach einer Herausforderung an, oder beließen es bei der vagen Aussage, dass a cappella manchmal einfach nur „magisch“ sei.

Als zweite Themenstellung trieb mich ursprünglich die Frage an, wie man das, was ich beim A-cappella-Singen im Ensemble selbst drei Jahre lang selbst praktiziert hatte, kategorisieren könnte, das heißt, wie der A-cappella-Begriff in Bezug auf die Praxis des Ensemblegesangs zu definieren wäre. Auch diese – auf den ersten Blick banale – Frage barg jedoch ihre Schwierigkeiten. Während die etymologische Bedeutung des italienischen Ausdrucks „a cappella“ als Gesang nach Art der Kapelle unstrittig ist, erkannte ich als erste Erkenntnis meiner Feldforschung, dass die gegenwärtige Auslegung des Begriffs von gravierenden Widersprüchen geprägt ist. Diese Erkenntnis lieferte mir einen ersten Anhaltspunkt für die weitere Ausrichtung meiner Forschung. Ich las zunächst Definitionen von a cappella in diversen Nachschlagewerken nach. Diese befassten sich jedoch in geographischer, zeitlicher oder stilistischer Hinsicht nur sehr selektiv mit dem Begriff und enthielten meiner Interpretation nach im Vergleich sehr widersprüchliche Aussagen im Hinblick auf die Wurzeln, die Entwicklung und den begrifflichen Bedeutungsgehalt von a cappella. Daraufhin erwog ich, auf analytische Weise musikalische Kriterien aufzustellen, nach denen sich das Repertoire von A-cappella-Ensembles einigermaßen stringent klassifizieren lassen würde. Dies erwies sich jedoch nicht als erfolgsversprechend, da sich die musikalische Praxis des A-cappella-Ensemblegesangs geradezu darüber definiert, Stil-, Genre- und Gattungsgrenzen zu überschreiten.

Der deutsche Populärmusikforscher Peter Wicke merkte zu ebenjenem Dilemma, in dem ich mich befand, kritisch an:

„Was die populären Musikformen angeht, so scheint dabei Konsens zu sein [...], daß die in den Verkaufscharts der Tonträgerindustrie gelisteten Titel den Gegenstand hinreichend genau repräsentieren, so daß der explizite Rekurs auf die Begrifflichkeit entfallen kann. [...] Ist von populärer Musik oder einer ihrer Unterkategorien die Rede, verbindet zwar jeder eine bestimmte Vorstellung damit, aber zumindest eben jeweils seine eigene und damit jeder eine andere. Nicht viel besser steht es um den dabei angestregten Musikbegriff.“¹

Wicke geht davon aus, dass die Akteure einer populären Musikpraxis – KünstlerInnen, Rezipienten und Produzenten – aufgrund ihrer im Marktzusammenhang

¹Peter Wicke: „Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik“, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, http://www2.huberlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_ueber-die-diskursive-formation-musikalischer-praxis.htm, S. 1, letzter Zugriff: 17.02.2017.

vgl. Peter Wicke: „‘Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept“, in: *PopScriptum* 1 (1992), S. 6ff.

divergierenden Interessen den jeweiligen Begriff von Musik fortwährend neu ausverhandeln. Die verwendeten Begriffe – vom Musikbegriff bis hin zu den „üppig wuchernden Stilbezeichnungen“ – würden sich daher laut Wicke in einem ständigen Wandel befinden und als „Instrumente der Grenzziehung auf einem kulturell umkämpften Terrain“ fungieren.² Auch, wenn A-cappella-Ensemblegesang in der lokalen Szene nicht ausschließlich als populäre Musikpraxis³ eingestuft werden kann, gelten Wickes Aussagen in ihrem Kern trotzdem sinngemäß. Mir wurde klar, dass eine widerspruchsfreie Definition des A-cappella-Begriffs zu einem bestimmten Zeitpunkt gar nicht existieren kann, dass der Begriff einer fortwährenden Veränderung unterliegt und zudem nach subjektiver Sprecher-Perspektive in Bezug auf die musikalische Praxis unterschiedliche Standpunkte wiedergibt. Es erschien mir daher im Rahmen meiner Forschung nicht länger sinnvoll, a cappella als Abstraktion einer Klasse von Musikstücken zu begreifen, die einen fixen Gattungs- oder Genrezusammenhang repräsentieren. Vielmehr untersuchte ich den A-cappella-Begriff fortan in seiner wohl allgemeinsten Form als in Klang vermittelte kulturelle Praxis, und legte meinen analytischen Fokus auf das Beziehungsgeflecht der Akteure untereinander, welche den Begriff diskursiv konstituieren. Da sich die begriffliche Normierung wiederum direkt auf die musikalische Praxis auswirkt, wird die Macht der Definition zu einem entscheidenden Faktor der musikalischen Praxis.

Im Verlauf der Diskursanalyse kristallisierten sich polarisierende Positionen der Szene-Akteure im Hinblick auf die divergierenden Bedeutungsinhalte des A-cappella-Begriffs heraus, einhergehend mit einer sehr persönlichen Erkenntnis: Ich hatte mich immer für einen „typischen“ A-cappella-Fan gehalten. Stattdessen musste ich mir eingestehen, dass meine Ansichten einem traditionell geprägten Begriffsverständnis entsprachen und diskursiv einer spezifischen Position am Rande des Spektrums zuzuordnen waren. Da Widersprüche im Forschungsprozess in der Regel auf relevante

² Wicke, *Über die diskursive Formation musikalischer Praxis*, S. 1.

³ Populäre Musik verstehe ich als einen funktionalen Begriff, der verschiedene Genres und Gattungen von Musik umfasst, denen gemein ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden. Das Attribut des „Populären“ beschreibt die besondere soziale Qualität von Musik, in der sich ihre Eignung für eine derartige massenhafte Produktion, Verbreitung und Aneignung ausdrückt.

Vgl. Peter Wicke / Kai-Erick und Wieland Ziegenrucker (Hrsg.): „Populäre Musik“, in: *Handbuch der populären Musik* (1951), überarb. u. erw. Neuausg. 4. Aufl., Zürich: Atlantis Musikbuch-Verl. 2001, S. 389-398.

Aspekte des Forschungsgegenstandes hinweisen, ermutigte mich die Diskrepanz zwischen meiner persönlichen Selbstwahrnehmung als A-cappella-Fan und den ersten Analyseergebnissen dazu, die konkreten Wechselwirkungen zwischen musikalischer Praxis und begrifflicher Normierung im Diskurs thematisch in den Mittelpunkt meiner Forschungsarbeit zu stellen.

1.1.b) Forschungsdesign

In der Vorbereitung zur Masterarbeit führte zunächst eine umfassende Literaturrecherche durch. Diese offenbarte einen eklatanten Mangel an für mein Thema relevanter Sekundärliteratur, die es mir erlaubt hätte, Hypothesen-überprüfend vorzugehen. Konsequenterweise entschied ich mich daher zu einem **explorativen** Forschungsdesign. Dieses zielt darauf ab, mittels Feldforschung (Interviews, teilnehmende Beobachtung), Literatur- und Onlinerecherche eine Materialgrundlage zu erstellen, diese als ein erstes Ergebnis der Forschungsarbeit deskriptiv zu erfassen, um idealerweise darauf basierende Theorien und Hypothesen generieren zu können. Als methodisches Hauptinstrument für die Erstellung des Datenkorpus und dessen Auswertung wählte ich die **Diskursanalyse**, welche sich in ihrem formalen Ablauf und ihrer emanzipierten Ausrichtung an der kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger orientiert.

Um die Datensammlung einzugrenzen, war es erforderlich, einen entsprechenden örtlichen, zeitlichen und funktionalen Rahmen abzustecken. Den Rahmen für die Diskursanalyse in der vorliegenden Masterarbeit bildet die gegenwärtige **Szene** von A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum, wobei ich a priori die Grundannahme traf, dass eine solche Szene existiert. Ich stützte mich bei dieser Annahme auf meine persönlichen Erfahrungen als aktives Mitglied eines A-cappella-Ensembles und als langjähriger A-cappella-Fan. Ein Ergebnis des Forschungsprozesses ist daher die Verifizierung meiner a priori Annahme einer Szene in Form einer ethnographischen Beschreibung derselben. Als theoretische Basis für die ethnographische Erfassung fungiert das theoretische Szenekonzept von Andy Bennett und Richard Peterson.

Die Entscheidung zur geographischen Einschränkung des Forschungsfeldes auf den deutschsprachigen Raum war zu Beginn des Forschungsprozesses nicht inhaltlich gerechtfertigt, sondern wurde von mir vor allem aus pragmatischen Gründen getroffen,

wie etwa der leichteren Zugänglichkeit der Szene, der Verhältnismäßigkeit des finanziellen Aufwandes, sowie des Wegfalls einer sprachlichen Barriere bei Erstellung und Analyse des Datenkorpus, insbesondere im Hinblick auf die zu führenden und zu transkribierenden Interviews mit Gewährspersonen. Erst die nähere Beschäftigung mit dem Szenekonzept von Bennett und Peterson ließ mich erkennen, dass es sich beim deutschsprachigen Raum um eine eigenständige lokale Szene handelt, die international mit anderen lokalen Szenen vernetzt ist.⁴

Ich untersuchte die Szene aus einer **synchronen Perspektive**, also so, wie ich sie zum Zeitpunkt der Forschung vorfand. Eine zeitlich punktuelle Betrachtung ohne Berücksichtigung des historischen Kontextes erschien mir jedoch nicht sinnvoll, da bedeutende Zäsuren bei der Entwicklung der Szene als diskursive Ereignisse Einfluss auf gegenwärtige Positionen im Diskurs haben. Ich nehme daher in der vorliegenden Arbeit immer wieder Bezug auf historische Entwicklungen innerhalb der lokalen oder translokalen Szene, wenn diese bedeutsam für die Herausbildung von gegenwärtigen diskursiven Positionen waren. Ausgehend von meinen gesammelten Daten schätze ich, dass die lokale Szene im deutschsprachigen Raum ihren Anfang vor ca. 20 Jahren genommen hat. Keine meiner GesprächspartnerInnen war länger als 20 Jahre in der Szene tätig und auch die Gründung der ersten Festivals und Wettbewerbe als Institutionalisierungspraxis reicht nicht länger als 20 Jahre zurück.

Zur defintorischen Grenzziehung zwischen Chor und **Ensemble** folge ich der Ansicht des deutschen Chorleiters und Musikwissenschaftlers Matthias Becker, wonach die Begriffe „Chor“, „Vokalensemble“ und „Vokalgruppe“ ein mehrstimmig singendes Ensemble bezeichnen, der Ausdruck Chor jedoch erst ab ca. 12 Mitgliedern gebraucht wird und die genannten Bezeichnungen grundsätzlich keinen bestimmten Gesangsstil implizieren.⁵ Meinen Beobachtungen nach haben A-cappella-Ensembles in der Regel zwischen vier und acht Mitglieder, in seltenen Ausnahmefällen kann die Anzahl bis zu 12 Personen erreichen. Bei A-cappella-Wettbewerben wird die Grenze zwischen Chor und Ensemble meinen Recherchen nach ebenfalls entweder bei acht oder bei zwölf Mitgliedern gezogen. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Positionen im Diskurs

⁴ Für nähere Informationen zur Charakterisierung als „lokale“ Szene und zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Terminus „deutschsprachiger Raum“, siehe Kapitel 2.1.a).

⁵ Matthias Becker: *Chormusik im Jazz*, Idstein: Schulz-Kirchner Verl. 1992 (Musikwissenschaftliche Beiträge 101) S. 19.

und ihres unterschiedlichen Vernetzungsgrades teile ich die untersuchten Ensembles nach ihrem Grad der Professionalität in die drei Kategorien **Amateur-Ensemble**, **semiprofessionelles und professionelles Ensemble** ein. Als professionell stufe ich ausschließlich jene Formationen ein, die ihren Lebensunterhalt durch ihre Ensemblesätigkeit bestreiten können. Semiprofessionelle Ensembles weisen in der Regel denselben Ausbildungsgrad wie Profi-Ensembles auf (Hochschulausbildung im musikalisch-sängerischen Bereich oder gleichwertige Fortbildungen) und haben grundsätzlich auch den Ehrgeiz, hauptberuflich als A-cappella-Ensemblesänger tätig sein zu wollen, was sich unter anderem in einer hohen Investitionsfreudigkeit in technische Ausrüstung und Marketing niederschlägt. Sie sind jedoch wirtschaftlich (noch) nicht in der Lage, hauptberuflich von ihrer Tätigkeit in einem A-cappella-Ensemble zu leben. Amateure weisen im Vergleich einen geringeren musikalisch-sängerischen Ausbildungsgrad auf und betreiben ihre Ensemblesätigkeit als Hobby ohne Anspruch auf wirtschaftliche Rentabilität.

Die Auswahl der untersuchten Ensembles erfolgte unabhängig von ihrer **stilistischen Ausrichtung**. Ich habe beispielsweise vorab kein Ensemble ausgeschlossen, das sich stilistisch in seinem Repertoire ausschließlich auf klassische Musik beschränkt. Dennoch kam es in der Praxis kaum zu Berührungspunkten, im Amateurbereich erteilte mir das einzige angefragte Ensemble mit ausschließlich klassischem Repertoire eine Absage. Das *Hilliard Ensemble* aus Großbritannien (2014 aufgelöst) mit Spezialisierung auf Renaissance- und Barockmusik war das einzige mir bekannte Profi-Ensemble mit rein klassischem Repertoire, das jedoch bezeichnenderweise keine Involvierung in das institutionelle Netzwerk von A-cappella-Festivals und Wettbewerben weder der Szene im deutschsprachigen Raum, noch im angloamerikanischen Raum aufwies und auch im Diskurs nicht präsent ist. Ebenwenig werden reine Volksmusik-Ensembles, die a cappella singen, diskursiv als Mitglieder der Szene angesehen. Als ein Ergebnis der Diskursanalyse lässt sich somit festhalten, dass A-cappella-Ensembles mit hoch spezialisiertem Repertoire im Genre- bzw. Gattungszusammenhang in der deutschsprachigen Szene bestenfalls ein Randdasein führen und deshalb in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden.

Im Hinblick auf das **A-cappella**-Attribut der untersuchten Ensembles legte ich den Begriff insoweit strikt aus, als über einen längeren Zeitraum hinweg konstant ohne Instrumente gesungen werden musste. Diese Begriffsauffassung stellt auch den

kleinsten gemeinsamen Nenner dar, über den sich die Szeneakteure diskursiv verständigen konnten. Vereinzelte Auftritte von Ensembles mit Instrumentalbegleitung führten nicht zum Ausschluss, wenn es sich dabei um Ausnahmefälle handelte.⁶ Es gibt hingegen Ensembles, die im Diskurs häufig als A-cappella-Ensembles eingestuft werden, obwohl sie überwiegend mit Instrumentalbegleitung gesungen haben. Dazu gehört die US-amerikanische Vokalgruppe *Manhattan Transfer*, die in den 1970er Jahren mit Songs wie „*Birdland*“ oder „*Route 66*“ Furore machte. Die Gruppe taucht beispielsweise in der wirkmächtigen Auflistung von zeitgenössischen A-cappella-Gruppen im deutsch- und englischsprachigen Wikipedia auf⁷ und war immer wieder im Repertoire der untersuchten A-cappella-Ensembles vertreten. Das deutschsprachige Pendant zu *Manhattan Transfer* ist die Männervokalgruppe *Comedian Harmonists*. Diese sang von 1927-1935 in der Regel mit Klavier, wobei das Klavier in den Arrangements neben der harmonischen Unterstützung der Sänger vor allem die Funktion einer Rhythmusgruppe erfüllt. Beide Vokalgruppen trugen mit ihrem Wirken enorm zur Bedeutungssteigerung von populärer Vokalmusik in ihrer Zeit bei und setzten vor allem im Hinblick auf ihre komplexen Arrangements Maßstäbe für die Entwicklung der gegenwärtigen Szene von A-cappella-Ensemblegesang. Ich würde die beiden, genannten Gruppen daher aus der Perspektive des gegenwärtigen Szene-Diskurses als typische „Vorläufer“ einstufen.

Mit sind im Verlauf meiner Forschung verschiedenste **Schreibweisen** des A-cappella-Begriffs begegnet. Ich richte mich in der vorliegenden Arbeit nach der vom Duden in seiner 26., aktuellen Auflage empfohlenen Schreibweise der neuen deutschen Rechtschreibung: „a cappella“ bzw. „A-cappella-XY“ in Verbindung mit einem Nomen.

⁶ Bei Amateur-Ensembles kommt es immer wieder vereinzelt zu Auftritten, bei denen Stücke durch ein Instrument begleitet werden, beispielsweise Weihnachtslieder mit Orgel oder Popsongs mit Percussion, wenn das Ensemble über keinen Beatboxer verfügt. Zeitgenössische Ensembles mit liberalem Begriffsverständnis wie beispielsweise *Chilli da Mur* oder *E Nine O Four* treten außerhalb einschlägiger Szeneveranstaltungen zur Abwechslung ab und an mit instrumentaler Begleitung auf.

⁷ Wikipedia – die freie Enzyklopädie: „Liste zeitgenössischer A-cappella-Gruppen“, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_zeitgen%C3%B6ssischer_A-cappella-Gruppen, letzter Zugriff: 21.02.2017, letzte Änderung: 28.01.2017.

1.1.c) Herausforderungen

Ehe ich mit der tatsächlichen Forschungsarbeit beginnen konnte, musste ich zuerst einige methodische Herausforderungen lösen: Mein Forschungsdesign weist ein für ethnomusikologische Forschungen ungewöhnliches Setting auf, was einerseits auf die Situiertheit des gewählten Themas im Spannungsfeld zwischen Ethnomusikologie und Populärmusikforschung zurückzuführen ist, und andererseits auf die Tatsache, dass ich die Forschung aus der Perspektive einer Szene-Insiderin im eigenen Kulturkreis durchführte. Die grundlegende Herausforderung im Forschungsprozess lag aus meiner Sicht darin, trotz meiner persönlichen Involvierung in die Szene eine möglichst nüchterne, unvoreingenommene und intersubjektiv nachvollziehbare Haltung als Forscherin einzunehmen. Zudem stellte sich die Frage nach einer adäquaten Interviewmethode, die es mir erlauben würde, Informationen zu erhalten, die nicht oberflächlicher Natur sind, ohne auf ein jahrelang aufgebautes Vertrauensverhältnis mit den Gewährspersonen zurückgreifen zu können. Ich war zwar davon überzeugt, dass meine Position als Szene-Insiderin mir in den Gesprächen den entscheidenden Vorteil verschaffen würde, auf gleicher Ebene als „eine der ihren“ mit den meinen GesprächspartnerInnen sprechen und so tiefer in die Materie eintauchen zu können. Gleichzeitig war ich mir der Gefahr bewusst, dabei ungewollt meine vorgeformten Ansichten und Werturteile bei der Gesprächsführung, der Auswahl des Datenmaterials und dessen Analyse einfließen zu lassen und dadurch die Forschungsergebnisse zu verzerren.

Bei jeder Forschung, die sich mit einem Forschungsgegenstand der Gegenwart im eigenen Kulturkreis auseinandersetzt, insbesondere im Bereich der Populärmusikforschung, stellt sich das Problem einer persönlichen Involvierung des Forschenden, der sich als Zeitzeuge einer großen Menge an ungefiltertem Datenmaterial gegenüber sieht und zudem mit einem Mangel an zeitlicher Distanz zum Forschungsfeld konfrontiert ist, welche üblicherweise als objektivierender Filter agiert. Die fehlende zeitliche Distanz könne jedoch, so Linda Williams, durch eine **kritisch-reflexive Distanz** kompensiert werden.⁸

⁸ Linda Williams: „Reflexive Ethnography. An Ethnomusicologist’s Experience as a Jazz Musician in Zimbabwe“, in: *Black Music Journal* 25/1-2 (Spring-Fall, 2005), S. 155-165.

Um an reflexiver Distanz zu gewinnen, war es für mich unabdingbar, meine bisherigen Erfahrungen im Stil einer Autoethnographie niederzuschreiben, mich also quasi selbst als erste Gewährsperson in den Zeugenstand zu rufen und kritisch zu befragen. Auf diese Weise wollte ich jene Grundannahmen aufdecken, welche ich als Insiderin bislang ohne zu hinterfragen als selbstverständlich angenommen hatte. Meine autoethnographische Herangehensweise sollte wie ein Spiegel fungieren und mir auf diese Weise im gesamten Forschungsprozess zu einem reflektierten Zugang verhelfen. Als Vorbereitung auf die Interviews als meine Hauptinformationsquelle sollte sie mich auch für die Art und Weise meiner Fragestellung und den möglicherweise suggestiven Aussagegehalt meiner Fragen sensibilisieren.⁹

Bezogen auf die Auswahl einer geeigneten Interviewmethode, erkannte ich nach Durchführung eines Probe-Interviews rasch, dass strukturierte Modelle wie das auf Fragenkatalog oder Leitfaden gestützte Interview für mein Forschungsvorhaben nicht geeignet waren. Um mit dem Bild eines Fischers auf dem Ozean zu sprechen – ich suchte im weiten Meer der Szene nicht nach einem konkret definierten Fisch, wie es bei einer auf Hypothesen basierenden Forschung der Fall gewesen wäre, sondern warf mein Netz weit aus mit dem Ziel, die Fische in meinem Netz erst einmal einer umfassenden Analyse zu unterziehen, ehe ich in der Lage sein würde, darauf aufbauend Aussagen über die Verfasstheit des Szene-Meeres zu treffen. Ich suchte dementsprechend nach einem unstrukturierten, narrativen und dialogischen Interviewkonzept, das darauf abzielt, eine sehr persönliche Gesprächssituation mit möglichst geringem hierarchischem Gefälle nach dem Ideal einer unverbindlichen Gesprächssituation zu kreieren.

Fündig wurde ich bei der Methode „**ero-epischen (freien) Gesprächs**“, das der österreichische Soziologe und Kulturanthropologe Roland Girtler als Ideal der Gesprächsführung bezeichnet, da man in kurzer Zeit mehr erfahren könne als durch alle anderen Methoden der Feldforschung und der „Wahrheit“ damit so nahekomme, wie man der Wahrheit als subjektiver Mensch eben nur kommen kann.¹⁰ Girtler lehnt

⁹ Zu Kritik und positiven Aspekten der Autoethnographie als Forschungsmethode vgl. Maria Méndez: „Autoethnography as a research method. Advantages, limitations and criticisms (La autoetnografía como un método de investigación: ventajas, limitaciones y críticas)“, in: *Colombian Applied Linguistics Journal* 15/2 (July/Dec. 2013), S. 279.

¹⁰ Roland Girtler: *Methoden der Feldforschung*, 4. Auflage, Wien: Böhlau 2001, S. 147-168.

bereits den Ausdruck „Interview“ ab, weil der Begriff ein hierarchisches Verhältnis zwischen dem Forscher als die das Gespräch kontrollierende Person, und dem Befragten als untergeordnetes Subjekt impliziert. Das ero-epische Gespräch soll hingegen zwischen zwei gleichgestellten Personen stattfinden, bei dem der Forschende seine eigene Person nicht wichtig nimmt, sondern seine Position als Antwort-Suchender definiert. Dies traf auf meine Situation jedenfalls zu, da ich im Grunde als Bittstellerin auftrat und meine GesprächspartnerInnen um sehr persönliche, zum Teil vertraulich zu behandelnde Informationen bat. Das ero-epische Gespräch wird völlig frei ohne vorbereitete Fragen oder Leitfaden geführt, es soll sich aus der Situation heraus entwickeln und muss daher in einer entspannten Atmosphäre geführt werden, worauf ich bei der organisatorischen Vorbereitung der Gespräche großen Wert legte. Die Gespräche fanden entweder bei meinen GesprächspartnerInnen zuhause statt, oder ich bat diese darum, eine andere vertraute Umgebung auszuwählen, in der sie sich wohlfühlten. Vorteilhafterweise erlaubte es mir die Methode des ero-epischen Gesprächs, mich mit meinen persönlichen Erfahrungen in das Gespräch einzubringen. Sogar Suggestivfragen haben laut Girtler in diesem Format ihre Berechtigung, um dem Gegenüber eine klare Antwort bzw. Reaktion auf heikle Fragen abzurufen.

Eine weitere Herausforderung lag für mich darin, die Forderungen des *narrative turn* in den Cultural Studies im Schreibprozess umzusetzen. Es war mir wichtig, vorhandene Widersprüche in Form einer polyphonen Darstellung der diskursiven Positionen aufzuzeigen, anstatt zwanghaft nach einer kohärenten Darstellung der Szene zu streben. Meine GesprächspartnerInnen sind mit vielen Zitaten in der vorliegenden Arbeit präsent. Mit der Offenlegung meiner persönlichen Ansichten und Haltungen soll ein reflexiver und prozesshafter Forschungszugang seinen Niederschlag finden. Als Konsequenz des *narrative turn* entschied ich mich zudem für einen tendenziell narrativen Schreibstil, der meine persönlichen Erfahrungen einfließen lässt und dem Leser ermöglichen soll, im Verlauf der Masterarbeit immer tiefer in die Szene einzutauchen.

1.1.d) Relevanz der Forschung

An einigen Stellen der vorliegenden Masterarbeit scheint möglicherweise ein gewisses Sendungsbewusstsein meinerseits durch, da es mir ein großes Anliegen war, einerseits die wissenschaftliche Community für diese faszinierende Szene zu interessieren, und

andererseits den Szenemitgliedern selbst eine Zusammenfassung der von mir gesammelten Daten und Erkenntnisse zur Verfügung zu stellen. Das Interesse meiner GesprächspartnerInnen an einer Zusammenarbeit im Rahmen der Forschung, aber auch darüber hinaus, war immens – tatsächlich erhielt ich nur eine einzige Absage. Während der Gespräche klang vor allem bei meinen österreichischen GesprächspartnerInnen immer wieder der Wunsch nach mehr Vernetzung mit anderen Ensembles an. Michael Burghofer von *Zwo3Wir* fühlte sich nach unserem Gespräch dazu inspiriert, die erste Vernetzungsplattform für A-cappella-Ensembles in Österreich in Form einer geschlossenen Facebook-Gruppe ins Leben zu rufen, die mittlerweile 125 Mitglieder zählt. Das Ensemble *Beat Poetry Club* trat im Jänner 2017 mit dem Wunsch an mich heran, mit mir gemeinsam einen Verein zur Förderung des A-cappella-Ensemblegesangs in Österreich gründen zu wollen. Als erste Handlung des Vereins soll im Sommer und Herbst 2017 ein neues A-cappella-Festival organisiert werden, das dem von mir erhobenen Bedarf an Fortbildungsangeboten und Vernetzungsmöglichkeiten für zeitgenössische A-cappella-Ensembles Rechnung trägt. Ich denke nicht, dass mein persönliches Engagement einer möglichst „objektiven“ Forschungshaltung bei der Ausarbeitung der vorliegenden Arbeit entgegensteht. Vielmehr handelt es sich aus meiner Sicht um eine emanzipierte Forschung mit dem Anspruch, Veränderungen in der Szene herbeizuführen. Auch aus diesem Grund orientierte ich mich im Forschungsprozess methodisch an der kritischen Diskursanalyse, die in hohem Maße gesellschaftlich relevant sein will.

1.2.) Forschungsfragen und Gliederung der Arbeit

Im Verlauf der Diskursanalyse kristallisierten sich drei forschungsleitende Fragestellungen heraus, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden:

Erstens befrage ich mich mit der Frage, von wem und auf welche Weise die musikalische Kategorie des A-cappella-Ensemblegesangs im Diskurs kontinuierlich neu produziert wird.

Zweitens frage ich nach, mit welchem (Bedeutungs-)Inhalt dies geschieht.

Drittens stelle ich die Frage, welche Strategien die Akteure zur Behauptung ihres Begriffsverständnisses im Diskurs verfolgen.

Die drei forschungsleitenden Fragestellungen geben die grobe Gliederung der Masterarbeit vor: Im Hauptteil widmet sich Kapitel 2.) zunächst der Verifizierung meiner a priori Annahme einer Szene von A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum, und kommt damit auch meiner Forschungsmotivation nach, eine Basis für die weitere (wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit der Thematik schaffen zu wollen. Als erstes Ergebnis der Forschungsarbeit wird die Szene in Form einer ethnographischen Darstellung deskriptiv auf Grundlage der gesammelten Daten beschrieben. Die Akteure der Szene und ihre ästhetischen und sozialen Praktiken werden dabei überblicksartig dargestellt. In Kapitel 3.) werden die diskursiv verhandelten Bedeutungsinhalte des A-cappella-Begriffs, also die ideellen Grundlagen der Szene, im Stile einer dichten Beschreibung nach Clifford Geertz¹¹ auf semantischer Ebene analysiert. Als zweites Ergebnis der Forschungsarbeit werden zum Abschluss des Kapitels die Wechselwirkungen zwischen diskursiver Formation des A-cappella-Begriffs und der musikalischen Ensemblepraxis in der Gestalt von polarisierenden Diskurs-Positionen von Akteuren innerhalb der Szene strukturiert zusammengefasst.

Kapitel 4.) fokussiert sich auf einen Aspekt, der gegenwärtig den Diskurs von zeitgenössischen Ensembles im popularmusikalischen Sektor der Szene dominiert: die ökonomische Situation der Ensembles im Machtgeflecht zwischen der Musikindustrie und den Massenmedien. In der Dekonstruktion der spezifischen Beziehung zwischen A-cappella-Begriff, Wirtschaft und Macht in der Szene offenbart sich die Kernfrage meiner Forschung: Wer hat in der Szene die Macht der Definition inne, was a cappella in Bezug auf die musikalische Praxis bedeutet?

1.3.) Diskurs und Macht

1.3.a) Diskurs

Bereits der französische Historiker und Philosoph Michel Foucault gelangte zu der Einsicht, dass Begriffe in der Gesellschaft ein normatives Eigenleben entfalten und die Einheitlichkeit dessen sichern, was sie zu subsumieren vorgeben. Er bezeichnete die

¹¹ Clifford Geertz: „Thick Description. Towards an Interpretative Theory of Culture“, in: Ders., *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic books 1973, S. 3-30.

Normen, nach denen sich dieses Eigenleben der Begriffe vollzieht, als Diskurs. Unter Diskurs versteht Foucault die „Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln“¹². Diese verbinden Aussagen sowohl untereinander, als auch miteinander bezogen auf Praktiken, Objekte und Institutionen, und bilden somit systematisch die Gegenstände, von denen sie sprechen.¹³

Foucault begreift das Benennen, Aussagen und Bilden von Begriffen als eine Form der gesellschaftlichen Praxis. Diskurse sind für ihn einerseits Medium des Wissens, andererseits als gesellschaftliche Praktiken konstituiert.¹⁴ Foucault geht des Weiteren davon aus, dass es diskursive Regeln gibt, welche sich in einem Aussagesystem niederschlagen, das dem Sprechen vorgeordnet ist und das hiervon erfasste Gebiet der menschlichen Tätigkeit entlang der darin formulierten und bildbaren Begriffe strukturiert. Es ist nach Foucault daher möglich, von beobachtbaren Regelmäßigkeiten in Texten auf eine zugrundeliegende Regelstruktur, einen Code, zu schließen. In diesem Sinne bezeichnet Foucault den Diskurs als „eine Menge von an unterschiedlichen Stellen erscheinenden, verstreuten Aussagen, die nach demselben Muster oder Regelsystem gebildet worden sind, und deswegen ein- und demselben Diskurs zugerechnet werden können“.¹⁵ Aufgabe des Diskursanalytikers ist die Rekonstruktion dieses Regelsystems im Sinne einer Analyse der gesellschaftlichen Bedeutung von Wissen und symbolischen Ordnungen.

1.3.b) Diskursanalyse

In den letzten Jahren war in der Forschung ein zunehmendes Interesse an der Diskursperspektive zu beobachten, was nicht nur wissenschaftlich begründet, sondern nach dem deutschen Soziologen Reiner Keller vor allem durch den gesellschaftlichen Wandel hin zu einer Wissensgesellschaft bedingt sei. Mit Ansteigen der systematischen Wissensproduktion würden die Tatsachen ihre Eindeutigkeit verlieren, das heißt ihre Klassifizierbarkeit, es komme zudem zu einer Zunahme an hybriden

¹² Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 171.

¹³ Ebd. S. 74.

¹⁴ Reiner Keller: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, 3. aktual. Auflage, Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwissenschaften 2007 (Qualitative Sozialforschung 14), S. 43.

¹⁵ Ebd. S. 44.

Phänomenen ohne eindeutige Zurechenbarkeit auf Natur, Gesellschaft und Technik. Deswegen sind Diskurse aus Sicht von Keller als Prozesse und Versuche der Sinnzuschreibung und -stabilisierung von hoher gesellschaftlicher Relevanz.¹⁶

Ich entschied mich dazu, mich an der Methode der kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger zu orientieren, der am Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung tätig ist. Jägers Methodik baut auf Foucault und dessen Rezeption und Weiterführung durch den Literaturwissenschaftler Jürgen Link auf. Sie ist linguistisch geprägt, legt aber das Schwergewicht auf Interpretationsprozesse. Jägers Modell der Diskursanalyse vertritt einen emanzipierten Forschungsanspruch und fokussiert auf Machtstrukturen, was meinem Forschungsinteresse und -design entgegenkommt.

Jürgen Link, auf den sich Siegfried Jäger in seiner diskurstheoretischen Ausrichtung bezieht, präzisiert Foucaults Verständnis von Diskursen, indem er diese definiert als „geregelt, ansatzweise institutionalisierte Redeweisen als Räume möglicher Aussagen, insofern sie an Handlungen gekoppelt sind und damit Machtwirkungen ausüben“¹⁷. Link betont damit unter anderem die Wichtigkeit, zwischen oberflächlichen „Äußerungen“ und festen „Aussagen“ im Diskurs zu unterscheiden. Aussagen geben nach Jäger „den inhaltlich gemeinsamen Nenner wieder, der unter Berücksichtigung der jeweiligen Kontexte aus Sätzen und Texten gezogen werden kann“.¹⁸ Textanalyse wird für Jäger dadurch zur Diskursanalyse, dass Texte als Elemente eines überindividuellen, sozio-historischen Diskurses begriffen werden. Zu beachten ist dabei, dass sich die gesellschaftliche Wirklichkeit nach dem Verständnis von Jäger in Diskursen nicht einfach widerspiegelt, sondern Diskurse eine eigene Wirklichkeit darstellen, eine eigene Materialität haben.¹⁹

Im Anschluss an Foucault macht Siegfried Jäger deutlich, wie er das Verhältnis von Macht und Diskurs sieht: Macht werde diskursiv transportiert und durchgesetzt, der Diskurs sei „gleichzeitig Machtinstrument und -effekt“.²⁰ Diskurse wären wiederum

¹⁶ Keller, *Diskursforschung*, S. 9.

¹⁷ Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 26; zit. nach Jürgen Link: „kultuRRevolution – ein notwendiges Konzept“, in: *DISS-Journal* 14 (2005), S. 18.

¹⁸ Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 95.

¹⁹ Ebd. S. 33, 35.

²⁰ Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 43.

in der Lage, faktische Macht auszuüben, weil sie Wissen „transportieren“.²¹ Dies entspricht der Interpretation der kritische Diskursanalysen von Diskurs als „Fluss von ‚Wissen‘ bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“.²² Dementsprechend müsse die Diskursanalyse konkret „die ökonomischen Prozesse, die institutionellen Praktiken, die gelernten Normen, die geglaubten ‚Wahrheiten‘, die stereotypen Bedeutungszuschreibungen“²³ analysieren, um die komplexen Machtverhältnisse zu entschlüsseln und dem diskursiv transportierten „Wissen“ auf die Spur zu kommen.

Siegfried Jäger skizziert den Ablauf der Diskursanalyse in groben Zügen wie folgt: Zunächst wird der Untersuchungsgegenstand festgelegt (Zielsetzung, theoretischer Hintergrund, Methoden, gesellschaftliche Relevanz), daraufhin wird die Materialgrundlage bestimmt, die getroffene Materialauswahl begründet und auf Vollständigkeit im Hinblick auf den Forschungsgegenstand untersucht. Die gesammelten Daten werden in einer Strukturanalyse aufbereitet mit dem Ziel, Aussagen gleicher Inhalte zu ermitteln, nach ihrer quantitativen Häufung zu gewichten, ihre formale Beschaffenheit zu analysieren sowie abschließend in Themen und Unterthemen zu sortieren. In der anschließenden Feinanalyse werden typische Diskursfragmente ausgewählt und im Hinblick auf ihren institutionellen Kontext, ihre Text-„Oberfläche“, die eingesetzten sprachlich-rhetorischen Mittel und den inhaltlich-ideologischen Aussagegehalt hin untersucht. Es folgt eine Gesamtanalyse typischer Diskursfragmente, das heißt, alle festgestellten Fakten, die sozialen und sprachlichen Besonderheiten werden miteinander in Zusammenhang gesetzt. Dies ermöglicht eine Darstellung der wesentlichen, inhaltlichen und formalen Merkmale des gesamten Diskursstrangs, um sich schließlich abschließend kritisch mit dem Diskursstrang auseinandersetzen zu können.²⁴

²¹ Jäger, *Kritische Diskursanalyse*, S. 73.

²² Ebd. S. 26.

²³ Ebd. S. 46.

²⁴ Ebd. S. 90-111.

1.4.) Quellen

1.4.a) Literatur: Stand der Forschung

Obwohl sich die Musikwissenschaft bislang nicht mit der Praxis des A-cappella-Ensemblegesangs im deutschsprachigen Raum befasst hat, gibt es dennoch einige Publikationen, die einzelne Aspekte oder meines Forschungsgegenstandes oder thematisch angrenzende Forschungsgebiete näher beleuchten. Dazu gehörte u.a. die Dissertation von Matthias Becker zu „*Chormusik im Jazz*“, in welcher er vor allem die Wurzeln und Geschichte von vokalen Jazz-Gruppen untersucht. Richard Sparks beschäftigt sich in „*The Swedish choral miracle: Swedish a cappella music since 1945*“ entwicklungsgeschichtlich mit der lokalen Szene von A-cappella-Gesang in Schweden. Auch zur lokalen Szene in den USA existieren eine Reihe von interessanten wissenschaftlichen Darstellungen: So beschrieb Leonhard Van Camp bereits im Jahr 1964 in seiner Dissertation „*The development and present status of a cappella singing in United States colleges and universities*“ die aufkommende institutionelle Praxis von *collegiate a cappella* in den USA. Einen aktuelleren Statusbericht liefert im Vergleich dazu Joshua Duchan mit „*Powerful Voices: The Musical and Social World of Collegiate A Cappella*“ im Jahr 2012. Jay Warner gibt ähnlich wie Becker in „*American Singing Groups. A History from 1940 to today*“ einen entwicklungsgeschichtlichen Überblick zu amerikanischen Vokalgruppen in den USA. Lenny Kaye wiederum liefert in seinem Artikel „The Best of Acappella“ einen authentischen Erfahrungsbericht zu einer spezifischen, lokal und zeitlich eng begrenzten A-cappella-Szene, die in den 1950er Jahren in den USA im Rock-Genre angesiedelt war. Die Sängerin Katrin Schinnerl vom österreichischen A-cappella-Ensemble *Chilli da Mur* vertritt in ihrer Diplomarbeit „*Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonix*“ die These eines Paradigmenwechsels in der A-cappella-Ensembleszene, den sie mittels musikalischer Analyse und Interviews an einem neuartigen Soundideal - einem poppigen „Bandsound“ - im A-cappella-Ensemblegesang festmacht.

Auch abseits von wissenschaftlichen Publikationen gibt es eine Reihe weiterer, inhaltlich ergiebiger Quellen wie beispielsweise die populärwissenschaftlichen Biographien der deutschen Profi-Ensembles *Wise Guys* und *Maybebop* und diverse praktische Anleitungen zum A-cappella-Ensemblegesang (sogenannte „textbooks“).

Die ethnologischen Betrachtungen von Julio Mendivil zum deutschen Schlager schließlich waren zwar für meine Forschungsarbeit inhaltlich nicht relevant, stellten aber ein vorbildliches Beispiel für die praktische Anwendung einer Diskursanalyse in einem Feld an der Schnittstelle zwischen Ethnologie und Populärmusikforschung dar mit dem Anspruch, in der ethnographischen Darstellung den Forderungen des *narrative turn* in den Cultural Studies soweit wie möglich zu entsprechen.

1.4.b) Feldforschung und Datenkorpus

Von März bis Mai 2016 führte ich zwölf qualitative Einzel- und Gruppengespräche mit einigen Mitgliedern von A-cappella-Ensembles und LeiterInnen von A-cappella-Festivals in Österreich, Deutschland und der Schweiz durch. Hinzu kam ein zufälliges, spontanes Gespräch mit dem Profi-Ensemble *Real Group* aus Schweden nach ihrem Konzert ohne Audioaufnahme. Die folgende Tabelle 1 zeigt die Verteilung der Gespräche nach Herkunftsland und Typus der befragten Gewährspersonen.

Gewährspersonen	AUT	DE	CH	SE	SUMME:
Amateur-Ensemble	3				3
semiprofessionelles Ensemble	5				5
professionelles Ensemble		2		1	3
Experte (institutionell)	1		1		2
SUMME:	9	2	1	1	13

Tabelle 1 – Interview-Statistik (Eigendarstellung)

Die höchste Dichte an Gesprächen besteht in Österreich, die beste (virtuelle) Quellenlage fand ich aufgrund der großen Anzahl an Institutionen in Deutschland vor. Über die Gruppen, Institutionen und musikalischen Aktivitäten in der Schweiz gab mir der Leiter des internationalen A-cappella-Festivals Appenzell in der Schweiz umfassend Auskunft. Neun der befragten Ensembles sind stilistisch dem populärmusikalischen Sektor zurechenbar, zwei der befragten Ensembles singen gemischtes Repertoire. Von den elf befragten Ensembles treten acht in der Regel bzw. überwiegend mit tontechnischer Verstärkung auf.

Hinsichtlich der Auswahl meiner Gewährspersonen begann ich mit den mir persönlich bekannten Ensembles aus der näheren Umgebung. Ursprünglich war es mein Ziel, deren Verbindungen zu anderen A-cappella-Ensembles zu erfragen, um die Szene-

inhärenten Netzwerke offen zu legen. Idealerweise wollte ich den jeweils nächsten Gesprächspartner auf der Grundlage von Hinweisen aus dem vorherigen Gespräch auswählen, um dem Vorwurf von Subjektivität bei der Auswahl der Gewährsleute und einer damit einhergehenden Verzerrung der Analyseergebnisse vorzubeugen. Diese Vorgehensweise schlug bei der Befragung von Amateur-Ensembles aufgrund ihres geringen Vernetzungsgrades untereinander fehl, stattdessen fungierten die von mir befragten FestivalleiterInnen als Multiplikatoren, da sie die mir zahlreiche Hinweise auf potentiell relevante Gesprächspartner lieferten.

Zu Beginn jedes Gesprächs stellte ich mich kurz vor, indem ich meinen persönlichen Zugang zur A-cappella-Szene offenlegte und bat meine GesprächspartnerInnen daraufhin, frei über ihren Zugang zum A-cappella-Singen zu assoziieren, wobei ich es vermied, in meiner Ausdrucksweise a priori das Vorhandensein einer Szene vorauszusetzen. Fragen stellte ich im ersten Drittel des Gesprächs selbst nur, um bei Unklarheit nachzuhaken, das Gespräch nach einem Bruch fortzuführen oder anhand einer für mich interessanten Aussage meines Gesprächspartners bzw. meiner Gesprächspartnerin thematisch in die Tiefe zu gehen. Im Regelfall entspann sich aus der anfänglich eher steifen Interviewsituation ein angeregter Dialog, in der wir unsere Meinungen und Erfahrungen offen austauschten. Abschließend versuchte ich, die für mich zentralen Erkenntnisse aus dem Gespräch noch einmal suggestiv anzusprechen, um mein Verständnis der Aussagen meiner Gegenüber zu überprüfen.

In meinen Gesprächen mit Profi-Ensembles, den kommerziell erfolgreichen Gruppen *Wise Guys* und *Maybebop* aus Deutschland, ließ sich die von mir beschriebene, favorisierte Vorgehensweise jedoch nicht anwenden. Dauerten meine Gespräche ansonsten üblicherweise ca. zwischen 50 und 120 Minuten, war meine Gesprächszeit im Falle der beiden Profi-Ensembles vorab auf 15-20 Minuten begrenzt. Ich führte diese Interviews daher deutlich strukturierter mit Hilfe eines Leitfadens und nutzte die Gelegenheit dazu, erste Erkenntnisse, die ich aus den bisherigen Gesprächen gewonnen zu haben glaubte, abzusichern. Alle Gespräche mit Ausnahme des spontanen Austauschs mit der *Real Group* wurden von mir mittels Audio-Aufnahmegerät aufgenommen. Anschließend fertigte ich von jedem Gespräch eine

wortgetreue Transkription in literarischer Umschrift²⁵ an. Ich entschied mich, die Transkriptionen der Gespräche aufgrund ihres enormen Umfangs von ca. 130 Seiten, wie auch aus ethischen Gründen aufgrund der hohen Anzahl an sensiblen Informationen nicht in den Anhang aufzunehmen. Grundlegende Informationen zu den Gesprächen (Ort, Zeit, Methode, Gesprächspartner, Ensemble/Festival) sind jedoch im Anhang einsehbar.

Parallel zu den geführten Gesprächen besuchte ich Konzerte der befragten Ensembles und protokollierte meine Beobachtungen. Insbesondere die Mitverfolgung der österreichischen Castingshow „Die große Chance der Chöre“ im Herbst 2016 im öffentlich-rechtlichen Fernsehsender ORF1 und die Möglichkeit, der Aufzeichnung einer seiner Folgen live im Studio beizuwohnen, erwies sich als Glücksfall für meine Forschungsarbeit. Des Weiteren ergänzte ich das Datenkorpus um 16 ausgewählte Songtexte, die sich entweder explizit dem Begriff a cappella widmen oder Teilaspekte der musikalischen Praxis detailliert behandeln. Die Auswahl an virtuellen Quellen wie Webseiten, Newsletter, Fanblogs und Medienberichten fiel mir aufgrund ihrer begrenzten Anzahl²⁶ im deutschsprachigen Raum nicht schwer. Ich legte meinen Fokus dabei auf institutionelle Quellen, indem ich einen Index aller institutionellen Veranstaltungen (Festivals und Wettbewerbe) aus dem Jahr 2016 erstellte und deren Webseiten auf die verwendeten Begrifflichkeiten hin untersuchte.²⁷

²⁵ Wortverschleifungen wurden nicht transkribiert, sondern an das Schriftdeutsch angenähert. Wort- und Satzabbrüche wurden geglättet bzw. ausgelassen. Pausen wurden nach ihrer Länge als Auslassungspunkte in Klammern (.), (..) oder (...) markiert. Verständnissignale des gerade nicht Sprechenden wie „mmh“ o.Ä. wurden in der Regel nicht transkribiert, emotionale, nonverbale Äußerungen der befragten Person und mir selbst, welche die Aussage unterstützen oder verdeutlichen (z.B. lachen, seufzen) wurden beim Einsatz in Klammern notiert. Vgl. Eberhard Zwirner und Wolfgang Bethge: *Erläuterungen zu den Texten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (u.a.) 1958.

²⁶ Den virtuellen Raum als Quelle einzubeziehen, war für die Erfassung der Szene aus meiner Sicht unabdingbar. Glücklicherweise beschränkt sich die Anzahl der einschlägigen Webseiten und Blogs im deutschsprachigen Raum auf einige wenige, institutionelle Foren, was eine Auswertung des Contents im Rahmen meiner Masterarbeit überhaupt erst möglich machte.

²⁷ Der von mir erstellte Index zu den A-cappella-Festivals und Wettbewerben im deutschsprachigen Raum wird in Kapitel 2.3.c) eingehend erläutert und kann im Anhang eingesehen werden.

2. Die Szene: eine Ethnographie

2.1.) Die Szene als theoretisches Konzept

Der Terminus „Szene“ (engl. *scene*) wurde erstmals breitenwirksam von Journalisten in den 1940er Jahren benutzt, bezogen auf den „way of life“ in der Subkultur des Jazz. Seitdem beinhaltet der journalistische Musikdiskurs nicht nur eine Beschreibung von Musik, Kleidung und typischen Verhaltensweisen innerhalb einer Musikszene, sondern dient zudem Fans bestimmter musikalischer Praktiken laut Andy Bennett als „kulturelle Quelle zur Ausformung eines kollektiven Ausdrucks einer alternativen Identität“, mit dem Ziel, sich vom jeweiligen „mainstream“ abzugrenzen.²⁸ Seit den 1990er Jahren wird das Konzept der Szene auch in akademischen Kreisen zunehmend als Modell für Forschungen zu Produktion, Performance und Rezeption von populärer Musik genutzt.

Das Szene-Konzept von Andy Bennett und Richard Peterson, dem ich in meiner Forschungsarbeit folge, basiert theoretisch auf Pierre Bourdieus Begriff des „Feldes“²⁹ und Howard Beckers Konzept der „art worlds“³⁰. Unterschieden wird zwischen den drei grundlegenden Typen von lokalen, translokalen und virtuellen Szenen.

Eine **lokale** Musikszene beschreibt Bennett als:

„[...] focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene.“³¹

²⁸ Andy Bennett und Richard A. Peterson: *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press 2004, S.2.

Es geht dabei nicht darum, was das Begriffspaar „underground“ versus „mainstream“ jeweils sozial, historisch und kulturell konkret zum Ausdruck bringt, sondern um die Funktion der Begriffe, die den kulturellen Raum um diese Pole herum strukturieren. Konstant bleibt der jeweilige Begriff lediglich in seiner polarisierenden Setzung zu dem dazugehörigen Gegenbegriff.

Vgl. Wicke, *Über die diskursive Formation musikalischer Praxis*, S. 6

²⁹ Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge and Kegan Paul 1984.

³⁰ Howard Becker: „Art As Collective Action“, in: *American Sociological Review* 39/6 (Dez.1974), S. 767-776.

³¹ Bennett, *Music Scenes*, S.8.

Obwohl sich Musikszene laut Bennett auf bestimmte musikalische Stile fokussieren, beinhalten sie auch typische Lifestyle-Elemente wie distinktive Tanzstile, Drogen, Kleidungsstile oder politische Ansichten. Eine konventionelle, lokale Szene wird angetrieben durch eine Serie von Veranstaltungen, wo Fans aufeinandertreffen, kommunizieren, und ihr Zugehörigkeitsgefühl zu der Szene abgeschirmt von äußeren Einflüssen und Erwartungen immer wieder aufs Neue bekräftigen.³² Als **translokal** bezeichnet Bennett lokale Musikszene, die in regelmäßigem Kontakt mit ähnlichen, lokalen Szenen an geographisch entfernten Orten stehen.³³ Sie interagieren miteinander mittels Austausch von Aufnahmen, Bands, Fans und „Fanzines“³⁴. Sie werden als translokal bezeichnet, weil es sich zwar im Kern um lokale Szenen handelt, diese jedoch mit geistesverwandten Gruppierungen an entfernten Orten in Verbindung stehen. In **virtuellen** Szenen kommen geographisch weit verstreut lebende Teilnehmer einer Fankultur im Internet zu Konversationen zusammen.³⁵

2.1.a) Die A-cappella-Szene: lokal und translokal

Bei der Szene von A-cappella-Ensemblegesang handelt es sich aus meiner Sicht um eine translokale Szene, da die persönliche Vernetzung ihrer Akteure zwar überwiegend auf lokaler Ebene stattfindet, die Szenemitglieder aber dennoch über das globale Geschehen informiert sind. Alle von mir befragten Gewährspersonen kannten unabhängig von ihrer stilistischen Präferenz A-cappella-Ensembles aus anderen geographischen Regionen der Welt, konsumierten deren Audioaufnahmen und Noten und sangen Arrangements ihrer Lieblingsgruppen nach. Die Existenz von Vernetzungsplattformen und Dachorganisationen mit translokaler Reichweite, insbesondere im Bereich des zeitgenössischen A-cappella-Gesangs, stützen meine Annahme des translokalen Szenecharakters. Der deutschsprachige Raum stellt aus meiner Sicht eine eigenständige lokale Szene dar, die mit anderen lokalen Szenen u.a. in den USA, Skandinavien, Taiwan, Südkorea, Japan und Australien vernetzt ist. Die

³² Bennett, *Music Scenes*, S. 11.

³³ Ebd. S. 8.

³⁴ Als „Fanzines“ bezeichnet Bennett private Publikationen wie Newsletter mit geringer Auflage von Fans, die in dieser Form ihre Meinung zu einer bestimmten Form von Musik, zu Musikern oder sozialen Themen von gemeinsamem Interesse teilen.

³⁵ Bennett, *Music Scenes*, S. 10.

vorliegende Arbeit fokussiert sich in diesem Sinne auf einen bestimmten lokalen Ausschnitt, nämlich den deutschsprachigen Raum, der Teil eines Netzwerkes von lokalen Szenen in einer übergeordneten, translokalen Szene ist.

Die fokussierte, soziale Aktivität der Szene ist der A-cappella-Gesang in Ensembles von vier bis acht Personen. Quantitativ überwiegen dabei Amateur-Ensembles, welche gleichzeitig den Kern der Fangemeinde vergleichsweise weniger, (semi-)professionell agierender Ensembles bilden. Das Kriterium einer szeneübergreifenden Gemeinsamkeit des musikalischen Geschmacks bezieht sich anders als in den meisten Musikszenen nicht auf einen bestimmten, musikalischen Stil, sondern auf die Übereinkunft, ohne Instrumentalbegleitung singen zu wollen. Kreative Selbstverwirklichung auf hohem künstlerischen Niveau und Gemeinsamkeit in der Aktion sind Vorstellungen, welche die diskursive Konstitution des Musikalischen in der Szene prägen. Getragen ist das spezifische Musikverständnis von sozialen Praktiken und Gemeinschaftsritualen wie regelmäßige Proben, öffentliche Konzerte, Festivals und Wettbewerbe, die in einer ausdifferenzierten Fankultur mit einer relativ eigenständigen, medialen Infrastruktur, sowie in ein breites Repertoire ästhetischer Praktiken (die „Stilformen“) eingebettet sind. Die mit der Musik verbundenen sozialen, kulturellen und ästhetischen Praktiken sind in der Szene als Populärmusik einzustufen, wenn sie über Tonträger kommerziell aufeinander bezogen sind.

Die geographische Eingrenzung der lokalen Szene auf den deutschsprachigen Raum weist eine gewisse Unschärfe im Hinblick auf die Stellung der einzelnen Länder im regionalen Verbund auf. Deutschland hat mit Abstand den höchsten Grad an Institutionalisierung und Vernetzung und die stärkste Szene-Identität im Diskurs. Überwiegend gewann ich den Eindruck, dass sich Ensembles, Fans und Produzenten im deutschsprachigen Raum quantitativ in Deutschland konzentrieren und Akteure aus Österreich und der Schweiz sich ebenfalls an Deutschland als regionales Zentrum der Szene orientieren. Wichtigstes Indiz für diese Annahme ist das mangelnde Bewusstsein für eine eigenständige Szene in Österreich und Schweiz bei den Ensembles, wie auch das Fehlen eigener Vernetzungsplattformen in diesen Ländern. Die Regionen Österreich und Schweiz würde ich in diesem Sinne als Peripherie verstehen, die Deutschland als regionales Zentrum umgibt.

Typischerweise für eine lokale Musikszene weist der deutschsprachige Raum eine organisch gewachsene Beziehung zwischen der Gesangspraxis im Ensemble und der

bestehenden, lokalen Liedkultur auf. Häufig ist in der musikalischen Ensemblepraxis ein gewisser pädagogischer bzw. bildungspolitischer Anspruch erkennbar, regionale Dialekte oder Volkslieder der Region durch die Verbindung mit populären Musikelementen im kulturellen Gedächtnis zu bewahren. Die junge, zeitgenössische A-cappella-Band *ONAIR* aus Deutschland legte mit ihrem Neuarrangement des deutschen Volksliedes „*Wenn ich ein Vöglein wär*“ ein gutes Beispiel dafür vor; bezeichnenderweise handelt es sich dabei um das einziges, deutschsprachige Stück in ihrem Repertoire. *Maybebop* zeigen ein besonders starkes Sendungsbewusstsein hinsichtlich der Popularisierung deutscher Volksmusik: Sie bauten beispielsweise ein Volkslied-Quiz in ihre Konzerte ein, kleideten die Goethe-Balladen „*Erlkönig*“ und „*Es war ein König in Thule*“ in ein neues musikalisches Gewand und verjazzten in regelmäßiger Manier deutsche Kinder- und Weihnachtslieder. Ihr Song „*Deutschlied*“ nutzt die Melodie der deutschen Bundeshymne mit neuem Text unterlegt zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Eigen- und Fremdwahrnehmung einer „deutschen“ Identität im gesellschaftlichen Diskurs. Das semiprofessionelle Ensemble *Zwo3Wir* aus Österreich interpretiert dahingegen in ihrem A-cappella-Arrangement „*Landeshymne*“ die Melodie der niederösterreichischen Landeshymne ausgehend von ihrer ursprünglichen Gestalt als eine musikalische Reise durch diverse populäre Musikstile.

Man könnte diese Affinität zum lokal verwurzelten Liedgut als Gegenreaktion zu Globalisierungstendenzen interpretieren, oder, wie es die deutsche Medienkultur-Forscherin Merle-Marie Kruse es ausdrückt, als Bedürfnis „zur Affirmation der eigenen nationalen Identität“³⁶. *Maybebop* sahen dieses spezifische Charakteristikum der lokalen Szene im Gespräch mit mir in einem tief sitzenden Bedürfnis zur Wiedergewinnung von Liedgut begründet, das von den Nationalsozialisten vereinnahmt wurde.³⁷ Wicke verweist in diesem Zusammenhang auf aktivistische Bewegungen in Deutschland seit den 1960er Jahren, ein „neues deutsches Lied“ zu schaffen, das einerseits vom Missbrauch durch den Nationalismus befreit und

³⁶ Merle-Marie Kruse: „‘Dis wo ich herkomm‘ – Verunsicherungen nationaler Identität in Texten aktueller deutschsprachiger Popmusik.“, in: *SAMPLES* 9 (2010), <http://www.aspm-samples.de/Samples9/kruse.pdf>, Version vom 11.11.2010, letzter Zugriff: 09.02.2017, S. 21.

³⁷ Jan Bürger und Lukas Teske (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015, #00:09:43-#00:12:43.

andererseits musikalisch wie inhaltlich auf der Höhe der Zeit ist. A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum griffen diese deutsche Tradition des „Liedermachers“ auf.³⁸

Ein weiteres Merkmal der lokalen Repräsentation der Szene ist ihre Präferenz der deutschen Sprache bzw. lokaler Dialekte, vor allem im Repertoire des zeitgenössischen A-cappella-Ensemblegesangs. Ein Beispiel hierfür ist die Praxis von Comedy-Ensembles der Szene wie der beiden österreichischen Ensembles *Die Echten* und *chor.netto*, bekannte Popsongs dialektisch umzudichten. Texte von zeitgenössischen Ensembles werden häufig selbst geschrieben und greifen alltägliche Begebenheiten und Themen von gesellschaftlicher Relevanz mit lokalem oder regionalem Bezug auf, wie beispielsweise der Radio-Hit „*Deutsche Bahn*“ von den *Wise Guys*, der die Absurditäten einer Reise mit der deutschen Bahn an den Pranger stellt. Die große Bedeutung des Textes, verbunden mit einer Nähe zu Kleinkunst, Theater und Kabarett, und die weit verbreitete Präferenz zur Eigenkomposition sind weitere Ausprägungen des Lokalen im deutschsprachigen Raum, etwa in Abgrenzung zur lokalen Szene in den USA, die sich bislang weitgehend über Pop- und Rockcovers mit Fokussierung auf die melodisch-harmonischen Komponenten im Arrangement definiert. Das lokale Szenekriterium der Entwicklung einer alternativen, musikalischen Identität in Abgrenzung von der für den Massenkonsum produzierenden Musikindustrie des Mainstreams nach Bennett und Peterson trifft auf die A-cappella-Szene im deutschsprachigen Raum prinzipiell zu, auch wenn die Grenze zum Mainstream von einigen zeitgenössischen Ensembles in den letzten Jahren bewusst durchbrochen bzw. aufgeweicht wurde.

2.1.b) Dimensionen der lokalen Szene

Im Hinblick auf die Anzahl der aktiven A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum mangelt es an wissenschaftlich erhobenen Daten, die intersubjektiv nachvollziehbar und verlässlich wären. Der von Fans betriebene Blog *acappella-online.de* zählt beispielsweise 35 A-cappella-Gruppen in Österreich, 38 in der Schweiz

³⁸ Peter Wicke: „Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat (Hrsg.), *Einführungstexte des Deutschen Musikinformationszentrums MIZ*, www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf, veröffentlicht 2010, letzter Zugriff; 09.02.2017.

und an die 700 Gruppen in Deutschland auf.³⁹ Ein großer Teil der Amateur-Ensembles ist von dieser Auflistung jedoch nicht erfasst, und auch im semiprofessionellen Bereich erscheint mir die Zusammenstellung für Österreich und Schweiz meinen Recherchen nach unvollständig. Die internationale A-cappella-Organisation CASA („Contemporary A Cappella Society“) mit Sitz in den USA weist in ihrer Künstlerdatenbank „Acapedia 2.0“ 2.400 Profile aus⁴⁰, inkludiert sind darin aber nicht nur aktive, sondern auch ehemalige Gruppen sowie einzelne Beatboxer und auf a cappella spezialisierte Studios und Produzenten. Trotz mehrfacher Anfrage wurden mir leider keine Daten spezifisch zum deutschsprachigen Raum übermittelt.

Mir persönlich sind alleine in der Region Ostösterreich (Wien, NÖ, Burgenland) an die 45 Ensembles bekannt, darunter überwiegend Amateur- und semiprofessionelle Ensembles. Ohne dass ich mir dabei einen Anspruch auf Vollständigkeit anmaßen würde, vermag dies zumindest einen ungefähren Eindruck von der Dichte an A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum zu geben.

2.1.c) Faszination a cappella oder der Reiz der Herausforderung

Um die Eigenheiten der Szene jemandem vermitteln zu können, der noch nie in einem A-cappella-Ensemble gesungen hat, möchte ich an dieser Stelle die speziellen Herausforderungen dieser musikalischen Praxis umreißen. Ein befreundeter Chorleiter, der auch Aufnahmeleiter ist, sagte einmal zu mir, dass er am Chorklang sofort erkennen könne, ob ein Chor in jüngster Zeit häufig a cappella gesungen hätte oder nicht. Das A-cappella-Singen sei wie eine Kur zur Verbesserung der Intonation und des Zusammenklangs für einen Chor. Denn im Zusammenspiel mit Instrumenten kann sich der/die einzelne Sänger/in entspannt zurücklehnen, er kann sich intonatorisch am Harmonieinstrument anhalten; schließlich werden kleinere Unsicherheiten beim Noten lesen oder Unausgewogenheit zwischen den Stimmgruppen von der Instrumentalbegleitung zuge deckt, die den Chor auch in punkto Lautstärke gerne überlagert. Muss der Chor dann ohne Instrumentalbegleitung proben oder auftreten,

³⁹ acappella-online.de, <http://www.acappella-online.de>, veröffentlicht 2007, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁴⁰ Acapedia (Datenbank von A-cappella-Gruppen), in: CASA, <http://www.casa.org/acapedia>, letzter Zugriff: 26.01.2017.

kann die „Rosskur“ namens a cappella anfänglich sehr schmerzen. Jede kleinste Unsicherheit des Einzelnen, jede Unausgewogenheit im Chorzusammenklang, jede Unsauberkeit der Intonation wird gnadenlos offenbart, selbst musikalische Laien im Publikum nehmen diese unausweichlich wahr. „Der Olymp der Chorsingerei ist, a cappella zu singen“ schwärmt Elisabeth Stubenvoll von *Variophon* im Gespräch mit mir⁴¹ und trifft damit den Grundtenor von SängerInnen und Fans in der Szene, die A-cappella-Gesang als die größte Herausforderung im Vokalbereich ansehen.

Im Ensemble verschärfen sich die Herausforderungen noch einmal im Vergleich zum Chor – es gibt kein „sich Verlassen“ auf den Nachbarn mehr, kein Anhalten an einer starken Nebenstimme. Seine Stimme sicher im Gesamtgefüge behaupten zu können, ohne hervorzustechen, ist Grundvoraussetzung für das Singen im Ensemble. Es geht jedoch nicht mehr nur darum, die richtigen Noten in der richtigen Tonhöhe zu singen, sondern auch um eine ausgezeichnete Stimmtechnik, da Unsicherheiten bei herausfordernden Stellen, Probleme mit Rhythmus, Ambitus oder Kurzatmigkeit am Ende einer längeren Phrase anders als in einem Chor nicht mehr von anderen SängerInnen kompensiert werden können. Parallel zur eigenen Stimmführung müssen A-cappella-SängerInnen zudem noch eine weitere große Herausforderung bewältigen – nämlich zu jeder Zeit auf die anderen Ensemblemitglieder zu hören. „90 Prozent unserer Arbeit ist Hören“,⁴² konstatiert Nigel Short von den *King's Singers*. „Im (semi-)professionellen Ensemble bedeutet die Herausforderung des Hörens in der Probenpraxis konkret, jeden einzelnen Akkord eines Stücks dynamisch und intonatorisch „auszustimmen“.“⁴³ Andernfalls ist das harmonische Gefüge für den Hörer aufgrund der klanglich komplexen, dicht gesetzten Arrangements in klassischer und zeitgenössischer Ensembleliteratur nicht mehr erkennbar bzw. durchdringbar.

⁴¹ Elisabeth Stubenvoll (*Variophon*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Tulln (Österreich) am 04.12.201, #00:08:26-#00:09:01.

⁴² Jakob Buhre und Frank Wiegand: „The King's Singers. 90 Prozent unserer Arbeit ist Hören.“, Interview mit Philip Lawson und Nigel Short von den King's Singers, in: *Planet Gespräch*, <http://www.planet-Gespräch.de/Gesprächs/kings-singers/33422/>, veröffentlicht am 19.11.2000, letzter Zugriff: 12.02.2017.

⁴³ Ausstimmen bedeutet, der einzelne Sänger sollte zu jeder Zeit wissen, welche Funktion sein Ton harmonisch im jeweiligen Akkord einnimmt und sollte die Lautstärke dementsprechend anpassen. Intonationstechnisch geht es im (semi-)professionellen Ensemble nicht mehr nur um die absolute Tonhöhe, sondern um die gleiche Färbung von Vokalen zur Angleichung der Obertöne, oder um Feinheiten, wie zum Beispiel eine Terz im Akkord in Abwärtsbewegung eine Nuance tiefer zu singen als in der Aufwärtsbewegung.

Durch den Einsatz von technischer Ausrüstung kann das Ausstimmen erleichtert werden, der Einsatz von Tontechnik stellt Ensembles jedoch wiederum vor neue Herausforderungen.

Die meisten A-cappella-Ensembles agieren in bewusster Abgrenzung zum Chor ohne Chorleiter. Um jedoch auch ohne Dirigat in der Lage zu sein, Tempi-Wechsel und Phrasierungen exakt zu gestalten, ist neben dem kontinuierlichen aufeinander Hören ein beinahe instinktives Musizieren im Ensemblekollektiv erforderlich, was abseits des professionellen Bereichs starke persönliche Bindungen zwischen den Ensemblemitgliedern voraussetzt. „Wir entwickeln alle gleichzeitig den gleichen Klang, indem wir genau darauf hören, was die anderen tun. Und dieses Hören wird zum Instinkt, denn wie will man wissen, welchen Klang man erzeugen muss, wenn man nicht auf die anderen hört?“⁴⁴, spricht Nigel Short von den *King's Singers* das Erfordernis von Automatismen im Zusammenspiel der einzelnen Stimmen an.

Da die musikalische Interpretation des Stückes nicht wie im Chor von einem Leiter bzw. einer Leiterin vorgegeben wird, haben EnsemblesängerInnen einen weitaus größeren, künstlerischen Spielraum. Im Gegenzug benötigen sie jedoch entsprechend weitreichende, musikalische Vorkenntnisse in Stilkunde und Analyse. Die Beschränkung auf A-cappella-Repertoire erschwert die Programmgestaltung zudem erheblich. Kommen bei Ensembles, die technisch verstärkt singen, noch Fragen der Mikrofonie- und Soundtechnik, der Choreografie, Moderation und Lichtshow zum eigentlichen Gesang hinzu, steigt der (Proben-)Aufwand enorm und es scheint unmöglich, all diese Herausforderungen noch „unter einen Hut“ zu bringen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die von mir befragten Ensemblemitglieder die Suche nach einer sängerischen Herausforderung als Hauptmotivation für das Singen im A-cappella-Ensemble angaben. Weitere, angegebene Anreize sind der Spaß am gemeinsamen Singen ohne „Chef“, künstlerische Befriedigung durch das Ausleben der eigenen musikalischen Kreativität auf möglichst hohem, musikalischen Niveau, das Pflegen von Freundschaften durch die gemeinsame soziale Aktivität, und der Stolz etwas Besonders zu tun, das nicht alltäglich ist.

⁴⁴ Buhre und Wiegand, *The King's Singers*. 90 Prozent unserer Arbeit ist Hören.“, Interview mit Philip Lawson und Nigel Short von den *King's Singers*, in: *Planet Gespräch*, <http://www.planet-Gespräch.de/Gesprächs/kings-singers/33422/>, veröffentlicht am 19.11.2000, letzter Zugriff: 12.02.2017.

2.1.d) Die musikalische Werkzeugkiste der Szene: Tradition - Wurzeln – Kanon

Die Frage, ob es eine musikalische Tradition des A-cappella-Ensemblegesangs gibt, auf dem die gegenwärtige translokale, bzw. die lokale Szene des deutschsprachigen Raums in Form eines konkret umrissenen Kanons fußt, wäre ein Thema für eine eigene Forschungsarbeit. Bei der Auswertung der transkribierten Gespräche fiel mir jedenfalls auf, dass ein gewisser Kreis von KünstlerInnen und Hit-Songs kontinuierlich genannt wurde – entweder bezogen auf deren Vorbildfunktion oder als Teil des Standardrepertoires der befragten Ensembles. Die *King's Singers* veröffentlichten beispielsweise über 40 Songbooks mit Madrigalen aus Renaissance und Barock sowie *close harmony*⁴⁵ Arrangements von Spirituals, Folk- und Popsongs, die für verschiedene Besetzungen herausgegeben wurden und zum Basisrepertoire vieler konservativ ausgerichteter Ensembles in der Szene gehören.

Will man als A-cappella-Ensemble spontan einen Song gemeinsam mit anderen A-Cappellisten anstimmen, liegt man mit „*And so it goes*“ und „*For the longest time*“ von Billy Joel, „*Blackbird*“ von den *Beatles*, dem Traditional „*Down to the river to pray*“ (am Besten im Arrangement der *King's Singers*) oder „*In this heart*“ von Sinead O'Connor selten daneben. „*Chilli con Carne*“ von der *Real Group* ist eine ambitioniertere, aber ebenso sichere Wahl, da sich alle mir bekannten Amateure oder semiprofessionellen Ensembles im Verlauf ihrer Karriere zu irgendeinem Zeitpunkt an diesem Stück versucht haben.⁴⁶ Aus meinen Beobachtungen ziehe ich den vorsichtigen Schluss, dass es in der Szene zumindest einen rudimentären Kanon zu geben scheint, ebenso wie eine unausgesprochene „Tradition“ des popularmusikalischen A-cappella-Gesangs, auf die sich Ensembles stützen.

Maybepop leisteten in dieser Hinsicht einen Offenbarungseid, als sie in ihrem Programm „Extrem nah dran“ in einer Moderation zu Konzertbeginn über die Frage sinnierten, was das Publikum im Laufe des Abends wohl zu hören bekommen würde.

⁴⁵ *Close harmony* bezeichnet eine Satztechnik, bei der das Arrangement in Akkordblöcken engordnet ist, bzw. die Stimmen in geringem Abstand voneinander verlaufen (enge Lage).

⁴⁶ Mit Stücken von Ensembles aus dem deutschsprachigen Raum ist es hingegen deutlich schwieriger, ein gemeinsames Repertoire zu finden, da die Präferenz für bestimmte Profi-Ensembles unter den befragten SängerInnen sehr ausgeprägt zu sein scheint bzw. die lokale Szene für entsprechende Kanonisierungsprozesse möglicherweise zu „jung“ ist.

Im Stile eines Brainstormings stimmten die Sänger daraufhin reihum bekannte A-cappella-Hits an – beispielsweise „Only you“ im A-cappella-Arrangement der *Flying Pickets*, „Don't worry, be happy“ von Bobby McFerrin, „Mein Fahrrad“ von den *Prinzen* und Johann Sebastian Bachs „Aria (Air)“ im Stil der *Swingle Singers*. Mit einem Augenzwinkern kam sogar der Paradehit „Jetzt ist Sommer“ des deutschen Konkurrenz-Ensembles *Wise Guys* zum Zug, um jedoch sofort darauf hinzuweisen, dass auch dieser Song wie alle anderen Beispiele an diesem Abend *leider* nicht zu hören sein würde. Am Ende der zehn-minütigen Revue hatten *Maybebop* das Publikum nicht nur in Stimmung gebracht, sondern sich zudem in eine Tradition populärer A-cappella-Ensembles und ihrer Hits gestellt.⁴⁷

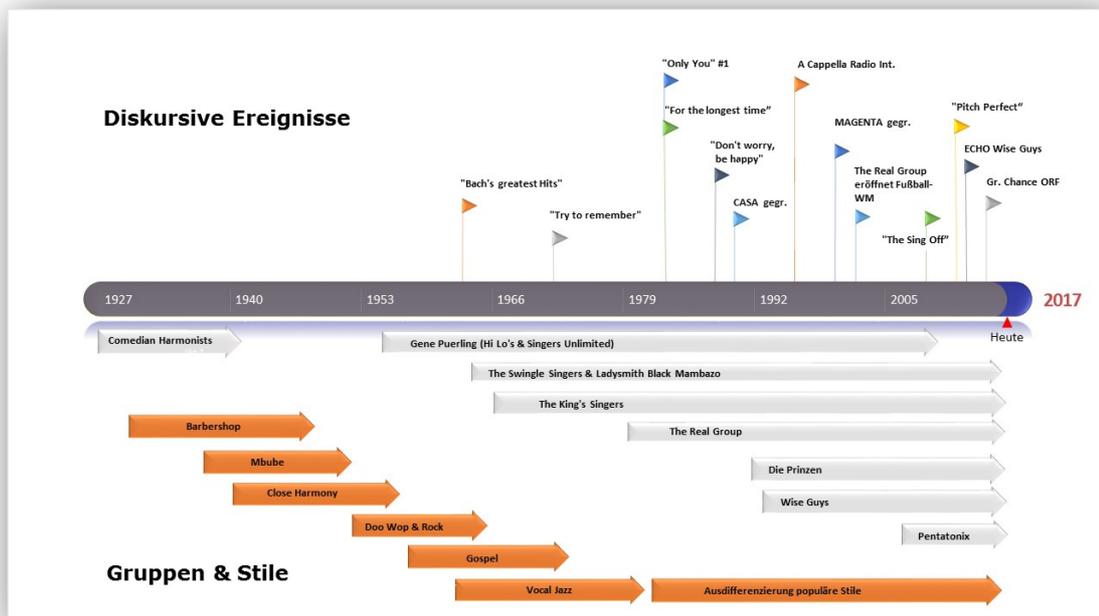


Abb. 1 – Elemente der A-cappella-Tradition: Wurzeln, prägende Ereignisse und stilistische Entwicklung der translokalen Szene im groben Zeitverlauf (Grafik: Eigene Darstellung)

Die Grafik (Abb. 1) zeigt oberhalb der Zeitleiste eine Auswahl an einschneidenden Ereignissen (Songs, Alben, Gründung von Institutionen), während unterhalb der Zeitleiste ein grober Überblick über mögliche „Wurzeln“ des zeitgenössischen A-cappella-Gesangs in Form von stilistischen Entwicklungen (orange) und den für die

⁴⁷ Maybebop: Konzertprogramm „Extrem nah dran“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Metropol Wien (Österreich) im Rahmen von „Voice Mania“ Internationales A-cappella-Festival am 28.11.2012 von 19:30-22:00 Uhr.

lokale Szene prägenden Ensembles (grau) gegeben wird. In der musikalischen Praxis von Ensembles der lokalen Szene schlagen sich diese Elemente einer möglichen A-cappella-Tradition nicht nur in der Auswahl des Repertoires, sondern auch in der Arrangement-Gestaltung nieder.

In der Literatur, in institutionellen und in virtuellen Quellen ist über die Wurzeln des zeitgenössischen A-cappella-Ensemblegesangs und ihre Entwicklung im Zeitverlauf Widersprüchliches zu lesen. Einigkeit besteht im Diskurs darüber, dass Ensembles aus den Bereichen Barbershop⁴⁸, Mbube⁴⁹, Doo-Wop⁵⁰, Rock, Gospel und Spiritual sowie dem vokalen Jazz seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Tradition des populären

⁴⁸ Barbershop bezeichnet ein A-cappella-Quartett bestehend aus Tenor, Lead-Stimme, Bariton und Bass. Der Gesang zeichnet sich satztechnisch durch *close harmony* (enge Lage), harmonisch durch ein Übergewicht von Dominant-Sept-Akkorden und akkordisch durch eine Begleitung der Lead-Stimme (Hauptmelodie) in parallelen Quinten, Quarten oder Terzen aus, wobei die sich ergebenden Akkorde oft ohne harmonischen Bezug zur traditionellen Kadenzierung bleiben. Der Name „Barbershop“ leitet sich aus einer Stegreif-Gesangspraxis in amerikanischen Frisörsalons im 19. Jahrhundert ab. Auch in sogenannten „Vaudeilles“ (Wander-Varietétheater ab 1890 in Amerika verbreitet) war der Barbershop-Gesang verbreitet.

Vgl. Peter Wicke / Kai-Erick und Wieland Ziegenrucker (Hrsg.): „Barbershop Harmony“, in: *Handbuch der populären Musik* (1951), überarb. u. erw. Neuausg. 4. Aufl., Zürich: Atlantis Musikbuch-Verl. 2001, S. 45-46.

Vgl. Gage Averill: „Barbershop Quartet“, in: John Shepherd (u.a.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 2 (Performance and Production), New York, NY (u.a.): Bloomsbury 2003, S. 8-10.

⁴⁹ 1939 komponierte der südafrikanische Zulu-Musiker Solomon Linda (1909-1962) den Hit-Song „Mbube“, besser bekannt unter den Songtiteln späterer Pop-Covers „Wimoweh“ und „The Lion Sleeps Tonight“. 1982 arrangierten *The Nylons* den Song a cappella, viele weitere A-cappella-Arrangements folgten. Die A-cappella-Männergruppe *Ladysmith Black Mambazo* aus Südafrika prägte in den 1960er Jahren mit Bezug auf Solomon Lindas Song eine eigene A-cappella-Strömung, die auf der Tradition des „Mbube“ und des „Isicathamiya“, des traditionellen Männer-Choral-Gesangs der Zulu, aufbaut.

Vgl. u.a. Primarily A Cappella: „A Century of A Cappella. Here is the beginning of a history of twentieth century a cappella.“, in: *singers.com*, <http://www.singers.com/history.html>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁵⁰ „Doo-Wop“ ist eine von der amerikanischen Musikpresse nachträglich geprägte Bezeichnung für männliche Vokalgruppen des R&B und Rock’n Roll in den 1940er und 1950er Jahren, auch *vocal harmony groups* genannt. Der Begriff „Doo-Wop“ geht auf die häufige Benutzung von Vokalisen zurück, das heißt einer lautmalerischen Untermauerung der Leadstimme (Hauptmelodie) in den vokalen Begleitstimmen durch textloses Singen auf beliebigen Vokalen oder Silben. Doo-Wop a cappella ist des Weiteren durch drei-bis vierstimmigen Harmoniegesang, den Einsatz der Falsettstimme, starken Backbeat-Rhythmen (Betonung der geraden Zählzeiten im Takt) und lyrische Texte mit Fokussierung auf das Thema Liebe charakterisiert.

Vgl. Peter Wicke / Kai-Erick und Wieland Ziegenrucker (Hrsg.): „Doo-Wop“, in: *Handbuch der populären Musik*, überarb. u. erw. Neuausg. 4. Aufl., Zürich: Atlantis Musikbuch-Verl. 2001, S. 143.

Vgl. Primarily A Cappella: Acapella Doo Wop“, in: *singers.com*, <http://www.singers.com/doowop/>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

A-cappella-Ensemblegesangs beigetragen haben, auf die sich zeitgenössische Ensembles implizit berufen. Mit Ende der 1970er Jahre kam es analog zur Entwicklung im Pop zu einer stilistischen Ausdifferenzierung. Pop, Jazz und Comedy gehören im deutschsprachigen Raum zu den gegenwärtig wichtigsten Strömungen des zeitgenössischen A-cappella-Ensemblegesangs, mit gleichsam starken Einflüssen von Electronic und Hip-Hop.

Zur Werkzeugkiste des A-cappella-Arrangeurs gehören unter anderem der Einsatz von *Scat*-Gesang und *Vocalise* in der Begleitung⁵¹, die Imitation von Instrumenten (vor allem aber nicht nur) in Form von Beatboxing⁵², und die Erzeugung dichter Klänge im *close harmony* Stil oder durch den häufigen Einsatz von *tensions*.

2.2.) Die Geheimwaffe von a cappella: „the ‚we can do any style‘ trick“

2.2.a) Das Paradigma des Stilpluralismus

Wie im Kapitel 2.1.c) beschrieben, stellt die musikalische Praxis des A-cappella-Gesangs eine große Herausforderung dar, und ist durch eine gewisse Einschränkung ihrer Ausübenden aufgrund der fehlenden Instrumentalbegleitung charakterisiert. Auf der anderen Seite stellt gerade diese bewusste Einschränkung eine Option auf mehr Freiraum im musikalischen Schaffen dar: A cappella als Darbietungsform propagiert eine Befreiung aus dem Korsett von musikalischen Genre-, Gattungs- und Stilsubladen. Durch die Option, programmatisch wie auch innerhalb einzelner Stücke musikalische Stile collagenartig zu mischen und neu zu interpretieren, verkehren A-Cappellisten den vordergründigen Nachteil einer rein

⁵¹ *Vokalise* bezeichnet das textlose Singen auf beliebigen Vokale oder Silben. Im Scat-Gesang wird extempore das Spiel von Instrumenten lautmalerisch imitiert.

Vgl. Peter Wicke / Kai-Erick und Wieland Ziegenrucker (Hrsg.): „Vokalise“, in: *Handbuch der populären Musik*, überarb. u. erw. Neuausg. 4. Aufl., Zürich: Atlantis Musikbuch-Verl. 2001, S. 579.

⁵² Beatboxing oder Beatboxen ist eine Weiterentwicklung von Vocal Percussion. Während bei Vocal Percussion perkussive Klänge und Rhythmen eines Drumsets mit dem Mund, der Nase und dem Rachen imitiert werden, werden beim Beatboxing neben den Drumset-Sounds auch *Scratches* oder elektronische Klänge wie beispielsweise Synthesizer produziert und imitiert. Beatboxing erfüllt im A-cappella-Arrangement die Funktion eines Rhythmus- und Effektinstrumentes.

Vgl. Katrin Schinnerl: *Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonik*, Dipl.Arbeit Universität Graz 2015, S. 19-20.

vokalen Praxis in einen Vorteil. Das norwegische Comedy-Duo *Ylvis* bezeichnet dieses identitätsbildende Charakteristikum der Szene in seinem Song „A Capella“ ironisch als die stärkste Waffe von a cappella: „the 'we can do any style' trick“:

(So what makes a cappella so cool?
Well, you only need your voice And nothing else!) [...]
It's the 'we can do any style' trick [...]
Give me a style and an artist ...
Take me home
That is a cappella to me.⁵³

Das Paradigma des Stilpluralismus schlägt sich bei Ensembles wie Fans insofern nieder, als sie sich einer stilistischen Festlegung sowohl in Repertoire als auch Konzertprogrammatisierung prinzipiell verweigern. In der Regel weisen Ensembles zwar eine grobe, stilistische Ausrichtung gemäß ihren Wurzeln wie Jazz, Pop, Klassik oder Volksmusik auf, stellen aber ihr Repertoire bunt gemischt zusammen. Im popularmusikalischen Bereich leben A-cappella-Ensembles ihren Hang zum stilistischen Eklektizismus in Eigenkompositionen und Neuarrangements bekannter Hits aus Rock und Pop aus. Einflüsse aus der klassischen Musik des Mittelalters bis zur Romantik finden in den Arrangements ebenso ihren Niederschlag wie lokales Volksliedgut und stilistische Trends aus dem gesamten Spektrum der Populärmusik. Das deutsche Ensemble *Maybepop* treibt die Freude am Stilmix auf die Spitze: in Songs wie „*Festung*“ und „*Der König von Thule*“ werden mittelalterliche Gregorianik und Spielmanns-Schalmeien mit harten Beatboxing-Sounds kombiniert, während „*Panzerfahrt*“ an die deutsche Rockband *Rammstein* erinnert und „*Gummibaum*“ den deutsch-türkischen Hip-Hop musikalisch-humoristisch aufs Korn nimmt.

2.2.b) Ästhetische Praktiken im Überblick: traditionell versus zeitgenössisch

Trotz der Ausschöpfung der gesamten Bandbreite an musikalischen Genres und Stilen lässt sich im Rahmen der Szene dennoch eine grobe Unterteilung der Ensembles nach

⁵³ Ylvis: „A Capella“, in: musixmatch, *lyric database*, <https://www.musixmatch.com/de/songtext/Ylvis/a-capella>, veröffentlicht 2016, letzter Zugriff: 10.02.2017.

Das Brüderpaar Vegard und Bård Ylvisåker (*Ylvis*) thematisiert in dem Video zum Song Stereotypen der A-cappella Szene in Form einer Parodie auf die US-amerikanische Gruppe *Pentatonix*.

ihrer stilistischen Ausrichtung, basierend auf ihren musikalischen Wurzeln, vornehmen. Relevant ist eine solche Kategorisierung im Rahmen meiner Forschung, weil sich die diskursive Position und sich somit auch die musikalische Praxis von traditionellen und zeitgenössischen A-cappella-Ensembles gravierend unterscheidet.

Die Grafik (Abb. 2) auf der folgenden Seite gibt einen Überblick über die wichtigsten, im deutschsprachigen Raum vertretenen ästhetischen Praktiken. Wettbewerbe unterteilen A-cappella-Ensembles üblicherweise in vier grobe Kategorien – Klassik, Pop, Jazz und Comedy, wobei die drei letztgenannten Formen des populären, zeitgenössischen (engl. *contemporary*) A-cappella-Gesangs darstellen. Die diskursiv polarisierenden Fraktionen „traditionell“ versus „zeitgenössisch“ (orange) und ihre zugehörigen ästhetischen Praktiken sind in Abb. 2 getrennt voneinander dargestellt.

„**Traditionelle**“ Ensembles (vgl. Abb. 2, linkes Kästchen) zeichnen sich durch eine enorme stilistische Bandbreite im Repertoire aus, die von klassischer A-cappella-Literatur von der Renaissance bis zur Gegenwart über folkloristisches Repertoire wie etwa Weihnachtslieder in traditionellen oder zeitgenössischen Arrangements bis hin zu klassischer Chorliteratur und popularmusikalischen Arrangements reicht. Im Hinblick auf ihr Repertoire bezeichne ich sie daher im weiteren Verlauf der Arbeit auch als „gemischte“ Ensembles. Trotz ihrer scheinbaren Unbeschränktheit in der stilistischen Ausrichtung ist es für traditionelle Ensembles aufgrund ihres konservativen Begriffsverständnisses von a cappella in der Regel zwingend erforderlich, zwar nicht ausschließlich, aber zumindest *auch* klassische Ensembleliteratur zu singen. Hinsichtlich der eingenommenen Diskursposition verstehe ich unter dem Terminus „traditionell“ auf abstrakter Ebene eine musikalische Ensemblepraxis, die u.a. durch eine tendenziell chorische Ausrichtung und durch Ablehnung von tontechnisch verstärktem Gesang gekennzeichnet ist. Der Terminus kann bezogen auf den konkreten Kontext auch zeitgenössische Ensembles inkludieren, wenn ihre musikalische Praxis in bestimmten Proben- und Aufführungskontexten dem traditionellen Begriffsverständnis von a cappella entspricht. Traditionelle Ensembles singen grundsätzlich unverstärkt. Wenn jedoch eine Verstärkung aufgrund der räumlich-akustischen Gegebenheiten unumgänglich ist, werden üblicherweise Chormikrofone gewählt, die den Gesamtklang des Ensembles kollektiv verstärken und nicht die individuellen SängerInnen.

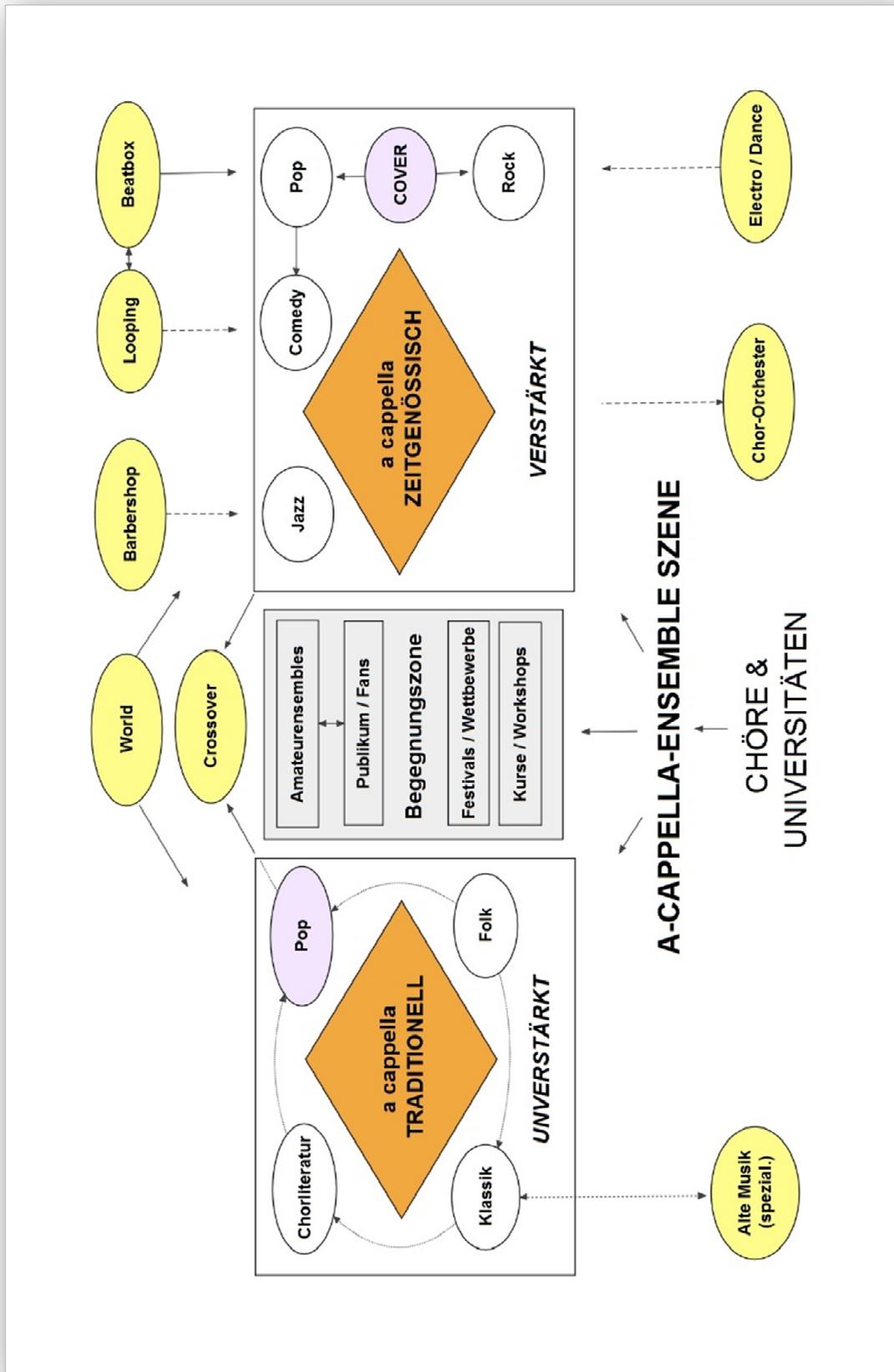


Abb. 2 - Ästhetische Praktiken der Szene im Überblick (Grafik: Eigene Darstellung)

Bei Ausflügen in den popularmusikalischen Bereich wählen traditionelle Ensembles in der Regel Arrangements aus, die kein Beatboxing vorsehen, sondern lediglich *Vocal Percussion*-Elemente⁵⁴ enthalten. Obwohl es durchaus einige (semi-)professionelle Vertreter im traditionellen Sektor der Szene gibt, machen Amateur-Ensembles doch den Löwenanteil aus. Letztere rekrutieren sich in der Regel aus regionalen Chören und beginnen ihre musikalische Tätigkeit üblicherweise mit Repertoire, das ihnen aus ihrer bisherigen Chortätigkeit bekannt ist. Ihre chorische Ausrichtung spiegelt sich auch in ihrer Besetzung mit typischerweise doppelter Stimmbesetzung ausgehend vom vierstimmigen Chorsatz⁵⁵ mit insgesamt acht Personen wieder, sowie in ihrer typischen Eigenbezeichnung als „Vokalensemble“.

„**Zeitgenössischer**“ A-cappella-Ensemblegesang (vgl. Abb. 2, rechts) umfasst die musikalische Praxis von Ensembles, die von Pop und Jazz beeinflusst sind, wobei Jazz-Ensembles in einigen diskursiven Elementen wie beispielsweise ihrem kollektivistischen Soundideal stark der traditionellen Fraktion zuneigen. Das von mir gewählte Attribut „zeitgenössisch“ ist eine deutsche Übertragung des englischen Begriffs *Contemporary A Cappella*, der von der internationalen A-cappella-Gesellschaft CASA propagiert wird und sich zumindest im angloamerikanischen Raum im Diskurs weitgehend durchgesetzt hat. CASA definiert den Begriff wie folgt:

„A cappella was the first music, and has always been an important part of popular culture, from Madrigals to Barbershop to Doo Wop. Now we call it *Contemporary A Cappella*‘.⁵⁶ [...] It's a moniker used to describe the idiom of popular a cappella (voices only - no instruments) that arose during the mid-late 1980s, and now spans a wide variety of styles including rock, pop, r&b, hip-hop, country, jazz, etc.“⁵⁷

Zwei begriffliche Kriterien nennt die Organisation CASA im Text: es dürfen keine Instrumente verwendet werden und es muss sich um einen popularmusikalischen Stil

⁵⁴ In der Ensemble-Praxis agieren Beatboxer im technisch verstärkten Ensemble durchgehend als eigenständiges Rhythmusinstrument, wohingegen sich die *Vocal Percussion* im unverstärkt singenden Ensemble auf das silbenweise „Einstreuen“ von perkussiven Silben (beispielsweise „tz, tz“) im Rahmen der melodischen Stimmführung im Bass beschränkt.

⁵⁵ Gemeint sind Sopran, Alt, Tenor und Bass als typische Stimmaufteilung in einem Chor. Zeitgenössische A-cappella Ensembles weisen meist eine differenziertere Stimmaufteilung mit Bariton, Counter-Tenor, Sopran II o.Ä. auf.

⁵⁶ CASA (The Contemporary A Cappella Society): Definition des A-cappella-Begriffs, in: *About CASA*, <http://www.casa.org/about>, letzter Zugriff: 15.12.2016.

⁵⁷ The Acappellazone - die Künstleragentur für Deutschland, Schweiz und Österreich, <http://www.acappellazone.com>, veröffentlicht 2009, letzter Zugriff: 16.02.2017.

handeln. Bei näherer Analyse der Webseite-Texte wird zudem deutlich, dass CASA von Ensemblesang ausgeht, nicht von Chorgesang. Letztere Distinktion ist dem deutschen Begriff nicht inhärent. Ein Teil der wichtigsten Institutionen der Szene im deutschsprachigen Raum – Festivals, Wettbewerbe, Workshops und Kurse – richtet sich sowohl an Ensembles, als auch an Chöre. Die wirkmächtige Definition im deutschsprachigen Wikipedia übernimmt hingegen das Begriffsverständnis von *Contemporary A Cappella* - der deutsche Text der Seite ist weitgehend ident mit dem zeitlich vorab erstellten englischen Pendant⁵⁸.

Typisch für die musikalische Praxis von zeitgenössischen Ensembles ist eine geringere stilistische Bandbreite im Vergleich zu traditionellen Ensembles durch den Verzicht auf klassisches und chorisches Repertoire. Im Gegenzug eröffnen Eigenkompositionen und die Nutzung von Tontechnik für Soundeffekte neue künstlerische Möglichkeiten. Nicht alle poplarmusikalisch ausgerichteten Ensembles singen verstärkt. Vor allem auf Amateurlevel stellen der Ankauf, die Lagerung und das Handling der erforderlichen, technischen Spezialausrüstung eine große Hürde dar. Um jedoch den spezifischen A-cappella-Sound zu generieren, welcher in der Szene mit zeitgenössischem A-cappella-Gesang assoziiert wird, ist der Einsatz von Tontechnik und damit auch das Engagement eines Sounddesigners zumindest für (semi-)professionelle Ensembles alternativlos. Dennoch kann es auch auf professionellem Level ausnahmsweise zu speziellen Aufführungskontexten ohne Mikrofon-Verstärkung kommen wie zum Beispiel bei der verbreiteten Praxis, im Anschluss an ein Konzert die Wunsch-Songs von Fans unverstärkt zu performen.

Eine weitere Charakteristik der zeitgenössischen Praxis ist die funktionale Unterteilung des Ensembles in Solostimme versus Begleitung. Die Begleitung besteht einerseits aus einer Rhythmusgruppe, die sich typischerweise aus Bass-Line und Beatboxing zusammensetzt, sowie harmonischen Füllstimmen, die den Solopart während der Strophe auf Scat-Silben begleiten. Traditionelle Ensembles bevorzugen hingegen polyphon gesetzte A-cappella-Arrangements ohne Solopassagen - teilweise aus ihrem begrifflichen Verständnis von a cappella heraus, teilweise aus

⁵⁸ Wikipedia – die freie Enzyklopädie: „Liste zeitgenössischer A-cappella-Gruppen“, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_zeitgen%C3%B6ssischer_A-cappella-Gruppen, letzter Zugriff: 21.02.2017, letzte Änderung: 28.01.2017.

pragmatischen Gründen, weil Beatboxing ohne spezielle Mikrofone nicht möglich ist und die harmonischen Begleitstimmen sängerisch oftmals sehr herausfordernd sind.

Begegnungszonen der traditionellen und zeitgenössischen Fraktionen sind vor allem institutionelle Vernetzungsplattformen wie Chöre, Festivals, Wettbewerbe und vokale Fortbildungsangebote wie Workshops oder Kurse. Als Rezipienten nehmen Amateur-Ensembles ebenfalls eine verbindende Funktion ein, da sie den „harten Kern“ der Fangemeinde der Szene bilden und Konzerte beider Fraktionen besuchen.

2.2.c) **Aus- und Abgrenzungsmechanismen der Szene**

Kulturelle Distinktion ist erforderlich, um ein Eigenbewusstsein einer Szene zu generieren und dieses kontinuierlich aufrecht zu erhalten. Die Abgrenzung nach außen, vor allem zu anderen Szenen ist daher ein wichtiger Prozess für die Szenebildung. Stile bzw. ästhetische Praktiken, die gegenwärtig nicht oder nicht mehr der A-cappella-Ensembleszene im deutschsprachigen Raum angehören, wurden in Abb. 2 gelb unterlegt dargestellt. Sie stellen äußere Einflussfaktoren auf die Szene dar, wobei ein Verbindungspfeil mit gestrichelter Linie auf eine indirekte Einflussnahme hinweist, wohingegen ein voller Verbindungspfeil eine direkte Involvierung in die Szene bedeutet bzw. ein Indiz für eine Szeneüberschneidung darstellt. Violett unterlegte Praktiken sind im Gegensatz dazu Phänomene, die innerhalb der Szene im Diskurs der jeweiligen Szene-Fraktion eine Sonderstellung einnehmen.

Das Feld „**Cross-Over**“ bezieht sich auf Ensembles, die sich fließend zwischen beiden Fraktionen der Szene bewegen wie beispielsweise das österreichische Ensemble *Chilli da Mur*, das diskursiv überwiegend liberale Positionen vertritt, jedoch im Hinblick auf stilistische Wurzeln und Repertoire der traditionellen Fraktion zuneigt. Im Bereich der **World-Music** gibt es eine Reihe von A-cappella-Ensembles wie die südafrikanische A-cappella-Gruppe *Ladysmith Black Mambazo* mit großem diskursiven Einfluss, doch impliziert die begriffliche Labellisierung, dass es sich um außereuropäische Ensembles handelt, weswegen sie in Abb. 2 als außerhalb der lokalen Szene stehend mit einem indirekten Pfeil dargestellt werden. Eine Besonderheit stellen die von mir als „**Chor-Orchester**“ bezeichneten Formationen dar, die sich in ihrer hohen Mitgliederanzahl wie ein Chor präsentieren, deren musikalische Praxis jedoch weitgehend mit jener von zeitgenössischen A-cappella-Ensembles übereinstimmt, weswegen sie im Diskurs überwiegend als Mitglieder der Szene angesehen werden.

Die Besonderheit von „Chor-Orchestern“ liegt darin, dass die Stimme jedes einzelnen Sängers mit einem eigenen Mikrofon verstärkt wird. Beispiele für erfolgreiche Chor-Orchester sind u.a. *Perpetuum Jazzile* aus Slowenien, dessen Mitglieder bekannte Pop-, Soul-, und Jazzstandards a cappella zur Aufführung bringen, die theatralischen *Voca People* aus Israel und *Viva Vox* aus Serbien, deren 37 SängerInnen mit ihrer A-cappella-Version des *Rammstein*-Hits „Du hast“ Millionen Klicks auf YouTube generierten⁵⁹ und sich bei der ORF-Castingshow „Die große Chance der Chöre“ 2016 bis ins Halbfinale sangen.

In der linken Spalte von Abb. 2 weist das Feld „**Alte Musik**“ auf Ensembles hin, die sich auf Renaissance- und Barockliteratur spezialisiert haben. A-cappella-Ensembles mit einer stilistischen Spezialisierung sind untypisch und in der Regel kaum in die lokale Szene involviert, weswegen die Praxis mit indirektem Pfeil versehen dargestellt wurde.

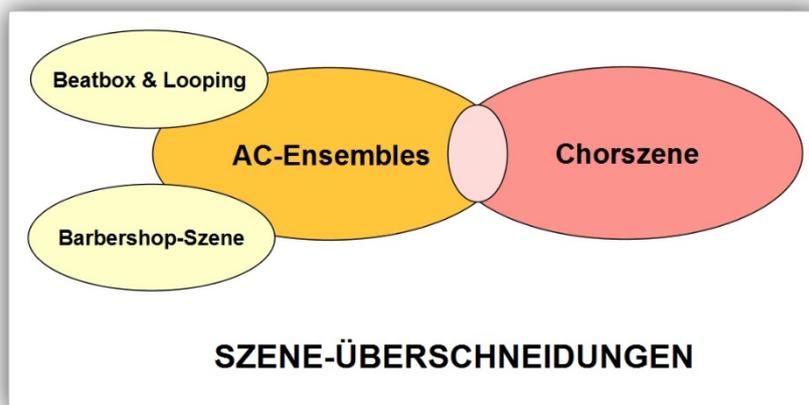


Abb. 3 - Szene-Überschneidungen (Grafik: Eigene Darstellung)

Überschneidungen mit anderen Szenen, wie in Abb. 3 dargestellt, gibt es beispielsweise im Bereich des **Barbershop**. Barbershop-Ensembles nehmen sich in ihrer Eigenwahrnehmung nicht in erster Linie als A-cappella-Ensembles wahr, sondern definieren sich über ihre stilistische Spezialisierung. Parallel zur A-cappella-Szene existiert ein autarkes Netzwerk an Festivals und Wettbewerben zu Barbershop, weswegen Barbershop-Ensembles nur selten auf Veranstaltungen der A-cappella-

⁵⁹ Viva Vox (arr. Boris Balunović): „Du hast“, in: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=f7AbtJkTHk>, veröffentlicht am 17.07.2011, 2.388.494 Aufrufe zum letzten Zugriff: 26.02.2017.

Szene auftreten und es nur in geringem Ausmaß zu repertoiretechnischer Durchmischung kommt. Die musikalische Praxis von **Beatboxing** weist hingegen wesentlich stärkere Überschneidungen zur A-cappella-Szene auf, da ihre Mitglieder oftmals in zeitgenössischen A-cappella-Ensembles mitwirken bzw. in die Aus- und Fortbildung von zeitgenössischen A-Cappellisten involviert sind. Viele A-cappella-Festivals bieten entsprechende Fortbildungsmaßnahmen im Beatboxing an oder halten Beatboxing-Wettbewerbe ab. Dennoch handelt es sich grundsätzlich um eine musikalische Praxis von Einzelkünstlern, die wie Barbershop in eigenständigen Institutionen außerhalb der A-cappella-Ensemble Szene organisiert ist. Der Einfluss von *Looping*-Künstlern auf die zeitgenössische A-cappella-Ensemblepraxis macht sich insofern bemerkbar, als der Einsatz von *loop stations* auf der Bühne bei ausgewählten Stücken mittlerweile weit verbreitet ist. Das *Looping* ist für das „Aufblasen“ des Ensembleklangs im Sinne des zeitgenössischen Soundideals ein sehr nützliches Werkzeug. Mir fiel jedoch auf, dass A-cappella-Ensembles zur Wahrung ihrer Performance-Authentizität sehr darauf achten, das *Looping* nicht verdeckt zu betreiben, sondern dem Publikum eine entsprechende Erklärung zu liefern oder den „Auftritt“ der *loop station* auf die Bühne programmatisch zu zelebrieren.

Im virtuellen Bereich existiert eine eigenständige musikalische Praxis, A-cappella-Covers mittels Mehrspuraufnahmetechnik und dem Einsatz von *loop stations* zu generieren.



Abb. 4 –A-cappella-Cover „We Are Young“ von Looping-Künstler Mike Tompkins; 14.961.053 Aufrufe zum 25.02.2017 (Screenshot aus Youtube)

Hobbysänger weltweit stellen ihre A-cappella-Versionen von bekannten Popsongs auf virtuelle Plattformen wie Youtube, wobei einzelne SängerInnen alle Stimmen eines A-cappella-Arrangements einsingen und die einzelnen Stimmen zu einem Song zusammensetzen, was im Videos auch visuell dargestellt wird.

Die stärksten Abgrenzungsmechanismen der Szene offenbarten sich in der Diskursanalyse jedoch nicht in Bezug auf ästhetische Kriterien. Vielmehr ist eine ablehnende Haltung von A-Cappellisten besonders stark gegenüber Ensembles

ausgeprägt, die bewusst nicht am institutionellen Szene-Geschehen teilnehmen wie beispielsweise das junge A-cappella-Ensemble *Piccanto* oder aber die *Wise Guys*. Zweitens lehnten meine Gesprächspartner A-cappella-Gruppen ab, die mit zunehmendem, kommerziellen Erfolg in ihrer diskursiven Position zu weit von der traditionellen Begriffsauslegung von a cappella abrückten. Vor allem aber war den von mir befragten, zeitgenössischen Ensembles daran gelegen, sich von der musikalischen Praxis des Chorgesangs abzugrenzen. Der als „brav“ und „schön“ eingestufte Chorgesang „genügt“ Ensemble-SängerInnen in der Regel nicht, vor allem die Chorliteratur werde Können und Anspruch der Ensembles nicht gerecht. Man wolle sich abheben von „irgendwelchen ‚Only You‘ Arrangements“, die singe ohnehin schon jeder auch im gemischten Chor, erläuterte mir *chor.netto*.⁶⁰ Aus meinen Gesprächen ergab sich zudem teilweise der Eindruck von Spannungen zwischen A-cappella-Ensembles und Chorverbänden, da sich die Ensembles von letzteren im Vergleich zu Chören stiefmütterlich behandelt, nicht genügend gefördert oder sogar ausgenutzt fühlten.

2.3.) Soziale Praktiken & Institutionalisierung

2.3.a) Aus- und Fortbildung

Die Mitglieder von A-cappella-Ensembles speisen sich in der Regel aus zwei Institutionen – Chören und Universitäten (bzw. gleichwertige Ausbildungsstätten des Gesangs). Einem Narrativ begegnete ich in den Gesprächen immer wieder, nämlich, dass die Karriere der EnsemblesängerInnen in Chören begonnen hatte, meist bereits in Kindheit und Jugend. Die Chöre nehmen in den Erzählungen die Rolle einer Ausbildungsstätte ein, sie dienen der sängerischen Grundausbildung. Wer nach Jahren des Chorgesangs eine sängerische Herausforderung sucht, partizipiert in der Regel in einem Vokalensemble, wobei A-cappella-Ensembles aufgrund der hohen Anforderungen an das sängerische Können die ultimative Herausforderung darstellen, sofern die Sänger keine solistische Tätigkeit anstreben.

⁶⁰ *chor.netto*: persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Gänserndorf (Österreich) am 05.05.2016, #00:13:12-#00:13:39.

Es gibt im deutschsprachigen Raum eine unüberblickbare Anzahl an Fortbildungsangeboten, die nicht zentral erfasst sind. Institutionell und regelmäßig finden Fortbildungen vor allem im Rahmen von Festivals und Wettbewerben statt. Zusätzlich werden Fortbildungen von öffentlichen Bildungsakademien wie der Akademie Remscheid und der Bundesakademie Wolfenbüttel in Deutschland oder von privaten Faninitiativen angeboten. Letztere finden tendenziell unregelmäßig und nur nach Bedarf statt. Eine formalisierte Ausbildung für A-cappella-Ensembles gibt es im deutschsprachigen Raum bislang nicht. Dennoch haben sich einige Konstante im Verlauf des letzten Jahrzehnts gebildet, darunter der jährliche Meisterkurs der *King's Singers* und das Coaching-Angebot der „Acappella Werkstatt Hamburg“, das zweimal im Jahr als mehrtägiges Intensivtraining angeboten wird. Auffällig war aus meiner Sicht in den letzten Jahren die Häufung von Angeboten von renommierten A-cappella-EnsemblesängerInnen, die ihr Wissen in den Bereichen Arrangement, Beatboxing oder Sounddesign an Ensembles, aber auch an Chöre in Form von Coachings weitergeben.

Die Struktur der Fortbildungsangebote in der Szene geographisch nicht homogen. Deutschland als Zentrum weist ein Fortbildungsangebot in großer Anzahl und örtlicher Dichte auf, wohingegen meine österreichischen Gesprächspartner mehrfach den Mangel an vergleichbaren Angeboten in Österreich beklagten.

2.3.b) Vernetzung und Informationsquellen

Chöre nehmen neben ihrer Ausbildungsrolle auch eine zentrale Funktion als Vernetzungsstätte in der Szene ein. Alle meine Gesprächspartner lernten ihre Ensemblekollegen in verschiedenen Chören kennen, im Falle semiprofessioneller Ensembles zusätzlich im Rahmen ihrer universitären Ausbildung. Untereinander kennen sich die Ensemblesänger ebenfalls aus ihren Aktivitäten in diversen Chören. Alle von mir befragten Amateur-SängerInnen sind nicht nur in A-cappella-Ensembles, sondern sind parallel dazu weiterhin in Chören aktiv. Neben der Mitwirkung in Chören lernen sich A-cappella-Sänger auch häufig in Fortbildungskursen kennen.

Festivals und Wettbewerbe können ebenfalls der Vernetzung dienen, allerdings nur, wenn sie Weiterbildungsangebote offerieren.⁶¹

Amateur-Ensembles weisen im Vergleich zu ihren (semi-)professionellen Kollegen einen geringeren Vernetzungsgrad auf und waren laut meinen Gesprächen in der Regel auch nicht an einem intensivierte Austausch in der Zukunft interessiert. Kooperationen mit anderen Ensembles in Form gemeinsamer Konzerte sind die Ausnahme und lokal auf die Heimatgemeinde und angrenzende Gemeinden beschränkt.⁶² Bei semiprofessionellen Ensembles und Profi-Ensembles ist die Häufigkeit von gemeinsamen Konzerten mit anderen Ensembles höher, wenn auch nicht die Regel.

Professionalitätsgrad	Aktionsradius	Vernetzungsgrad
Amateur	lokal	gering
semiprofessionell	(über-)regional	hoch
professionell	global	sehr hoch

Tabelle 2 – Typen von Ensembles (Eigene Darstellung)

Der **virtuelle Raum** wird von Fans, Amateur- und semiprofessionellen Ensembles derzeit für Werbung, Vernetzung und Kommunikation derzeit nur in sehr geringem Ausmaß genutzt. Aufgrund des Mangels an Dachorganisationen in der deutschsprachigen Szene waren Webseiten und Newsletter-Aussendungen von Festivals, Wettbewerben und Chorverbänden lange Zeit die einzigen virtuellen Informationskanäle. Einige Profi-Ensembles betreiben vereinzelt Youtube-Kanäle oder versenden Newsletter an registrierte User. Szeneübergreifend ist diese virtuelle Präsenz jedoch noch keineswegs ein Usus, im Amateurbereich fehlen häufig sogar eigene Ensemble-Webseiten. Erst in den letzten acht Jahren formierten sich einschlägige Blogs, Fanzines und Informationsplattformen im virtuellen Raum, deren

⁶¹ Die von mir befragten österreichischen Ensembles beklagten einen gravierenden Mangel an Vernetzungsplattformen in Österreich, da die vorhandenen Festivals und der Wettbewerb „Vokal Total“ in Graz kein bzw. nur ein geringfügiges Weiterbildungsangebot bereitstellen. Der Mangel an (institutionellen) Vernetzungsplattformen ist einer der Hauptgründe, weswegen die Ensembles Österreich nicht als eigenständige Szene wahrnehmen, sondern sich an Deutschland orientieren.

⁶² Dies hat vor allem pragmatische Gründe – zwar bieten sich Kooperationskonzerte an, um nicht ein gesamtes Konzertprogramm einstudieren und alleine bestreiten zu müssen. Amateur-Ensembles setzen bei Kooperationen jedoch lieber auf Instrumentalgruppen oder ansässige Chöre, um dem Publikum mehr Abwechslung bieten zu können.

Anzahl sich jedoch immer noch an einer Hand abzählen lässt. Die Vernetzungsplattform „acappella-online.de“⁶³ ist die einzige Faninitiative mit eigenem E-Magazin, Blog und Forum, der ich eine Reichweite im bzw. Ausstrahlung auf den gesamten deutschsprachigen Raum attestieren würde. 2009 stieß die Künstleragentur „The Acappellazone“⁶⁴, die online damit wirbt, über das größte Netzwerk der A-cappella-Szene zu verfügen, in diese Lücke vor. Unter dem Schlagwort „The Acappellazone Experience“ präsentiert sich die Agentur als virtueller Platzhirsch, indem sie auf ihrer Webseite u.a. einen „Vocal Blog“, wöchentliche Video-Highlights auf „Acappellazone TV“ und wöchentliche Szenenachrichten aus der A-cappella-Welt im „Backstage-Talk“ offeriert. Hinzu kommt ein umfangreicher Online-Shop mit Noten, Tonträger und Merchandising-Artikel zum Verkauf.

Da es jedoch nach wie vor an zentralisierten Informationsquellen beispielsweise in Bezug auf Auftritte von A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum mangelt, verbreiten sich Neuigkeiten und auch einschlägiges Notenmaterial auf lokaler Ebene immer noch in erster Linie durch Mundpropaganda. Die Kommunikation zwischen Fans und Ensembles verläuft ebenfalls über persönliche, „intime“ Vehikel. Es ist ein Merkmal der lokalen Szene des deutschsprachigen Raums, dass selbst die kommerziell erfolgreichsten „Star“-Ensembles direkt von Fans via E-Mail kontaktiert werden können. Ich persönlich machte die Probe aufs Exempel und erhielt von *Wise Guys* und *Maybebop* umgehend eine persönliche Rückmeldung. Wie wichtig die persönliche Kommunikation mit den Fans für A-cappella-Ensembles ist, illustriert auch das aufwändig gestaltete „Wise Guys Magazin“, das Fans anstelle eines Newsletters vierteljährlich mit Neuigkeiten versorgt und dessen Texte von den *Wise Guys* Sängern persönlich geschrieben werden. *Maybebop* wiederum fordert Fans regelmäßig vor jedem einzelnen Konzert dazu auf, persönliche Wunschwerke an das Ensemble zu mailen, welche anschließend auf dem nächsten Konzert performt werden.

Abseits von Konzerten und institutionellen Vernetzungsplattformen findet zwischen den aktiven EnsemblesängerInnen unabhängig vom Grad ihrer Professionalität ein reger, persönlicher Austausch mit den Profis der Szene statt. „Man kennt sich“, war

⁶³ acappella-online.de, <http://www.acappella-online.de>, veröffentlicht 2007, letzter Zugriff: 16.02.2017

⁶⁴ The acappellazone - die Künstleragentur für Deutschland, Schweiz und Österreich, <http://www.acappellazone.com>, veröffentlicht 2009, letzter Zugriff: 16.02.2017

Auskunft der von mir befragten Sänger. In der Regel geht es dabei um Hilfestellungen bei der Adaptierung von Arrangements oder Neukompositionen sowie um den Austausch von Notenmaterial. Ich habe vor allem im zeitgenössischen Bereich zahlreiche Beispiele dafür gefunden, dass Ensembles untereinander Kompositionsaufträge vergeben und Arrangements austauschen bzw. vor allem in punkto Arrangiertechnik unentgeltlichen Rat von Profi-Ensembles einholen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Szene durch informelle Unterstützungs-Netzwerke der aktiven KünstlerInnen untereinander strukturiert wird, mit einer geringen Anzahl von Persönlichkeiten, welche als Multiplikatoren fungieren und den „Kern“ der Szene bilden.

2.3.c) Lokale Institutionen: Festivals und Wettbewerbe

Unter institutionalisierten Veranstaltungen der Szene verstehe ich im Zuge dieser Arbeit im Anschluss an Bennett mehrtägige Events, auf denen sich periodisch Szeneanhänger von nah und fern örtlich konzentriert versammeln, um im Zuge dessen ihre musikalische Praxis für eine kurze Zeit auszuüben, und durch Ausleben des damit assoziierten Lifestyle ihr Zugehörigkeitsgefühl in der Szene aufs Neue zu bekräftigen.⁶⁵ Die folgende Statistik von institutionellen Veranstaltungen habe ich für das Jahr 2016 erstellt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Die Datengrundlage bilden diverse Internetquellen, insbesondere Blogeinträge, die ich auf ihre Aktualität und Richtigkeit hin untersuchte. Ich ergänzte diese Daten weiters mit Ergebnissen aus den von mir geführten Gesprächen und gezielter Suchmaschinen-Recherche. Enthalten sind in erster Linie A-cappella-Festivals und Wettbewerbe, hinzu kommen regelmäßig stattfindende Konzertreihen mit Festival-Charakter⁶⁶.

⁶⁵ Bennett, *Music Scenes*, S. 9, 10

⁶⁶ Als kurioses Beispiel dafür sei das Gasthaus „Wirtschaft Dornbirn“ in Vorarlberg (AUT) genannt, das zwar keine klassische Festivalstätte darstellt, jedoch seit Jahrzehnten in regelmäßiger Manier Auftrittsstätte für die besten A-cappella-Ensembles der Welt ist. Silvio Signer, Leiter des internationalen A-cappella-Festivals in Appenzell aus der Schweiz fragte sich im Gespräch mit mir gleichermaßen neidisch und verwundert, wie der Besitzer des Gasthauses es fertig brächte, sogar jene Ensembles bei sich auftreten zu lassen, die wie *Naturally 7* aus den USA kommerziell bereits so erfolgreich seien, dass sie Stadien füllen und üblicherweise nicht auf A-cappella-Festivals auftreten.

Veranstaltungen 2016:	Anz.	Land				Stil		Ens. / Chor	
		DE	AUT	CH	LUX	zeitgen.	gem.	E	E+C
Festivals:	28	20	2	5	1	12	16	20	8
Festival + Wettbewerb:	4	4	0	0	0	2	2	3	1
Wettbewerb:	5	3	1	1	0	0	5	4	1
Konzertreihe:	5	4	1	0	0	2	3	4	1
SUMME:	42	31	4	6	1	16	26	31	11

Tabelle 3: Statistik zu institutionellen Veranstaltungen 2016 (Eigene Darstellung)

Die Statistik in Tabelle 3 offenbart die geographische Dominanz von Deutschland mit 31 von insgesamt 42 Veranstaltungen im Jahr 2016. Vergleichsweise dazu mutet die Anzahl von sechs Veranstaltungen in der Schweiz und vier in Österreich auf den ersten Blick gering an. Setzt man die Dichte an institutionalisierten Veranstaltungen jedoch in ein Verhältnis zur Bevölkerungsanzahl, schneiden Österreich und Schweiz deutlich besser als Deutschland ab.⁶⁷ In der deutschen Statistik sind zudem eine Reihe von kleinen Festivals gemessen an der Anzahl ihrer Programmpunkte enthalten, wohingegen die beiden Traditionsveranstaltungen aus Österreich – das einmonatige A-cappella-Festival „Voice Mania“ (Wien, Österreich) und der A-cappella-Wettbewerb „Vokal Total“ (Graz, Österreich) sowie die „Zürcher Acapellanight“ (Zürich, Schweiz) zu den größten Veranstaltungen im deutschsprachigen Raum zählen. Obwohl es durchaus Festivals und Wettbewerbe gibt, die sich sowohl an A-cappella-Ensembles als auch an Chöre richten, sprechen rund 3/4 der Veranstaltungen ausschließlich Ensembles an. Stilistisch ist die Präferenz weniger klar, immerhin 38 % der Veranstaltungen befassen sich ausschließlich mit zeitgenössischem A-cappella-Gesang (Pop, Jazz, Comedy), rund 62 % machen keine stilistischen Vorgaben für ihre Teilnehmer. Die ältesten in der Statistik berücksichtigten Veranstaltungen fanden 1997/98 erstmals statt. Zu den gegenwärtig bedeutendsten Festivals aus der Anfangszeit der lokalen Szene gehört u.a. das Festival „Vokal Total“ (München/DE), das im Jahr 2016 mit 44 Gruppen, 29 Konzerten und fünf Spielorten die quantitativ größten Ausmaße im deutschsprachigen Raum aufweist.

⁶⁷ Während in Deutschland jeweils eine institutionelle Veranstaltung auf 2,54 Millionen Bundesbürger kommt, sind es in Österreich 2,175 Millionen Einwohner pro Festival oder Wettbewerb, in der Schweiz sogar nur 1,39 Millionen. Die Berechnung erfolgte auf Basis der Bevölkerungsanzahl aus dem Jahr 2016, angegeben von der jeweiligen Bundesstatistikbehörde, mit Ausnahme von Deutschland, für das derzeit nur Daten aus 2015 verfügbar sind.

Romy Schmidt von Veranstalter „Spectaculum Mundi“ merkte dazu stolz an:

„Begonnen als kleines Festival mit 11 Gruppen standen die Konzertbesucher anfangs nicht gerade Schlange! Aber der A-cappella-Virus verbreitete sich rasch, so dass die Besucherzahl in den letzten Jahren bei ca. 10.000 lag.“⁶⁸

Zu den renommiertesten Wettbewerben im deutschsprachigen Raum gehört der Wettbewerb „Vokal Total“ in Graz, der seit 1999 besteht und in vier Kategorien (A Cappella Pop-Ensemble, A Cappella Jazz-Ensemble, A Cappella Comedy-Ensemble, Classical Vocal-Ensemble) den „Ward Swingle Award“ an die jeweils drei besten Gruppen verleiht. Zusätzlich wird im „beatbox shootout“ der beste Beatboxer des Jahres von einer Jury auf Basis einer Abstimmung auf Youtube ermittelt. Laut Statistik wurde ein großer Teil der Festivals und Wettbewerbe jedoch erst vor ca. zehn Jahren ins Leben gerufen, darunter Schwergewichte der aktuellen Szene wie „BerVokal - Acappella Pop Festival“ (Berlin /DE) und der „German A cappella Bundescontest“ (Sendenhorst/DE). Auffällig ist, dass sich gerade Festivals und Wettbewerbe jüngeren Datums vermehrt speziell an zeitgenössische Ensembles richten.

Die Szene-Institutionen in der Schweiz weisen einige Besonderheiten im Vergleich zu jenen aus Österreich und Deutschland auf: keine der sechs institutionellen Veranstaltungen in der Schweiz besteht länger als 13 Jahre und mit Ausnahme des „A Cappella Festival Winterthur“ (Winterthur/CH) wurden alle Festivals beinahe zeitgleich zwischen 2003 und 2005 ins Leben gerufen. Das „A Cappella Festival Rorschach“ (Rorschach/CH), an dem alle von mir befragten zeitgenössischen Ensembles bereits mindestens einmal teilnahmen, weist ein im deutschsprachigen Raum einzigartiges Setting auf: Das Festival findet in lokalen Gasthäusern und auf lokalen Kleinkunsthöfen statt. Anders als sonst üblich wandert jedoch nicht das Publikum, um seine Lieblings-Ensembles zu hören, sondern die auftretenden KünstlerInnen bewegen sich in einer lose festgelegten Abfolge von Auftrittsort zu Auftrittsort. Zudem verweigert sich das Festival den ansonsten üblichen technischen Ausrüstungs-Standards und hält auch zeitgenössische Ensembles dazu an, unverstärkt zu singen, was in meinen Gesprächen mit den Ensembles aufgrund der enormen

⁶⁸ Romy Schmidt: „20 Jahre Vokal Total – Deutschlands größtes A-Cappella-Festival“, in: *acappella-online.de* (Blog), <http://www.acappella-online.de/de/festival/20-jahre-vokal-total-deutschlands-groesstes-cappella-festival-28799>, veröffentlicht am 12.08.2016, letzter Zugriff: 16.02.2017.

Anstrengung für Beatboxer und Bassisten ohne Ausnahme harsch kritisiert wurde. Die Schweiz hält noch ein weiteres Unikat bereit: mit dem Format „Sing Dein Ding - A Cappella Talent Wettbewerb“ stellt sie die einzige Veranstaltung im deutschsprachigen Raum, die rein virtuell ausgetragen wird.

2.3.d) Translokale Organisationen

Global agierende Organisationen sind historisch gesehen vor allem im angloamerikanischen Raum vertreten. Allen voran ist die USA Sitz der 1992 gegründeten „Contemporary A Cappella Society“, kurz CASA⁶⁹, eine weltweit agierende Dachorganisation zur Förderung von zeitgenössischer A-cappella-Musik. CASA vergibt jährlich zwei internationale A-cappella-Awards: Die „A Cappella Community Awards“ (ACA) werden auf Basis einer Publikums-Wahl nach musikalischen Stilrichtungen vergeben. Der internationale Anspruch der Awards wird durch Preise für die beste Gruppe jedes Kontinents unterstrichen. Die „Contemporary A Cappella Recording Awards“ (CARA) prämiieren in Analogie an die Grammys jährlich die besten A-cappella-Tonaufnahmen des Jahres, inklusive der Kategorie des besten Newcomers. Weitere Angebote und Aktivitäten von der CASA beinhalten u.a. eine Datenbank mit A-cappella-Arrangements zum freien Download für Mitglieder, die „Acapedia 2.0 – group database“, den „A Cappella Originals podcast“, um Songwriting in der A-cappella-Musik zu unterstützen, den Webshop „A Cappella Mega-Sale“ und diverse Programme wie die „CASAcademy“ zur Unterstützung des A-cappella-Nachwuchses in High Schools und an Colleges.

Die „Contemporary A Cappella League“ (CAL)⁷⁰ wurde 2016 gegründet, um zeitgenössischen A-cappella-Ensemblegesang mittels Aus- und Fortbildungsangeboten, der Organisation von Festivals und Promotion zu fördern. Die Webseite „Acatribe“⁷¹ analysiert weltweit Arrangements von zeitgenössischen A-cappella-Ensembles. Das „Recorded A Cappella Review Board“ (RARB)⁷² präsentiert

⁶⁹ Contemporary A Cappella Society (CASA), <http://www.casa.org>, letzter Zugriff: 04.04.2016.

⁷⁰ Contemporary A Cappella League (CAL), <http://acappellaleague.org/>, letzter Zugriff: 10.02.2016.

⁷¹ ACATRIBE - For those who speak fluent dm, bah, or fvap, <http://acatribe.com>, veröffentlicht 2011, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷² Recorded A Cappella Review Board (RARB), <http://www.rarb.org/>, letzter Zugriff: 10.02.2016.

Albumkritiken für weltweit erschienene A-cappella-Tonträger und bietet die Möglichkeit zum Austausch darüber in einem stark frequentierten Diskussionsforum. „Primarily A Cappella“⁷³ präsentiert sich als die weltweit älteste und größte Vertriebsgesellschaft mit Spezialisierung auf alle Stile des Harmoniegesangs ohne Instrumentalbegleitung seit 1995. Neben einer umfangreichen Songdatenbank betreibt das Label unter anderem seit dem Jahr 2000 den Blog „acappellanews.com“⁷⁴. Anders als im deutschsprachigen Raum existieren in den USA eine Vielzahl an virtuellen Informations- und Vernetzungsplattformen mit Ausstrahlung auf andere lokale Szenen wie den deutschsprachigen Raum. Eine übersichtliche Auswahl dazu bietet „Aca Blog“⁷⁵, ein Verzeichnis von 13 A-cappella-Blogs, teilweise mit Ausstrahlung weit über die Grenzen der US-amerikanischen, lokalen Szene hinweg.

In den letzten fünf Jahren waren erstmals auch Versuche im europäischen Raum von Erfolg gekrönt, Dachorganisationen zur Förderung von A-cappella-Gesang zu errichten. Wie in den USA liegt der Fokus dabei auf der zeitgenössischen (populärmusikalischen) A-cappella-Praxis. 2012 wurde mit der „European Voices Association e.V.“ (EVA)⁷⁶ die erste europaweite Plattform für Information, Aus- und Fortbildung und Vernetzung im A-cappella-Bereich gegründet. „Vocal Asia“⁷⁷ - ebenfalls im Jahr 2012 gegründet, und „Vocal Australia“⁷⁸ komplettieren das translokale Netzwerk der zeitgenössischen A-cappella-Praxis.

⁷³ Primarily A Cappella (Label) , <http://www.singers.com/aboutus.html>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷⁴ acappellanews (Blog), <http://www.acappellanews.com/>, veröffentlicht 2000, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷⁵ ACA Blog, <http://www.acablog.net>, veröffentlicht Juli 2011, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷⁶ European Voices Association e.V. (EVA), <http://europeanvoices.org/>, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷⁷ Vocal Asia, <http://www.vocalasia.com/>, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁷⁸ Vocal Australia – The Home of Australian A Cappella, <http://vocalaustralia.com>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

2.4.) Akteure, Publikum und Zugang

Die meisten Szenen, die bislang in der Szeneforschung beschrieben wurden, sind Jugendszenen, welche sich typischerweise über ein Aufbegehren gegen Autoritäten definieren, und Lifestyle-Elementen⁷⁹ in ihrer kulturellen Distinktion eine große Rolle zuweisen. All das trifft auf die Szene von A-cappella-Ensemblegesang nicht zu. Die Szene steht grundsätzlich allen Altersgruppen und Geschlechtern offen, was sich bei Konzerten auch in der Zusammensetzung des Publikums widerspiegelt. Das Publikum bei Live-Auftritten ist zwischen Männern und Frauen relativ ausgewogen und in allen Altersstufen präsent, wie mir sowohl die befragten Ensembles als auch die Festival-OrganisatorInnen aus Österreich und der Schweiz berichteten. In der Regel ist das Publikum selbst sängerisch tätig oder an Vokalmusik interessiert - oftmals sind sogar komplette Chöre oder Amateur-Ensembles anwesend, die im Konzert und danach gerne mit- und vorsingen. Die Moderationen und Texte der auftretenden Ensembles tragen dieser Gesangsaffinität ihres Publikums Rechnung, indem sie immer wieder Anspielungen enthalten, die nur für „eingeweihte“ Sänger verständlich und unterhaltsam sind.⁸⁰

Bei A-cappella-Ensembles, die den Unterhaltsaspekt stärker in den Vordergrund rücken wie Cover- und Comedygruppen der Szene, ist die Gesangsaffinität des Publikums weniger stark ausgeprägt, selbiges gilt für das Publikum der *Wise Guys*, die aufgrund ihres enormen kommerziellen Erfolgs breitere Publikumsschichten außerhalb der Szene-Fangemeinde anzusprechen vermögen. Die Mitglieder von Ensemblesängern sind im deutschsprachigen Raum in der Regel Erwachsene und älter als 30 Jahre, was aus meiner Sicht darauf zurückzuführen ist, dass sie jahrelange Chorerfahrung und Fortbildungen zum Erwerb der erforderlichen Kenntnisse aufweisen müssen. Im Bereich der semiprofessionellen und professionellen Ensembles ist eine Chorerfahrung zwar ebenfalls obligatorisch bzw. ein Usus, jedoch haben viele

⁷⁹ Lifestyle-Elemente als typisches Mittel zur Abgrenzung von Szenemitglieder nach außen, sind in der A-cappella-Szene nicht stark ausgeprägt. Beispielsweise spielen Drogen keine Rolle, strikte Kleidungs Vorschriften gibt es grundsätzlich nicht, auch wenn erfolgreiche Prof-Ensembles als Rollenvorbilder einen bestimmten Kleidungsstil propagieren. Für Details siehe Kap. 2.5).

⁸⁰ So werden beispielsweise in Texten oder Moderationen gerne Klischees der einzelnen Stimmfächer bedient, wie das Bild des stets heiseren und zu Star-Allüren neigenden Tenors oder des niemals solierenden Basses; es werden Einsingübungen nachgeahmt oder typische Chorleiter-Phrasen zitiert.

Mitglieder eine Gesangsausbildung auf Hochschul-Niveau absolviert, was sie dazu befähigt, bereits in jüngeren Jahren in A-cappella-Ensembles einzusteigen. Um Mitglied eines A-cappella-Ensembles zu werden, ist selbst im Amateurbereich ein Vorsingen sowie eine längere Testphase üblich, um Kenntnisse in Stimmtechnik, Noten lesen vom Blatt, Rhythmus und Intonation abzufragen und die Komptabilität der Stimmen sowie die Ensemblechemie auf menschlicher Ebene auszutesten.

Es wird allerdings nicht nur hohes sängerisches Können vorausgesetzt: Da A-cappella-Ensembles bewusst ohne einen Chorleiter bzw. eine Chorleiterin proben und auftreten, ist es erforderlich, dass ihre Mitglieder Zusatzqualifikationen wie Kenntnisse in Beatboxing, Choreographie und Tanz, Arrangement und Komposition oder Klavier-Korrepetition mitzubringen. Handelt es sich um ein zeitgenössisches Ensemble, das technisch verstärkt auftritt, sind grundlegende Tontechnikkenntnisse und Vertrautheit mit dem Mikrofon beim Singen eine wichtige Voraussetzung. Die Schwelle für den Einlass in die Szene ist damit sehr hoch angelegt, was im Hinblick auf das egalitäre Ethos der Szene paradox anmutet. Anja Obermayer von *Chilli da Mur* gab mir im Gespräch zu verstehen, dass sie sich trotz ihres Gesangsstudiums an der Universität nie für a cappella interessiert hätte, wenn sie nicht von klein auf von Eltern und Umfeld an die Szene herangeführt worden wäre⁸¹. Die eigene, aktive Beschäftigung mit A-cappella-Gesang scheint dementsprechend eine Grundvoraussetzung zu sein, um einen Zugang zur (traditionellen) Szene zu finden. Eine rein rezeptive Musikerfahrung ist offenbar nicht ausreichend

2.4.a) Lifestyle

Andy Bennett versteht unter dem Ausdruck „Lifestyle“ Elemente einer spezifischen Lebensweise wie distinktive Tanzstile, Drogen, strikte Bekleidungsvorschriften oder politische Ansichten, die eine Szene charakterisieren bzw. zur kulturellen Distinktion der Szenemitglieder nach außen beitragen.⁸² Der charakteristische „Lifestyle“ der lokalen A-cappella-Szene fällt bei oberflächlicher Betrachtung nicht sogleich ins Auge: Tanz spielt in der Szene generell keine Rolle, ebensowenig der Konsum

⁸¹ Anja Obermayer (*Chilli da Mur, E None O Four*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016, #00:08:08-#00:09:10.

⁸² Bennett, *Music Scenes*, S. 11.

bestimmter Drogen. Generell gibt es auch keine strikten Kleidungs Vorschriften, die Szenemitglieder verpflichtend einhalten müssten, jedoch agieren erfolgreiche Profi-Ensembles gleichsam als Rollenvorbilder für einen typischen Kleidungsstil, der zur Repräsentation der Szene dient.

Als ich 2016 mit meinem Freund die Übertragungen der österreichischen Castingshow „Die große Chance der Chöre“ im öffentlich-rechtlichen Fernsehen auf ORF1 verfolgte, meinte er belustigt, er könne die A-cappella-Ensembles im Vergleich zu anderen auftretenden Künstlern wie Chöre und Vokalensembles mit Instrumentalbegleitung noch vor dem ersten Ton aufgrund ihres eindeutigen Kleidungsstils identifizieren. Mir persönlich war diese Lifestyle-Komponente bis zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst. Tatsächlich führte das Thema Kleidung aber in meinem A-cappella-Ensemble *Vocation* häufig zum Streit und auch andere Ensembles berichteten auf meine Nachfrage hin von schier endlosen Kleidungsdiskussionen. Die Herausforderung des Einkleidens liegt bei einem A-cappella-Ensemble darin, eine Balance zwischen dem Ensemble als kollektiver Einheit und der individuellen Repräsentation des einzelnen Sängers als Individuum zu finden. Je nach diskursiver Position verschiebt sich diese Balance: Ensembles mit chorischer Orientierung bevorzugen eine einheitliche „Chorkleidung“, in der Regel in einer einheitlichen Farbe wie beispielsweise schwarz, akzentuiert durch einen Schal bei den Damen, Krawatte oder Fliege bei den Herren.



Abb. 5 (links): *The King's Singers* mit einheitlicher „Chor“-Kleidung
(aus: *Signum Classics, Portfolio*)

Abb. 6 (rechts): *Amateur-Ensemble Vocation* mit einheitlicher Farb- und Stilgebung
(aus: *VokalensembleVocation auf Facebook*)

Zeitgenössische Ensembles stellen in der Regel einen Ausgleich zwischen kollektiver und individueller Repräsentation her, indem sie eine bestimmte Farbe oder Farbpalette vorgeben, es jedoch der/m einzelnen Sänger/in innerhalb dieses Rahmens erlauben, sich stilistisch frei und typgerecht zu kleiden. Dasselbe Ergebnis kann umgekehrt erzielt werden, wenn der Kleidungsstil vorgegeben ist, die einzelnen SängerInnen jedoch in punkto Farbgebung stark kontrastieren.



Abb. 7 (links): *Maybebop in schwarz-weißer Farbpalette mit gelbem Akzent und stilistischer Differenzierung nach individuellem "Typ"*

Abb.8 (rechts): *Maybebop stilistisch einheitlich im Anzug mit kontrastierenden Farben (beide Abb. aus: Maybebop, Pressefotos)*

Das zweite übergreifende Merkmal ist das Tragen von konservativen, tendenziell eleganten Kleidungsstücken wie ein Cocktailkleid bei den Damen bzw. Anzug mit, Krawatte oder Fliege bei den Herren. Bei zeitgenössischen Ensembles werden diese gerne zweckentfremdend mit legeren Kleidungsstücken wie Jeans oder Turnschuhen kombiniert. Drittens werden mit Vorliebe Accessoires verwendet, die eine gewisse Intellektualität ausstrahlen sollen – die „intellektuelle“ Brille darf bei zumindest einem Ensemblemitglied keinesfalls fehlen. Letzteres ist ein Indiz für die tendenziell „linke“ politische Ausrichtung der Szene-Akteure, die auch bei Konzert-Moderationen und in Songtexten immer wieder zutage tritt. Eddi Hüneke von den *Wise Guys* charakterisierte den „typischen“ A-Cappellisten als eher konservativ, aber intellektuell angehaucht, mit Verankerung im Milieu des Bildungsbürgertums.⁸³

⁸³ Eddi Hüneke (*Wise Guys*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016, #00:13:10-#00:13:13.

3. Die Szene im Diskurs:

Ideelle Grundlagen der Szene

3.1.) A-cappella-Begriff: historisch und zeitgenössisch

Etymologisch gesehen heißt *a cappella* aus dem Italienischen wörtlich übersetzt „nach Art der Kapelle“ (*cappella*). Bernhard Janz, Autor des Artikels „a cappella“ in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ MGG weist jedoch nachdrücklich darauf hin, dass die Komplexität, Vielschichtigkeit und auch der unreflektierte Gebrauch des Begriffs den Umgang mit ihm äußerst heikel machen würden.⁸⁴ Hintergrund seiner Aussage ist der Umstand, dass der Begriff historisch für Sachverhalte mit gänzlich unterschiedlichem Bedeutungsinhalt angewandt wurde – nämlich als Stilbegriff, als Besetzungsbegriff und als Zeitmaß.

A cappella als **Stilbegriff** ist an keine bestimmte Gattung gebunden, sondern meint eine kontrapunktische Kompositionsweise, die auf Messen, Motetten, Madrigale, Tenorlieder und sogar auf bestimmte Instrumentalwerke angewandt wurde. Mitte des 16. Jahrhunderts stand a cappella nach den Forderungen des Konzils von Trient zunächst für die Ausschaltung aller profanen Elemente, für Würde und Textverständlichkeit. Als „hohe Schule“ der Komposition zeichnete sich a cappella satztechnisch ab ca. 1600 durch lange Notenwerte, sparsamen Gebrauch von Dissonanzen und einen Vorrang der Harmonie zu Ungunsten des Textes in Form von kontrapunktischer Faktur und strenger Polyphonie aus. Ob und in welchem Ausmaß dabei ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurde, ist nach gegenwärtigem Forschungsstand nicht klar. Die Musikwissenschaft geht davon aus, dass die Mehrfachbesetzung einzelner Stimmen, die Begleitung durch Orgel oder von anderen Instrumenten *colla parte* jedenfalls keine Seltenheit war. Der im 19. Jahrhundert geprägte **Besetzungsbegriff** a cappella lässt demgegenüber den Kompositionsstil unberücksichtigt, solange es sich um eine chorischo-vokale Besetzung handelt. Die

⁸⁴ Bernhard Janz: „a cappella“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 1 (Sachteil), 2. neubearb. Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter Metzler 2000, Sp. 24.

musikalische Praxis stand für eine Säkularisierung des A-cappella-Begriffs, da sie wesentlich von Amateuren getragen wurde und nicht mehr auf den kirchlichen Rahmen beschränkt war. Bisweilen gibt die Überschrift a cappella in klassischen Werken auch lediglich das **Zeitmaß** eines Stückes an, indem sie die Verwendung eines Alla-breve-Taktes kennzeichnet oder auch nur ein getragenes Zeitmaß meint. Das geistliche Schaffen des italienischen Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) gilt im allgemeinen als das Muster der A-cappella-Musik, da hier noch am ehesten alle Bedeutungsaspekte zusammentreffen. A-cappella als mehrstimmiges, nicht instrumentales Vokalstück wird erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts in dieser Form als reiner Besetzungsbegriff wahrgenommen. Dieser Begriffsinhalt wurde von der Musikwissenschaft übernommen, was nicht selten zu Unklarheiten und Missverständnissen geführt habe, schließt Janz.⁸⁵

Die historischen Bedeutungsinhalte des Begriffs sind für die vorliegende Forschungsarbeit relevant, da sie im gegenwärtigen Diskurs deutliche Spuren hinterlassen haben. Von Janz' Begriffsdefinitionen nicht umfasst ist die popularmusikalische Tradition des A-cappella-Gesangs.

Der einflussreiche deutsche Blog „acappella-online.de“ erläutert den zeitgenössischen A-cappella-Begriff wie folgt:

Gerade im erst ausgeklungenen 20. Jahrhundert entwickelte sich die A Cappella Musik enorm. Von den Revellers ueber die Comedian Harmonists bis hin zu den King's Singers. Mit den 70er bzw. 80er Jahren kam es zu einer breiten Auffaecherung der A Cappella Szene, die viele Ensembles hervorgebrachte. Auch der Stil der A Cappella Gruppen wurde um ein Vielfaches facettenreicher und differenzierter. Bei genauerer Analyse der modernen A Cappella-Szene sollte - gerade auch um zu einer klare Abgrenzung zum Pop-Bereich zu gelangen, der mit Boy- oder Girlgroups den Markt ueberschwemmt, die Definition fuer A Cappella lauten:

Mehrstimmiger Gesang kleiner Vocalgruppen ohne instrumentale Begleitung. Oder - in Anlehnung an einen Werbespot von Nike: No Instruments, just voices.⁸⁶

Diese Definition scheint auf den ersten Blick unmissverständlich zu sein, doch traten im Rahmen der Diskursanalyse subtilere Bedeutungsunterschiede im Begriffsverständnis der Szene-Akteure zutage, die im Folgenden erläutert werden sollen.

⁸⁵ Ebd. Sp. 24-25.

⁸⁶ acappella-online.de: „Was ist A Cappella“, in: *Dies.*, <http://www.acappellaonline.de/de/node/12157>, letzter Zugriff: 04.02.2017

3.2.) „A cappella!“: Der Songtext A-cappella-Mythen auf dem Prüfstand

Von den 16 Songtexten, welche ich in den Datenkorpus aufnahm, beschreibt der *Wise Guys* Song „A cappella!“⁸⁷ exemplarisch auf prägnante und leicht verständliche Weise die Werthaltungen, Stereotypen und Mythen, kurz gesagt: die ideellen Grundlagen der Szene. Die folgenden Unterkapitel 3.2a) bis 3.2h) folgen daher dem Songtext als roten Faden, mit dem Ziel, einen Blick „hinter die Kulissen“ der Szene auf inhaltlichen Subtext der diskursiven Aussagen zu werfen.

Es ist kein Trick, es ist keine Zauberei.
Doch es gibt uns oft den Kick und macht uns manchmal sogar high.
Auch wenn man damit stets in der Exoten-Ecke war,
ist es einfach unser Ding, das ist doch klar.

Es ist keine Religion, es ist kein Lebensgefühl.
Es ist kein Geschäft und auch ganz sicher kein Kalkül.
Es ist ganz offenbar nix fürs „Formatradio“,
doch es ist unsre große Liebe, und das bleibt auch immer so.

*Wir singen a cappella! Das geht überall und immer,
in der allergrößten Halle und im winzig kleinen Zimmer,
wir singen a cappella open air oder im Dom.
Wir singen ohne alles. Manchmal sogar ohne Strom. A cappella!*

Es ist Musik, die nur im Kollektiv gelingt,
weil, wenn einer aus der Spur gerät, gleich alles scheiße klingt.
Doch sind alle auf der Höhe, alle gleich gut drauf,
blühen die Akkorde richtig auf.

Es ist kein eig'nes Genre, nur ne Darbietungsform,
es ist nichts für die Masse, es entspricht ja nicht der Norm.
Manchmal darf's auch albern sein, aber niemals „tralala“.
Offenbar liebt ihr es auch, denn sonst wärt ihr ja nicht da.

Es gab schon manchen, der sich zu der Aussage verstieg,
A cappella wäre „Singen ohne Musik“.
Wir ham das mal probiert, doch wir kriegen es nicht hin.
Wenn wir zusammen singen, ist da sofort Musik drin.
Wir singen a cappella...

⁸⁷ Wise Guys (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „A cappella!“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/a_cappella, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff: 10.02.2017.

ANMERKUNG: Der Chorus ist bei allen folgenden Songtext-Zitaten *kursiv* dargestellt. Zitate einzelner Textpassagen aus dem *Wise Guys*-Song „A cappella!“ in den folgenden Kapiteln erfolgen ohne erneute Quellenangabe.

3.2.a) „Es ist nur a-cappella, doch ich mag es“

Image versus Anspruch, Cover versus Eigenkomposition

In der vierten Strophe von „*A cappella!*“ singen die *Wise Guys*: „Es ist kein eig'nes Genre, nur ne Darbietungsform“. Die herabwürdigende, sich entschuldigende Verwendung des Wortes „nur“ in Verbindung mit a cappella ist mir sowohl in Songtexten als auch in den Gesprächen sehr häufig begegnet. Besonders klar wird die Botschaft im Titel des Songs „Es ist nur a cappella, doch ich mag es“⁸⁸ der deutschen Gruppe *Basta* transportiert. Als generell zu beobachtendes Muster tritt eine rechtfertigende Haltung der A-Cappellisten zutage als Reaktion auf eine Welt außerhalb der Szene, die A-cappella-Gesang abwertet, ablehnt, nicht ernst nimmt.

Das Imageproblem des A-cappella-Begriffs in der Außendarstellung stellt sich diskursiv in mehrerlei Hinsicht dar. So kämpft die A-cappella-Szene erstens mit dem Werturteil, dass die Vokalmusik in ihrer Wertigkeit grundsätzlich hinter der Instrumentalmusik zurückstehe⁸⁹, was *Die Echten* ironisch-pointiert in den folgenden Songtext-Zeilen ausdrücken: „Kane Instrumente - naja wia's hoit so is, wann ma nix' g'scheits g'lernt hot - A-cappella-Band is“.⁹⁰ Im Extremfall gipfelt eine solche Perspektive wie in der vierten Strophe von den *Wise Guys* beschrieben in der Ansicht, a cappella sei „Singen ohne Musik“.

Zweitens wird a cappella in einer breiten Bevölkerung, die nicht selbst sängerisch aktiv ist, entweder mit den *Comedian Harmonists* assoziiert und in negativer Hinsicht als steife und biedere Salonmusik eines vergangenen Jahrhunderts eingestuft, oder sie wird mit qualitativ mittelmäßigen Chorkonzerten von lokal ansässigen Kirchen- und Amateurchören in Verbindung gebracht. In diesem Zusammenhang werden begriffliche Zuschreibungen wie „netter“ oder „hübscher“ Harmoniegesang verwendet.

⁸⁸ Basta (Text: William Wahl): „Es ist nur a cappella, doch ich mag es“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2014, letzter Zugriff: 10.02.2017.

⁸⁹ Diese Haltung wurde in den Gesprächen selten konkret, bestenfalls unterschwellig thematisiert, wenn sich A-cappella-SängerInnen beklagten, dass ihre StudiumskollegInnen aus dem Instrumentalmusikbereich ihre Konzerte prinzipiell meiden würden, wohingegen es für sie selbst ganz selbstverständlich sei, sich regelmäßig mit instrumentaler Musik auseinanderzusetzen. Ich persönlich wurde in meiner bisherigen Erfahrung im Solo- und Chorgesang häufig mit Studierenden oder bereits professionell agierenden Instrumentalisten konfrontiert, die sich abfällig über Vokalisten äußerten.

⁹⁰ Die Echten „Die Echten (The Flip Side)“, transkribiert von Eva-Maria Bauer nach Gehör, in: Dies., *Im Stimmbad*, Audio-CD, Österreich: Sis (Sony Music) B000269QT8, 2004.

Die Festivalleiterin Nuschin Voussoughi berichtete mir dahingehend von mangelnder Subventionswilligkeit der zuständigen Behörden, da ihre Vertreter automatisch annehmen würden, es handle sich um ein Chorfestival, und sich seit 20 Jahren keines Besseren belehren ließen.⁹¹

Lukas Teske und Jan Bürger von *Maybebop* bringen es auf den Punkt:

Lukas: Weißt du, a cappella weckt als Begriff diese altbackenen, altmodischen Assoziationen. Da denken die Leute gleich an ...

Jan: piefig einfach. Piefig ist (..) mhm...

Jan: Na jedenfalls ist es nicht geeignet, um modern und hip zu wirken. Das hören wir auch andauernd von unserer Marketing-Abteilung ...

Eva: Wollt ihr euch deswegen nicht als A-cappella-Band verkaufen?

Jan: *Wir* haben da gar kein Problem mit, das *Marketing* hat ein Problem damit. Wir sind halt das, was wir sind...

Lukas: ... und das stört uns auch gar nicht!

(EVA BAUER; LUKAS TESKE UND JAN BÜRGER VON *MAYBEBOP*)⁹²

„Der kleine grüne Kaktus“ von den *Comedian Harmonists* steht im deutschsprachigen Raum vor allem in älteren Bevölkerungsschichten geradezu sinnbildlich für das „piefige“ Image von A-cappella-Ensemblegesang, das auch Teile der Massenmedien und der Musikindustrie nach wie vor dominiert. Das A-cappella-Image ist, wie ich durch Nachfragen im Bekannten- und Freundeskreis erfuhr, eng mit dem spezifischen Kleidungsstil der Szene verknüpft, der von Außenstehenden häufig als altmodisch wahrgenommen wird. A cappella ist zudem in einem weiteren Aspekt in der Außenwirkung problematisch, zwingt die musikalische Praxis doch Ausführende wie Rezipienten dazu, außerhalb der im Musikbusiness üblichen Genre- und Stilshubladen zu denken. Eine musikalische Praxis, die *per se* keine eigenständige Genre-Eigenschaft aufweist, sondern „nur“ eine Darbietungsform darstellt, ist für die nicht eingeweihten Außenstehenden bestenfalls irritierend und erschwert ihnen den Zugang zur Szene.

Im krassen Gegensatz zur beschriebenen Außenperspektive ist der typische A-Cappellist hingegen fest davon überzeugt, hohe Kunst zu praktizieren. Das

⁹¹ Nuschin Voussoughi (*Voice Mania*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 19.04.2016, #00:03:48-#00:04:14.

⁹² Jan Bürger und Lukas Teske (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015, #00:04:35-#00:05:05.

„A Cape’lla Stimmenfestival“ (Ettelbruck/LUX) fasst die Grundhaltung von A-Cappellisten treffend zusammen, indem es die Feststellung trifft, der A-cappella-Gesang sei wohl die „reinste, aber auch vielseitigste und anspruchsvollste Form des (gemeinsamen) Singens.“⁹³ Ihren Ausdruck findet die überhöhende Sichtweise auf das eigene Schaffen diskursiv in der Verwendung von Begriffen wie „Sangeskunst“, „Stimmkunst“, „Stimmartistik“ oder „Stimmakrobatik“, wobei letztere Bezeichnung bereits gefährlich nah an die Assoziation mit einer Zirkus-Show heranführt. Der ästhetisch wie qualitativ hohe Anspruch an das eigene musikalische Schaffen erfordert nämlich eine klare Abgrenzung zum Trivialen, was von den *Wise Guys* im Song „*A cappella!*“ mit der Textzeile „Manchmal darf’s auch albern sein, aber niemals ‚tralala‘“ zum Ausdruck gebracht wird. Wie bereits erwähnt, weist die lokale, deutschsprachige A-cappella- Szene eine deutliche Nähe zu Kleinkunst und Kabarett auf. In Abgrenzung dazu wandeln Comedy-Ensembles stets auf einem schmalen Grad, um einen Ausgleich zwischen Show- und Konzertkonzept herzustellen.

Ohnehin empfinden Comedy-Ensembles den künstlerisch hohen Anspruch von traditionellen Ensembles häufig als überzogen. *Basta* als die kommerziell erfolgreichsten Vertreter dieser A-cappella-Sparte stellen in ihrem Song „*Es muss nicht alles kompliziert*“ klar: „Das ist vielleicht nicht große Kunst, aber na und? [...] Es muss nicht alles kompliziert sein. [...] Tut etwas sehr bedeutungsvoll ist es nicht automatisch toll.“⁹⁴ Stephan Gleixner von den *Echten* schlägt in dieselbe Kerbe:

„Ich bin überhaupt nie ein A-Cappella-Fan gewesen, das muss man auch einmal sagen! Also wir folgen da nicht einer gewissen (.) A-cappella-Diktion. [...] Wir drücken den Leuten nicht aufs Aug: ‚Seht her, was wir für eine große Kunst ...!‘, sondern (..) das rennt so nebenher mit, das a cappella, (..) irgendwie.“

(STEPHAN GLEIXNER VON *DIE ECHTEN*)⁹⁵

Die österreichische Sängerin Anja Obermayer wies mich auf eine weitere Komponente des Diskurses um die „Kunst“-Eigenschaft von a cappella hin, nämlich das komplexe und differenzierte Verhältnis der Szeneakteure zum Covern:

⁹³ Visit Luxembourg: Ankündigung „A Cape’lla Stimmenfestival“, www.visitluxembourg.com/de/events/event/2016/01/29/a-cape-lla-festival, letzter Zugriff: 16.02.2017.

⁹⁴ Basta (Text: William Wahl): „Es muss nicht alles kompliziert sein“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2014.

⁹⁵Stephan Gleixner (*Die Echten*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 17.12.2015, #00:13:33-#00:18:36.

„Ich finde es manchmal einfach sehr schwierig, Sachen a-cappella zu singen. Ohne dass man sich nur denkt: ‚Ma, das ist jetzt eine *Kunst*, dass man das macht.‘ Wir haben sicher auch Stücke dabei, die einfach im Original *soviet* besser sind. Und das ist halt A-Cappella-Musik dann (...) auf eine gewisse Art und Weise - *Cover*-Musik. Hauptsächlich deshalb, weil leider die wenigsten Gruppen selbst Musik schreiben.“

(ANJA OBERMAYER VON *CHILLI DA MUR & E NINE O FOUR*)⁹⁶

Was Anja Obermayer im obigen Zitat als „Cover-Musik“ bezeichnet, meint nicht die gängige Praxis von Pop-Coverbands, ihre Idole möglichst naturgetreu in Kleidung und Repertoire nachzuahmen. In der A-cappella-Szene wird unter einem „A-cappella-Cover“ die Kreation eines neuen Songs verstanden, der in seinen musikalischen Elementen wie Melodie, Harmonie, Rhythmus (fakultativ auch Text) zwar weitgehend auf einem bekannten Song aus dem Pop- oder Rockbereich basiert. Ziel ist es jedoch nicht, den Originalsong soweit als möglich nachzuahmen, sondern im Gegenteil durch eine möglichst kreative Neuordnung der charakteristischen, musikalischen Elemente des Vorbildes im A-cappella-Arrangement ein eigenständiges „(Kunst-)Werk“ zu schaffen.⁹⁷ Vor allem Amateur-Ensembles und unverstärkt singende Ensembles mit gemischtem Repertoire lehnen prinzipiell die ästhetische Praxis von zeitgenössischen Ensembles ab, die sich ausschließlich oder überwiegend auf das Covern von bekannten Pop- und Rockhits spezialisiert haben. Insgesamt hatte ich bei meinen Gesprächen mit Gewährspersonen den Eindruck, dass zwar alle befragten A-cappella-Ensembles hin und wieder Pop- und Rocksongs a cappella covern, um gewissen Zielgruppen zu gefallen, sie jedoch dabei den allergrößten Wert darauflegen, ihre Eigenkompositionen bei ihren Auftritten sowie in der Vermarktung in den Vordergrund zu stellen. Cover-Gruppen gäbe es so viele, und sie würden das auch so unglaublich gut machen, dass man sich lieber mit einer anderen Schiene positioniere, lautete der Grundtenor in meinen Gesprächen mit Gewährspersonen.

Eine spezielle Strategie, um sich den publikumswirksamen Vorteil des Coverns zu erhalten, ohne jedoch in den Einflussbereich der Popindustrie zu gelangen oder mit

⁹⁶Anja Obermayer (*Chilli da Mur, E None O Four*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016, #00:25:22-#00:25:54.

⁹⁷ Ich verwende bewusst den in der Populärmusikforschung überkommenen Begriff des „Werkes“, da der zeitgenössische A-cappella-Song in Form des in Notenform fixierten Arrangements aus der Perspektive der Szeneakteure aus meiner Sicht einen deutlichen Werkcharakter aufweist. Das Original-Notenarrangement ist vor allem im Hinblick auf die Performance-Authentizität als Referenzmedium von immenser Bedeutung (vgl. Kap. 3.2.c).

hochspezialisierten Coverbands etwa aus den USA in direkte Konkurrenz treten zu müssen, ist das Covern von lokalem Volksliedgut. „Viele Leute kennen diese Stücke schon. Und es ist, als würde man Cover singen, aber man kann sich Volkslieder viel besser zu *Eigen* machen. Weil die ja auch nicht (...) *populärmusikalisch* sind“⁹⁸ erklärte mir Lukas Teske von *Maybebop*. Neben Volks- und Kinderlieder werden besonders häufig Weihnachtslieder neu interpretiert – ein absolutes Muss für Ensembles unabhängig von ihrer stilistischeren Ausrichtung oder ihrem Qualitätsniveau. Es ist aus meiner Sicht daher kein Zufall, dass *Pentatonix* in den USA ausgerechnet mit einem Weihnachtsalbum die Nr. 1-Marke der Billboard-Charts in den USA knackte⁹⁹. Weihnachtslieder werden translokal als eine „sichere Bank“ angesehen und bedienen zudem ein lokales Kolorit in den Liedern, was bei Zielgruppen im ländlichen Raum erfahrungsgemäß sehr gut ankommt. *Maybebop* nutzen die häufige Verwendung von Volksliedgut als Basismaterial jedoch auch zur Gewinnung von neuem Publikum außerhalb der gesangsaffinen Fangemeinde innerhalb der Szene. Ihre Bearbeitung von Goethes „*Erlkönig*“ auf Basis der Melodie von Franz Schubert war unter Deutschlehrern in Amerika der „Renner“. Ihr Hit „*Gummibaum*“ wiederum ist mittlerweile Gegenstand von theologischen Seminaren in Deutschland.¹⁰⁰

3.2.b) „Wir sind gekommen, um die Welt zu retten...“

A cappella als Heilsbringer

Als konsequente Fortsetzung der Überhöhung der eigenen Kunst manifestieren sich im Diskurs weitere, stereotype Vorstellungen, um sich in der Szene nach außen hin zu rechtfertigen. In missionarischer Manier verkaufen sich A-Cappellisten teils scherzhaft, teils ernst gemeint als Heilsbringer, wie die folgenden Beispiele belegen.

⁹⁸ Lukas Teske (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015, #00:09:55-#00:10:30.

⁹⁹ Vgl. Keith Caulfield: „Pentatonix Scores First No. 1 Album on Billboard 200 Chart“, in: *Billboard*, <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6738540/pentatonix-first-no-1-album-billboard-200-chart>, veröffentlicht am 10.2.2015; letzter Zugriff: 08.02.2017.

¹⁰⁰ Vgl. <http://www.laut.de/Maybebop>, aufgerufen am 24.11.2015.

„Gummibaum“ erschien 2007/08 auf Youtube, wo der Song eine breite Diskussion auslöste, vor allem in der Türkei. Kurzzeitig wurde der Song auf Youtube sogar gesperrt. Thematisch beleuchtet der Song - humorvoll verpackt - den Blickwinkel türkischer Einwanderer auf kulturelle Traditionen im Zuge des Weihnachtsfestes in Deutschland. 2013 erschien der Song auf dem Weihnachtsalbum „Schenken“.

Der CASA-Gründer Deke Sharon postete am 29.01.2009: „Legendary music producer Brian Eno sings a cappella every week, and considers it essential to good health and happiness“¹⁰¹. Die *Wise Guys* verweisen auf die charakterlich gute Gesellschaft von Sängern: „Wer singt, bei dem kann man ohne Sorge pennen, weil böse Menschen eben keine guten Lieder kennen.“¹⁰² *Basta* wiederum schwärmt vom himmlischen A-cappella-Gesang: „you got to listen to the sound of the heavenly voices singing“¹⁰³, während *Die Echten* ihrem Publikum antragen, ihre „Rettungssinger“¹⁰⁴ sein zu wollen. Auch die deutsche A-cappella-Band *Viva Voce* zeigt sich missionarisch: „Wir ham euch auserkor'n, [...], fühlt euch wie neu gebor'n durch a cappella.“¹⁰⁵ Selbst die Enzyklopädie „Guinness Encyclopedia of Popular Music“ lässt sich zum Abschluss ihres A-cappella-Artikels zu folgenden Werturteil hinreißen: „A cappella is a brave medium as it bares the soul of any pretender.“¹⁰⁶

Zusammengefasst lautet die vermittelte Kernbotschaft: Singen sei gesund, singen helfe immer, denn A-cappella-Gesang sei ja ohnehin die purste und natürlichste Form des musikalischen Ausdrucks. Einen Hinweis auf die Wurzeln dieser stereotypen Vorstellung von a cappella als Heilsbringer gibt die romantische Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Diese schrieb der Musik im Palestrina-Stil eine geradezu „sittlich veredelnde Kraft“ zu.¹⁰⁷ Der historische Bedeutungsinhalt mischt sich im Diskurs mit der Zuschreibung von a cappella als die ursprünglichste und intimste Form des Musizierens. Die bildhafte Vorstellung, dass Menschen schon zu Urzeiten um das

¹⁰¹ Deke Sharon: Posting, in: *CASA, A Cappella TRIVIA*, <http://www.casa.org/node/1651>, veröffentlicht am 29.01.2009, letzter Zugriff: 26.01.2017.

¹⁰² Wise Guys (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Sing mal wieder!“, Songtext, in: *Wise Guys, Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/sing_mal_wieder/, veröffentlicht 2003, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹⁰³ Basta (Text: William Wahl): „Legalize a cappella“, Songtext, in: *Basta, Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹⁰⁴ Die Echten „Die Echten (The Flip Side)“, Songtext, transkribiert von Eva-Maria Bauer nach Gehör, in: Dies., *Im Stimmbad*, Audio-CD, Österreich: Sis (Sony Music) B000269QT8, 2004.

¹⁰⁵ Viva Voce (Text: Maggi Farina / Jörg Acap Fischer): „commando acappella“, Songtext, in: *Viva Voce, Media – Songtexte*, <http://www.viva-voce.de/index.php?Itemid=25>, veröffentlicht 2013, letzter Zugriff: 11.02.2017.

¹⁰⁶ Colin Larkin (Hrsg.): „a cappella“, in: *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Bd. 1 (AACM to Fargo, Donna), Guinness Publishing Ltd und Square One Books Ltd 1992, S. 31.

¹⁰⁷ Bernhard Janz: Art. „a cappella“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 1 (Sachteil), 2. neubearb. Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter Metzler 2000, Sp. 26.

Feuer gesessen und gemeinsam gesungen hätten, habe etwas Archaisches, erklärten mir meine GesprächspartnerInnen. A cappella bedient damit diskursiv „back to the roots“ Sehnsüchte seiner Fangemeinde.

Eine gewisse begriffliche Konnotation mit religiösen Symboliken ist ebenfalls historisch bedingt, und noch immer im Diskurs präsent: Amateur-Ensembles singen bereits aus finanziellen Gründen häufig in Kirchenräumlichkeiten. Eddie Hüneke berichtete mir zu meinem Erstaunen, dass allerdings auch die *Wise Guys* als professionelles Pop-Ensemble in religiösen Aufführungskontexten wie dem Kirchentag besonders gut funktionieren würden. Ohne explizit christliche Werte über die Texte zu vermitteln, würden doch christliche Werte hinter dem stehen, was man singe und was man sei, so Hüneke.¹⁰⁸

3.2.c) „Das geht überall und immer...“

Keine Barrieren – Technikdebatte – Authentizität

Eine der am stärksten ausgeprägten A-cappella-Mythen ist die Vorstellung, zu jeder Zeit und an jedem Ort singen zu können, ohne dass irgendeine Form von Ausrüstung oder Vorbereitung erforderlich wäre. Von konservativen A-Cappellisten wird das Instrument als störende Barriere zwischen den Sängern wie auch zwischen Sänger und Publikum angesehen. Damit verbunden ist die Vorstellung von Stimme als dem „natürlichsten“ aller Instrumente, mit dem man direkt, unmittelbar, unverfälscht Emotionen ausdrücken und vermitteln kann, ohne durch ein Vehikel – wie ein Instrument – behindert zu werden.

Die musikalische Praxis zeitgenössischer A-cappella-Ensembles karikiert diese Vorstellung, da sie in der Regel nicht ohne Mikrofone, Tontechniker und langwierigen Aufbau der aufwändigen, technischen Ausrüstung auskommt. Traditionelle A-Cappellisten lehnen dies ab, wobei sich die Ablehnung nicht gegen den Einsatz von tontechnischer Verstärkung an sich richtet, die auch von konservativen Ensembles bei Bedarf mittels Raummikrofonen erreicht wird. Vielmehr wird argumentiert, dass das Mikrofon bei individueller Verstärkung die Rolle eines Instrumentes einnehmen

¹⁰⁸ Eddie Hüneke (*Wise Guys*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016, #00:11:46-#00:13:13.

würde, vor allem dann, wenn das Mikrofon die Stimmen nicht einfach nur 1:1 verstärke, sondern mittels Filtern und Effekten verändert erklingen lasse. Hinter dieser Argumentationslinie verbergen sich drei verschiedene diskursive Streitpunkte:

Erstens, die Begriffsauslegung von A-cappella- im Hinblick auf das Erfordernis, ohne Instrumente zu singen; Zweitens, der Anspruch einer Natürlichkeit des Klangs versus einer durch Einsatz von Technik erzeugten Künstlichkeit; und Drittens, die Frage nach der (Performance-)Authentizität von Ensembles im Hinblick auf den generierten Klang.

Aus der Sicht von semiprofessionellen und professionellen A-cappella-Ensembles im zeitgenössischen Bereich ist der Einsatz von hochspezialisierter Tontechnik im Hinblick auf das zu erreichende Soundideal und das Erfordernis einer weitgehend durchchoreographierten Bühnenshow alternativlos. Als höchster technischer Standard gilt derzeit der Einsatz von *in-ear-monitoring*, das heißt von Ohrhörern, die für das Publikum nicht direkt zu sehen sind.¹⁰⁹ Die Möglichkeiten dieser Technik gehen soweit, den Ensemble-SängerInnen individuell über den „Knopf“ im Ohr selektiv nur jene Passagen der anderen Ensemblemitglieder einzuspielen, die für das „Ausstimmen“ der Akkorde gerade wichtig sind. Die hohen Anforderungen an das Zusammenhören der SängerInnen – wenn man so will, an das Ensemble als Kollektiv – werden durch die Zwischen-schaltung eines Tontechnikers verringert. Dafür werden im Gegenzug für die Sänger Ressourcen frei, um sich vermehrt auf ihre Soloparts und auf Showkomponenten wie Moderation und Choreographie zu fokussieren. Zusammengefasst findet also eine Verschiebung vom ursprünglich kollektiven Charakter einer puristischen, musikalischen Praxis hin zu einer vermehrt individualisierten Praxis mit zunehmendem Fokus auf Show-Komponenten statt. Dem Tontechniker erlaubt seine technische Ausrüstung die Kreation einer perfekt ausbalancierten Soundmischung, die das Aushängeschild eines zeitgenössischen Ensembles darstellt:

„Wir haben live mit unserem Sound-Techniker, mit dem wir fast schon so lange zusammenarbeiten wie es uns gibt. Der sich wahnsinnig intensiv reinarbeitet in

¹⁰⁹ Vorteile des *in-ear-monitoring* sind u.a: keine Gefahr von Rückkopplungen im Vergleich zu Monitor-Lautsprechern auf der Bühne, konstanter Klangeindruck unabhängig vom Standort auf der Bühne in Verbindung mit unbehinderter Bewegungsfreiheit für den Künstler, und vor allem mögliche Hilfestellungen an die Künstler wie durch Einspielungen wie u.a. Anfangstöne, Metronom-, „Klicks“, Regieanweisungen.

jeden Song. Es gibt zu jedem Song eine Soundidee, die in den Proben sehr dezidiert ausgearbeitet wird. Er macht den Live-Sound auf jeden Fall aus.“

(JAN BÜRGER VON *MAYBEBOP*)¹¹⁰

In Wahrheit wird dem Ensemble mit dem Tontechniker – quasi unsichtbar für das Publikum – ein weiteres Mitglied hinzugefügt. Einige Ensembles wie beispielsweise *ONAIR* führen den Tontechniker daher auch in allen Informationskanälen, auf Fotos und in Promotion-Materialien als offizielles Ensemblemitglied. Zwar ist der Tontechniker auch bei anderen musikalischen Praktiken wichtig, die mit Verstärkung arbeiten, doch ist mir persönlich keine andere populäre Musikpraxis bekannt, bei der die Arbeit des Tontechnikers dermaßen entscheidend für die Qualität, Performance und das Markenbranding der Künstler ist wie beim A-cappella-Ensemblegesang. Es geht nicht nur um die Soundmischung, also das Ausbalancieren der einzelnen Stimmen zu einem homogenen Gesamtklang, welche nun vom Tontechniker anstatt traditionell vom Ensemble selbst ausgeführt wird, sondern auch um den kreativen Einsatz von Klangeffekten. Der Einsatz von sogenannten *Octavern*, die Stimmen eine Oktave tiefer oder höher erklingen lassen, ist ein Beispiel. Wie man den Einsatz von *Octavern* dosiert und die richtige Auswahl aus der breiten Angebotspalette an *Octavern* in perfekter Abstimmung mit der individuellen Stimme trifft, ist ein Dauerbrenner im zeitgenössischen A-cappella-Diskurs. Die potentiellen Möglichkeiten von technisch generierten Klangeffekten - Kompressionen, IQ, Hall, Delay über diverse Filter bis hin zur Verzerrung der Stimme wie bei einer E-Gitarre - scheinen beinahe unbegrenzt und werden kontinuierlich erweitert.

Wie wichtig speziell für A-cappella-Gesang ausgebildete Ton- und Aufnahmetechniker sind, zeigt das Beispiel der jungen, österreichischen Gruppe *Piccanto*. Das Männer-Septett gewann 2015 die erste Staffel der ORF Castingshow „Die große Chance der Chöre“ und erhielt einen Plattenvertrag mit SONY Music Austria. Bei der Produktion des Studioalbums „Seven“ konnte oder wollte SONY jedoch auf die speziellen Bedürfnisse der A-cappella-Praxis keine Rücksicht nehmen – das Ergebnis wurde in der Szene überwiegend scharf kritisiert:

„Und die größte Frechheit, meiner Meinung nach, eine der großen verpassten Chancen – ist die CD! Das ist eine Beleidigung für die A-cappella-Welt und für die

¹¹⁰ Jan Bürger (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015, #00:07:50-#00:09:01.

A-cappella-Szene – gerade in einem Land, wo es keine Szene gibt, wo sich zufälligerweise, durch eine Planetenbahn-Verschiebung sondergleichen (lacht) die Chance ergibt, a cappella an den Mann zu bringen. Für – sagen wir für 3 Wochen bis zur ersten CD haben sie die Chance ... und dann bringst du *so* etwas heraus, das ist unglaublich! Das hat der Lindner [Anm.: Wolfgang Lindner von Fa. „media pro“] produziert, der einfach (...) gut aufnimmt, aber keine Ahnung von a cappella hat, so wie sie in Österreich alle sind. Nicht umsonst produzieren wir in Berlin. Das ist von der Agentur eigentlich dermaßen unprofessionell, dass man sich fragt, wie man das machen kann.

Im Endeffekt hat das der A-cappella-Szene mehr geschadet, als es etwas gebracht hat. Weil, wenn dann so eine CD in den Charts ist, als Aushängeschild der A-cappella-Musik in Österreich, dann fühle ich mich in meiner Ehre als Sänger beleidigt!“

(MICHAEL BURGHOFER VON *ZWO3WIR*)¹¹¹

Bei Live-Auftritten nimmt der/die Tontechniker/in eine Vermittlerrolle zwischen Ensemble und Publikum ein, da bzw. sie entscheidet, was das Ensemble hört¹¹² und welcher Sound das Publikum erreicht. Daher birgt die Zwischenschaltung von TontechnikerInnen aus Sicht des Publikums die Gefahr, einer „Mogelpackung“ aufzusitzen. Aus Sicht des Publikums stellt sich die Frage: Ist es die Kunst des Ensembles, die man zu hören bekommt, oder eher die Kunst der Technik, Mängel zu kaschieren und die Stimmen auszubalancieren? Lukas Teske von *Maybebop* sieht immer noch die SängerInnen in der Pflicht:

„Wir kucken live auch immer, dass wir ‚gesund‘ singen, dass wir gemeinsam klingen - auch wenn wir Spürkes auf der Bühne treiben, rumhüpfen und rumtanzen – dass wir immer im Kopf haben wie in der Probe: wie funktioniert der Akkord, wie ist die Terz in diesem Akkord, wie laut singe ich die und so ...“

(LUKAS TESKE VON *MAYBEBOP*)¹¹³

Dennoch weisen die diskursiven Aussagen auf die große Bedeutung der Performance-Authentizität für den Erfolg und das Ansehen eines Ensembles in der Szene hin. Meine unverbindlichen Nachfragen bei A-cappella-Fans in Konzerten haben ergeben, dass

¹¹¹ Michael Burghofer (*Zwo3Wir*): persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 30.04.2016, #01:16:03-#01:16:42.

¹¹² Der Künstler hört bei Einsatz von *in-ear-monitoring* nicht, wie der Gesang im Raum tatsächlich klingt, sondern lediglich das, was ihm von der Tontechnik in den „Knopf“ im Ohr eingespielt wird. Das *in-ear-monitoring* hat einen weiteren, unerwünschten Nebeneffekt – er droht die vermeintliche Gemeinschaft mit dem Publikum, die Nähe und Intimität, die a cappella aus Sicht von traditionellen A-Cappellisten ausmacht, aufzuheben. So kann es geschehen, dass Reaktionen des Publikums nicht in dem Maße von den SängerInnen wahrgenommen werden, wie es wünschenswert wäre.

¹¹³ Lukas Teske (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015, #00:09:27-#00:09:43.

sich der Ruhm von Vorbildern wie *Real Group* (verstärkt) oder *King's Singers* (unverstärkt) in Sängerkreisen darauf stützt, dass diese Gruppen in der Lage sind, den Inhalt ihrer Tonaufnahme 1:1 auf ihre Live-Auftritte zu übertragen. Das betrifft einerseits das exakte Festhalten an den Originalnoten in der Liveperformance, und es betrifft das Erreichen derselben Soundqualität vor allem im Hinblick auf Intonation und Homogenität des Klangs. Für traditionelle Ensembles, die unverstärkt singen, ist diese Anforderung weitgehend unproblematisch, von der Tagesform abhängigen Qualitätsunterschiede ausgenommen. Zeitgenössische Ensembles tendieren jedoch in den letzten Jahren zunehmend dazu, auf ihren Tonträgern weitaus mehr Effekte zu verwenden als bei ihren Live-Auftritten, was selbst von liberal eingestellten Fans in Frage gestellt wird.

Wie kontrovers die der Aspekt von Authentizität in Verbindung mit dem Einsatz von Effekten auf Audioaufnahmen in der Szene diskutiert wird, zeigen exemplarisch die folgenden Youtube-Postings zum Song „*Jericho (Break the Walls)*“ der US-Band *Naturally 7*, welche die Frage der Vereinbarkeit von technischen Effekten mit dem traditionellen A-cappella-Ethos aufwerfen, das auf ein „natürliches“ Klangerlebnis abstellt:

„Doesn't anyone else here know that they aren't doing accapella and they r doing vocal play? It's a whole different thing. They maid it up. It's NOT ACAPELLA. Jesus be with me.“

„What affects do they use? [...] I am, however familiar with mic techniques since the a cappella group I was in experimented with them. We could never really achieve them, but our goal was to create effects similar to this group and The Swingle Singers. So, tell me, if they didn't accomplish these sounds with technology and not mic techniques, how would you know the difference?

„Couldn't tell you exactly which effects. I'm a professional a cappella musician and I've personally been part of conversations with N7 in which they've discussed the fact that they use effects extensively.“

„What are you talking about? They don't use any effects...look up there video: 'Wall of Sound' and you know what I am talking about...Why do you think they are called "NATURALLY" 7?!? 100% NATURAL! Thats why!...“

„In the studio they use effects. [...] In the studio I don't consider them an acapella group because of that. When they are live they are acapella and they are a talented group to make it sound as good as they do.“

(ANONYME POSTINGS AUF YOUTUBE)¹¹⁴

¹¹⁴ Anonym: Postings zu „naturally 7-Jericho (Break These Walls)“, in: *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=mIo0qmegGhQ>, gepostet zwischen 2012-2014, letzter Zugriff; 06.05.2016.

In einer eingehenden Diskussion zu derselben Thematik sahen Juci Janoska und Nina Braith von der rein weiblichen Soul-Band *Beat Poetry Club* aus Österreich die Grenze zu einem künstlichen Klang dann überschritten, wenn tontechnische Effekte nicht mehr ausnahmsweise als ein „Wow“-Effekt, sondern wie ein Flächenbrand den gesamten Auftritt über eingesetzt werden. Ich gebe den folgenden, umfangreichen Gesprächsabschnitt aus dem Gespräch ungekürzt wieder, da er aus meiner Sicht den Nuancenreichtum des Diskurses innerhalb der zeitgenössischen Fraktion im deutschsprachigen Raum exemplarisch wiedergibt:

Eva: Du hast gesagt, ihr wolltet von Anfang an möglichst wenig mit Effekten arbeiten. Verstehe ich richtig - siehst du a cappella so, dass keine Effekte dabei sein sollten?

Nina: Nein, nicht sollten. Das war einfach unser (..) Wunsch. Was ich nicht mag, sind diese überaffektierten Sounds. Zum Beispiel haben wir bei unserem ersten A-cappella-Festival die erste bekannte A-cappella-Frauenband kennen gelernt, die *medlz*. Sehr nett, haben uns super viel Tipps gegeben: Endlich eine Frauenband! [...] Mit denen haben wir schon diskutiert, da waren wir noch ganz ohne Octaver unterwegs. [...] Mir persönlich hat es nicht gefallen, wie die *medlz* das umsetzen, weil das ist mir zu unnatürlich.

Also wir haben es jetzt auch bei ein, zwei Liedern, wenn wir einen richtig fetten Beatbox-Sound haben oder den Loop [Anm.: Einsatz einer loop station] mit Effekten, dann muss der Bass auch noch eine Oktave darunter sein, damit es richtig fährt. Aber wir haben auch alle Octaver die es gab, durchprobiert, um zu schauen - welcher ist doch noch immer natürlich. Wir wollen den natürlichen Stimmklang noch dabei haben!

Juci: Aber andererseits kannst du zum Beispiel Techno ohne Octaver nicht machen, das ist unmöglich.

Nina: Aber ich will nicht, dass wir das ganze Konzert so machen, es soll Abwechslung geben!

Juci: Trotzdem ist es sehr interessant, wie deren tolle Tontechnikerin es macht (sie probt ja auch mit der Band ganz normal mit), bei Liedern ganz gezielt auf manche Stimmen Effekte drauf zu geben. Das war sehr beeindruckend.

Nina: Ja, beeindruckend, wie die *medlz* klingen, wie *ONAIR* geklungen hat. Sie schaffen es einfach, gezielt Effekte zu verwenden [...] und sich technisch so intensiv damit zu beschäftigen, dass der Klang nicht diese Natürlichkeit verliert. Es klingt irrsinnig fett, aber trotzdem brillant und differenziert.

Juci: Du kannst versuchen, einen Sound mit dem Mund zu machen, indem du zum Beispiel nach innen statt nach außen singst, oder du kannst versuchen, dasselbe mit einem Effekt zu erreichen. Lustiger ist es im Endeffekt schon, wenn du es selber schaffst.

(EVA BAUER; JUCI JANOSKA UND NINA BRAITH VON *BEAT POETRY CLUB*)¹¹⁵

¹¹⁵ Nina Braith und Juci Janoska (*Beat Poetry Club*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.05.2016, #00:05:32-#00:10:42.

Das traditionelle Ethos einer stimmlichen bzw. klanglichen Natürlichkeit fungiert als eine Form der Begrenzung der künstlerischen Freiheit von A-Cappella-SängerInnen, weswegen traditionelle A-Cappellisten im Diskurs auch als „Puristen“ bezeichnet werden. Während sich die traditionelle Fangemeinde noch den Kopf über Sound-Authentizität zerbricht, will sich ein junger Teil der zeitgenössischen Fraktion hingegen gänzlich von den Beschränkungen eines natürlichen Klangideals freimachen und einen Pop-Sound unter Einsatz aller Möglichkeiten der Tontechnik zu generieren, der beim ersten Höreindruck möglichst nicht mehr als A-cappella-Gesang zu erkennen ist. Peter Martin Jacob von der A-cappella-Agentur „Magenta“ erläutert dazu:

„Moderne Vokalmusik ist mit dem A Cappella-Sound der 80er und 90er nicht mehr zu vergleichen. Es gibt heutzutage – teilweise schon länger – deutsche und internationale Vocal Acts mit einem Bombast-Sound, der „richtigen“ Popgruppen in nichts mehr nachsteht. Natürlich ist das vor allem auch der Verdienst von Tontechniker/innen, oder nennen wir sie sie besser Sounddesigner/innen. Bei einem ONAIR-Konzert sprach mich vor kurzem in der Pause ein Freund an: ‚Hey wusste gar nicht, dass du jetzt auch normale Popgruppen vertrittst‘ – ‚Wieso?‘ – ‚Na, da sitzt doch ein Schlagzeuger hinter dem Vorhang.‘“

(PETER MARTIN JACOB VON „MAGENTA“) ¹¹⁶

Die Bemühungen der liberalen, zeitgenössischen Fraktion der Szene um die Generierung eines poppigen „Bandsounds“ und damit einhergehend um einen Ausbruch aus dem ökonomischen Nischen-Dasein von a cappella, steht jedoch in diametralem Gegensatz dazu, was konservative Fankreise von a cappella erwarten. Michael Hausstein von *Safer Six*, einer semiprofessionellen Gruppe aus Österreich, die üblicherweise tontechnisch verstärkt singt, bringt das Dilemma auf den Punkt:

„Das schönste Feedback bekommen wir vom Publikum, wenn wir unplugged singen, ohne Verstärkung - dann sagen die Leute, dass *das* ihnen am besten gefällt, weil dann wirklich unsere Stimmen ohne jeglichen Effekt so herüberkommt, wie man a cappella eben liebt. Das merkt man – wenn die Leute die Augen schließen, und den Sound in sich genießen. Nur ist es natürlich in einer Halle mit 300, 400 Leuten, wahnsinnig schwer, als Bassist oder als Beatboxer bis in die letzte Reihe vorzudringen. Wenn der Raum so etwas nicht trägt... Solche Konzerte sind mega anstrengend!“

(MICHAEL HAUSSTEIN VON *SAFER SIX*) ¹¹⁷

¹¹⁶ Peter Martin Jacob: Gespräch geführt von Katrin Schinnerl, Audioaufnahme transkribiert, in: Schinnerl, Katrin: *Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonik*, Dipl.Arbeit Universität Graz 2015, S. 79.

¹¹⁷ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:23:20-#00:23:51.

Dieselbe Beobachtung machte Nuschin Voussoughi bei einem Konzert des finnischen Jazz-Ensembles *Rajaton* im Rahmen von „Voice Mania“. Das Ensemble konnte nicht verstärkt auftreten, da ihr Tontechniker einen Unfall gehabt hatte. Nuschin Voussoughi überzeugte *Rajaton* davon, das Konzert nicht abzusagen, sondern den Auftritt unverstärkt zu versuchen:

„Die sind auf die Bühne und haben zehn Minuten lang gesagt, wie *leid* es ihnen tut - und dann hat es einen zehnminütigen Jubel gegeben. Die Leute haben getobt! Weil sie das so wunderbar fanden, dass sie endlich die Stimmen hören - ohne dieser ganzen wahnsinnigen Elektronik!“

(NUSCHIN VOUSSOUGHİ VON „VOICE MANIA“) ¹¹⁸

3.2.d) **„Es ist eine Musik, die nur im Kollektiv gelingt“**

A-Cappellisten als Soundfetischisten

Die musikalische Praxis des A-cappella-Ensemblegesangs weist eine grundlegende kollektive Charakteristik auf. Diese äußert sich diskursiv u.a. in dem Herausstellen von verbindenden Elementen und einer Ablehnung von Konkurrenzdenken innerhalb der Szene. Selbst Preisträger-Ensembles scheinen mir A-cappella-Wettbewerbe eher als notwendiges Übel auf dem Weg zum Erfolg, denn als gute Sache für die Szene zu sehen. Bereits im Kapitel 2.4.a) hatte ich mit Bezug auf den Lifestyle der Szene darauf hingewiesen, dass A-cappella-Ensembles kontinuierlich darum kämpfen, eine Balance zwischen dem Ensemble als kollektiver Einheit und den einzelnen Sängern als Individuen zu finden. Derselbe Prozess findet auch in der sozialen Interaktion untereinander statt. Die einzelnen Mitglieder müssen, um als Ensemble im Kollektiv erfolgreich zu sein, sich selbst, ihre Ansichten und Wünsche zurücknehmen. Gerade weil es keine hierarchischen Strukturen gibt, sind A-cappella-Ensembles besonders anfällig für eine Verzettlung in Grundsatzdiskussionen. Seinen musikalischen Ausdruck findet dieses Erfordernis der Balance im diskursiv verhandelten Klangideal. Die meisten A-cappella-Ensembles, insbesondere zeitgenössische Ensembles, definieren sich in hohem Ausmaß über ihren einzigartigen Sound. Über die Frage, wie dieser spezifische Sound zustande kommt, bestehen jedoch unterschiedliche Ansichten

¹¹⁸ Nuschin Voussoughi (Voice Mania), persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016/19.04.2016, #00:08:33-#00:08:48 der 3. Aufnahme (insgesamt ca. bei Minute 45).

und Herangehensweisen. Traditionelle A-cappella-Ensembles vertreten in der Regel das Ideal eines perfekt ausbalancierten, homogenen Gesamtklangs, der das Ensemble als Kollektiv repräsentiert. Stimmen, die aus dem Gesamtklang hervorstechen, werden als störend empfunden:

„Homogener Klang bedeutet für mich nicht eine Zusammenstellung von lauter Solisten, sondern von Ensemble-Sängern, deren Stimmen miteinander harmonieren.“
(ELISABETH STUBENVOLL VON *VARIOPHON*)¹¹⁹

Im Diskurs ist in diesem Zusammenhang auch von chorischen bzw. homogenen Stimmen, im Gegensatz zu solistischen bzw. heterogenen Stimmen im zeitgenössischen Ensemble die Rede. Bereits beim Casting neuer Sänger wird primär auf deren stimmliche wie auch soziale Fähigkeiten geachtet, sich nahtlos in den Gesamtklang einfügen zu können. Von den *King's Singers* heißt es sogar, dass sie die Stimmen von potentiellen Mitgliedern mittels Soundanalysen auf ihre Kompatibilität im Obertonspektrum hin testen¹²⁰. In der Auswahl des Repertoires schlägt sich die Prämisse des Kollektiven insoweit nieder, als Stücke mit ausgedehnten Solopassagen vermieden oder nur ausnahmsweise ausgewählt werden.

Zeitgenössische Ensembles, die nicht in der Tradition des vokalen Jazz¹²¹ verwurzelt sind, sondern stilistisch dem Pop zuneigen, weisen hingegen eine gänzlich andere Haltung zu diesem Thema auf. Zwar wollen auch sie einen homogenen Gesamtklang generieren, doch liegt der Fokus mehr auf der Einzigartigkeit des generierten Klangs, welche einerseits durch die Soundmischung der Tontechnik und andererseits durch die Zusammenstellung von heterogenen Stimmen erreicht wird, die ein breites Spektrum an Klangvarianz abdecken. Repertoiretechnisch verlagert sich der Fokus auf Solostücke mit Ensemblebegleitung, wobei jedoch Wert daraufgelegt wird, dass die

¹¹⁹ Elisabeth Stubenvoll (*Variophon*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Tulln (Österreich) am 04.12.2015, #00:04:35-#00:05:04.

¹²⁰ Liv Brunner aus dem A-cappella Ensemble *Vocation* erzählte mir, dass sie diese Information im Rahmen eines Workshops von den *King's Singers* persönlich erfahren hätte.

¹²¹ *The Real Group* als Beispiel eines zeitgenössischen Ensembles in der Tradition des Vocal Jazz charakterisiert sich durch einen Klang, in dem die einzelnen Stimmen möglichst unauffällig und sanft ineinandergreifen. Perfekte Intonation, perfekte Homogenität, als würde ein Mensch und nicht fünf gemeinsam auf der Bühne singen, machen das Ensemble klanglich aus. Die einzelnen Ensemble-Mitglieder haben keine heterogenen Solostimmen, obwohl Stücke mit Solostimme und Begleitung häufig im Repertoire zu finden sind.

solistische Funktion von Song zu Song zwischen den SängerInnen variiert, also in der Außendarstellung keine Fixierung auf einen hervorgehobenen „Star“ entsteht.

Stephan Gleixner von der österreichischen Comedygruppe *Die Echten* erläuterte mir das diskursive Distinktionsmerkmal eines instrumentalen Band-Zugangs, der vor allem in der Cover- und Comedysparte der Szene stark vertreten ist:

„Wir sind eigentlich alle Solisten - vom Soul, vom Rock usw. Vom Zugang her sind wir Bandmusiker, keine Sänger. Wir sehen uns als (.) singende Instrumentalisten, mit einem Solisten vorne, der eben gerade dran kommt bei seiner Nummer. [...] Es geht nicht um das ‚daba-dub-du-baah‘, sondern wir arrangieren wie eine Band. [...] Also wir versuchen jetzt *nicht*, es [Anm.: ein Popstück] auf ein A-cappella-Ensemble *umzuschreiben*, sondern die wichtigen Sachen, die im instrumentalen Pop-Arrangement drin sind, umzulegen.“

(STEPHAN GLEIXNER VON *DIE ECHTEN*)¹²²

Auch der Einstudierungsprozess würde mehr wie bei einer Rockband ablaufen, mit Festlegung der Groove-Pattern, der Akkordfolge und der *changes*, gefolgt von der Bass-Line und dem Background-Chor zur Solostimme, nur dass die Noten anders als im Rock nach der Brainstorming-Phase exakt aufgeschrieben werden. Homophone Passagen, auch rhythmisch, würden ebenfalls deutlich häufiger vorkommen als in „normalen“, zeitgenössischen A-cappella-Arrangements. Dieser Hang zum instrumentalen Denken im Vergleich zur tendenziell chorischen Ausrichtung von traditionellen Ensembles spiegelt sich auch in den diskursiv verwendeten Begrifflichkeiten wieder. Während sich klassische Ensembles als chorische Formationen, Vokalensembles oder A-cappella-Ensembles bezeichnen, verwenden zeitgenössische A-cappella-Ensembles mit entsprechender diskursiver Positionierung Begriffe wie Vokalband, Mundband oder Stimmband. Auf den Ausdruck „Ensemble-Nummer“ greifen sie dann zurück, wenn sie ausnahmsweise ohne Solist im chorisch-polyphonen Arrangement singen.

Das diskursiv stark verankerte Symbol für eine kollektive Grundhaltung in der musikalischen Praxis ist der **Halbkreis**. Bei traditionellen Ensembles stellt er ein beinahe unüberwindbares Paradigma dar – er gilt als *die* perfekte Formation für Probe und Auftritt gleichermaßen, da er aufgrund der körperlichen Nähe der SängerInnen und seiner speziellen Akustik beste Voraussetzung für Intonation,

¹²² Stephan Gleixner (*Die Echten*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 17.12.2015, #00:08:21-#00:09:23.

Akkordausstimmung und Klangbalance bietet. Zeitgenössische Ensembles rücken vor allem in der Liveperformance mit Choreographie-Elementen und häufigen Formationswechseln in der Regel vom Halbkreis ab. In Gesprächen war es vielen meiner GesprächspartnerInnen besonders wichtig, sich vom Halbkreis abzugrenzen, der eng mit dem traditionellen Ensemble *The King's Singers* assoziiert wurde. Ich konnte jedoch beobachten, dass gerade bei *close harmony* Balladen bzw. Stücken ohne Solostimme, welche dem Repertoire traditioneller Ensembles nahestehen, auch zeitgenössische Ensembles live wieder zur „Ur-Formation“ des Halbkreises zurückkehren. Zudem findet der Großteil ihrer Probenarbeit ebenfalls im Halbkreis statt.¹²³

3.2.e) „Es gibt uns oft den Kick und macht uns high.“

Der Körper als Instrument und der Reiz des Transzendenten

Was aber hat es mit dem Halbkreis auf sich, dass er diesen Stellenwert in der A-cappella-Szene innehat? Einen ersten Hinweis liefert wiederum der Songtext „*A cappella!*“ von den *Wise Guys*, wonach alle Sänger mit gleicher Qualität im Kollektiv miteinander interagieren müssten, um die Akkorde zum Aufblühen zu bringen. Das „Aufblühen“ der Akkorde wurde mir von beinahe allen Gesprächspartnern mit ähnlichem Wortlaut beschrieben, teils war auch vom „Einrasten“ der Akkorde im Sinne von perfekter Intonation die Rede. Meiner Ensemble-Erfahrung nach begünstigen *close harmony* Arrangements mit dichten Klangwolken solche Glücksmomente des Aufblühens im unverstärkten A-cappella-Gesang, es war für mich jedoch nie vorhersehbar, ob und wann ein solcher Moment entsteht. Ein Erfordernis ist mit Sicherheit das perfekte Aufeinander hören der Sänger im Augenblick im Sinne eines bewussten oder unbewussten Ausstimmens des Akkords. Ich vertrete die These, dass es zu dem genannten „Aufblühen“ der Akkorde vor allem auch dann kommt, wenn die Obertonspektren soweit wie möglich

¹²³ Auch der deutsche A-cappella-Coach Erik Sohn empfiehlt in seiner Anleitung zum A-cappella-Popgesang im Ensemble, etliche Übungen zum Einsingen und zur Klangentwicklung im Halbkreis durchzuführen.

Vgl. Erik Sohn: *a cappella coaching. Von der Probe bis zum Auftritt*, Berlin: Schott Music 2011.

angeglichen sind, was beispielsweise durch Angleichen der Vokalfärbungen und des Stimmsitzes erreicht werden kann.¹²⁴

Alle Gesprächspartner beschrieben darüberhinausgehend die Eigenschaft von A-cappella-Gesang im Ensemble, „magische“ Momente zu kreieren, die „high“ machen, wie die *Wise Guys* es in ihrem Songtext „*A cappella!*“ ausdrücken. Alexander Linner von *chor.netto* stellte fest, dass dieses Glücksgefühl immer dann entstehe, wenn das Ensemble vollständig sei, auch in der Probe: „Einfach da zu sein, und gemeinsam zu singen. Nur für sich.“¹²⁵ Der folgende Auszug aus meinem Gespräch mit der semiprofessionellen A-cappella-Gruppe *Zwo3Wir* aus Österreich zeigt die enge Verzahnung zwischen der Vorstellung von A-Cappella-Gesang als reine, natürliche Gesangspraxis und dem magischen Gänsehautmoment, welcher der musikalischen Praxis als gleichsam transzendierendes Element innewohnt:

Michael: Das miteinander musizieren, ist da [Anm.: beim A-cappella-Ensemblegesang] sicher am allerintensivsten – das habe ich so vorher noch nie erlebt. Und ich hab‘ in ganz vielen Bands gespielt! [...]

Judith: Wenn wir nicht als eine Band (.) Instrumente imitieren, sondern Sätze haben, die wirklich für Stimmen ausgelegt sind, ist es das Schöne, dass jeder dasselbe Instrument spielt, und die Sachen klingen dann und dann rasten sie ein. Das ist eigentlich nur bei der Stimme so, dass es miteinander (..) Gänsehaut-Harmonien verursacht.

Tina: [...] Und was für mich auch noch dazu kommt - das Singen funktioniert wirklich ohne Instrument, das hast du tief in dir drinnen! Und dieser persönliche Zugang oder dieses (..) kommt alles aus mir heraus, ohne Behelf, ich brauch‘ dafür nichts, nichts, was ich in der Hand habe. Das ist ...

Paul: ... die reinste Form ...

Thomas: ... die ehrlichste Form!

(MICHAEL BURGHOFER, JUDITH FUCHSLUEGER, TINA HABERFEHLNER, PAUL SCHÖRGHUBER, THOMAS MAYRHOFER VON *ZWO3WIR*)¹²⁶

Judith Fuchslueger geht davon aus, dass der oben erläuterte, instrumentale „Band“-Zugang gerade nicht zum Erreichen solch magischer Momente führt, sondern man Arrangements dafür benötigt, die von vornherein auf Stimmen ausgelegt sind. Aus

¹²⁴ Eine entsprechende Untermauerung der These wäre im Zuge weiterführender Forschungen u.a. durch umfangreiche Klanganalysen möglich.

¹²⁵ Alexander Linner (*chor.netto*): persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Gänserndorf (Österreich) am 05.05.2016, #01:04:57-#01:05:13.

¹²⁶Zwo3Wir: persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 30.04.2016, #00:06:29-#00:08:04.

meiner persönlichen Erfahrung halte ich besonders jene Arrangements für geeignet, die wie in der ursprünglichen, historischen Begriffsauslegung den Fokus auf Harmonie gegenüber dem Text legen in Form von lang auszuhaltenden Akkordfolgen im mäßigen Tempo, die sich langsam aufbauen und dichter werden. Einen weiteren Hinweis auf eine mögliche Zutat für den magischen Moment liefert *Basta* in der Songtext-Zeile „listen to the human body swinging“¹²⁷. In empfohlenen Einsingübungen für A-cappella-Ensembles ist diesbezüglich häufig vom gemeinsamen Einschwingen die Rede. Eddi Hüneke von den *Wise Guys* fand im Gespräch mit mir die folgenden Worte dazu:

„Wenn mehrstimmiges Singen wirklich (..) homogen und auf einem hohen Niveau geschieht, dann erfüllt mich das mit einer unglaublichen (..) Freude. Also so ein Akkord, der so schwingt, wie er schwingen soll, und da ist man ein Teil davon, dann hab‘ ich das Gefühl, das ganze Universum schwingt.“

(EDDI HÜNEKE VON DEN *WISE GUYS*)¹²⁸

Das Einschwingen der Körper erinnerte mich an das physikalische Phänomen der Resonanz. In der musikalischen Akustik bezeichnet Resonanz das Phänomen des Mitschwingens einer nicht gespielten Saite, wenn ein gleichgestimmtes Instrument in der Nähe ertönt. Gerade bei der Ensembleformation im Halbkreis bzw. wenn die SängerInnen nebeneinander stehen, befinden sie sich im engen, körperlichen Kontakt, beinahe Schulter an Schulter. Ich gehe davon aus, dass die Körper der SängerInnen beim Singen mitschwingen und sich die Schwingungsamplituden im Idealfall angleichen können. Umfassende Klangmessungen und Analysen wären zur Untermauerung erforderlich, doch halte ich es jedenfalls für plausibel, dass das Phänomen der Resonanz in Verbindung mit der typischen Gesangsformation im Halbkreis eine wichtige Zutat für das Erleben von kollektiven, transzendierenden Momenten sein könnte.

In jedem Fall offenbaren die diskursiven Aussagen eine sehr starke, körperbezogene Komponente beim A-cappella-Ensemblegesang. Die Stimme als Instrument zu gebrauchen bedeutet, sich allein auf seinen Körper zu verlassen, mit dem gesamten

¹²⁷ Basta (Text: William Wahl): „Legalize a cappella“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹²⁸ Eddi Hüneke, persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016, #00:03:03-#00:03:23.

Körper zu musizieren, dabei vielleicht Regionen mittels Resonanz zu aktivieren, die im alltäglichen Leben nicht auf diese Weise aktiviert werden. Die deutschen Popmusik- und Klangforscher Tilo Hähnel, Tobias Marx und Martin Pfeleiderer unterscheiden im popularmusikalischen Kontext unterschiedliche Dimensionen der Stimme als Musikinstrument, als Teil des Körpers, als Songperson und Aufführungsperson. Ihrer Ansicht nach spielen Aspekte der Körperlichkeit der Stimme und ihrer quasi-instrumentalen Virtuosität in vielen Bereichen der populären Musik eine hervorstechende Rolle.¹²⁹

3.2.f) „Wir sind eben demokratisch organisiert“

Interaktives Paradigma – Egalitäre Organisationsstruktur

Um einen Eindruck zu vermitteln, welches Verhältnis zwischen Fans und auftretenden Sängern gepflegt wird, möchte ich exemplarisch von einem Konzert des deutschen Profi-Ensembles *Maybebop* berichten:¹³⁰

Bereits eine halbe Stunde vor Beginn war das Wiener Metropol bis auf den letzten Platz belegt, als sich Mitglieder von *Maybebop* überraschend mit Mikrofonen unter das plaudernde Publikum mischten und fragten, woher sie *Maybebop* denn kennen würden, wie sie auf diesen Auftritt aufmerksam geworden waren und was sie grundsätzlich von der Gruppe halten würden. Als sich eine halbe Stunde später der Raum verdunkelte und das Publikum gespannt auf die (noch leere) Bühne starrte, begann sich der Saal plötzlich akustisch mit Fragmenten der Interviews zu füllen, auf eine Art und Weise zusammengeschnitten, die *Maybebop* im Stile eines Boxkampfes oder eines Popstars pompös ankündigten. Noch während die Lobpreisungen in Lautstärke und Intensität ihren Höhepunkt erreichten, stürmte die Gruppe auf die Bühne und das Konzert begann.

Von der Einbeziehung des Publikums vor Konzertbeginn in Form von Gesprächs einmal abgesehen, gab es noch eine Reihe weiterer interaktiver Elemente im Verlauf des Konzertprogramms. So wurde in der ersten Programmhälfte beispielsweise das Format „Wünsch‘ dir ‘was“ vorgestellt: alle Fans seien dazu aufgerufen, sich vorab mit der Gruppe in Verbindung zu setzen und online bzw. via E-Mail Songwünsche für bevorstehende Konzerte bekannt zu geben. Zwei Konzertbesucher des Abends hatten diese Möglichkeit im Vorfeld bereits ergriffen und sich den A-cappella-Klassiker „*Air*“ in einem Arrangement von *Maybebop* auf den Spuren der *Swingle*

¹²⁹ Tilo Hähnel, Tobias Marx, Martin Pfeleiderer: Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik, in: *Samples* 12/2014 (Version vom 05.02.2014), <http://aspm.ni.lonet2.de/samplesii/Samples12/haehneletal.pdf>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

¹³⁰ Konzert „Extrem nah dran“ von *Maybebop* am 28.11.2012 im Wiener Metropol (Österreich) im Rahmen des internationalen A-cappella-Festivals „Voice Mania“; teilnehmende Beobachtung von Eva-Maria Bauer mit Gedächtnisprotokoll.

Singers gewünscht.¹³¹ Der zweite interaktive Programmteil des Abends bestand aus einem „Volksmusik-Quiz“: Zwei Freiwillige aus dem Publikum traten auf der Bühne gegeneinander in einer Parodie auf deutsche Fernseh-Quizshows an. *Maybebop* stimmte Melodien von deutschen Volksliedern an, die jedoch mit einem „falschen“ Text unterlegt waren. Die Kandidaten sollten abwechselnd den Volksliedtitel und den zugehörigen Text unter Mithilfe des kräftig mitsingenden Publikums erraten. Bei späteren Programmen wurde dieses Format u.a. durch die Einstudierung eines durchchoreographierten Kanons mit dem Publikum ersetzt.

Beim dritten interaktiven Programmpunkt des Abends, der Live-Improvisation, wurde das Publikum aufgefordert, einen gewünschten Musikstil wie z.B. Reggae, Samba, Country, Oper oder Zwölftonmusik für die musikalische Ausgestaltung der Improvisation zu benennen, und der Gruppe andererseits bis zu sieben möglichst kreative Schlüsselwörter zuzurufen. Aufgabe von *Maybebop* war es anschließend, in einer spontanen Improvisation einen sinnerfüllten, gereimten Text unter Berücksichtigung der ausgewählten Reizwörter im Stile eines Poetry Slams zu generieren und diesen Text in dem vom Publikum vorgegeben Musikstil zu einer improvisierten Melodie zu einem spontan entstehenden Song zu verschmelzen.

Nicht jedes A-cappella-Ensemble praktiziert interaktive Programmelemente quantitativ und qualitativ im vergleichbaren Ausmaß wie *Maybebop*, die diesbezüglich den Maßstab in der deutschsprachigen Szene setzen. Die aktive Mitwirkung des Publikums ist jedoch zumindest im zeitgenössischen Bereich obligatorischer Bestandteil von A-cappella-Performances, wie ich beobachten konnte. Die *Wise Guys* setzten dies in ihrem Jubiläumsprogramm „Wunschtour“ 2011/2012 dergestalt um, dass sie das gesamte Programm von den Fans in Form einer vorab erfolgten Online-Abstimmung festlegen ließen. Zudem gab es für das Publikum beim Live-Auftritt mehrfach die Möglichkeit, sich zwischen zwei Song-Alternativen zu entscheiden. Mit Hilfe von Dezibel-Messgeräte erhoben die *Wise Guys* die Präferenz des Publikums anhand der Lautstärke von deren Klatschen und Stampfen und stellten das Ergebnis auf zwei Meter hohen Leinwänden in buntem Diagramm dar. Auch Amateure und semiprofessionelle Ensembles überlegen sich immer wieder neue, interaktive Programmformate. Üblich geworden sind beispielsweise unplugged-Performances im Anschluss an das Konzert, wie sie *Zwo3Wir* während des CD-Verkaufs praktiziert.

Seinen Ausdruck findet der interaktive Gedanke generell im diskursiv präsenten Symbol des mitklatschenden Publikums. Über die „richtige“ Form des Klatschens

¹³¹ Das Format wurde in späteren Programmen dahingehend erweitert, dass Fans bei Bekanntgabe vorab per E-Mail ihre Lieblingsstücke solistisch auf der Bühne mit *Maybebop* als „Begleitchor“ performen durften.

Vgl. das Konzert „Das darf man nicht“ von *Maybebop* am 18.11.2015 im Wiener MuTh (Österreich) im Rahmen des internationalen A-cappella-Festivals „Voice Mania“; teilnehmende Beobachtung von Eva-Maria Bauer mit Feldnotizen.

distinguieren sich A-Cappelisten zugleich von musikalisch unbedarften Laien. Diese geben sich im Publikum unwillkürlich als Nichteingeweihte zu erkennen, wenn sie undifferenziert zu jedem Lied auf die betonten Zählzeiten eines Taktes klatschen, wie der *Wise Guys* Song „*Sie klatscht auf die 1 und die 3*“ spöttisch thematisiert:

Sie klatscht auf die Eins und die Drei / (Auf die Eins und die Drei)
Das ist sexy wie Beton, erotisch wie ein Faustschlag / (mitten ins Gesicht).
Sind wir ein Blasverein? Spiel'n wir den Radetzky-Marsch?!
(Nein, spiel'n wir nicht.)¹³²

In A-cappella-Konzerten ist es ungeschriebenes Gesetz, auf die unbetonten Zählzeiten (zwei und vier im 4/4 Takt) bzw. Off-Beat bei „swingenden“ Songs zu klatschen. Zwar geht die Interaktion mit dem Publikum für gewöhnlich weit über eine Aufforderung zum Mitklatschen hinaus – in der Regel wird die Gesangsaffinität des Publikums durch *sing-along* Programmelemente bedient – doch steht das Mitklatschen geradezu sinnbildlich für ein interaktives Paradigma der Szene. Das Idealbild einer A-cappella-Performance geht jedoch über Interaktivität hinaus, besteht es doch darin, zumindest für die Dauer des Konzertes die Illusion einer partizipativen Musikpraxis¹³³ zu generieren, bei der sich alle Teilnehmer aktiv musikalisch betätigen und die Trennung zwischen Rezipienten und ausführenden Künstlern durchbrochen wird. Musikalische Amateure sind häufig stark partizipativ orientiert. Der Halbkreis als Grundhaltung und die Ablehnung von Show-Komponenten verweisen bei traditionell positionierten A-cappella-Ensembles auf die partizipative Grundhaltung der A-cappella-Praxis, genau wie die Bevorzugung von intimen, kleinen Räumlichkeiten wegen der verbesserten Kommunikation mit dem Publikum.

Einige Ensembles, vor allem aus der Sparte Comedy, stellen einen Begründungszusammenhang zwischen Interaktivität und Theater her:

¹³² Wise Guys (Text: Eddie Hüneke): „Sie klatscht auf die 1 und die 3“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/sie_klatscht_auf_die_1_und_die_3/, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹³³ Thomas Turino definiert partizipative Performance als eine spezielle Kunstform, in der es nur Teilnehmer und potentielle Teilnehmer in einer face-to-face Situation gibt. Ziel ist es, so viele Menschen wie möglich zu beteiligen, gleich welchen Fähigkeiten-Levels. Jeder Teilnehmer wird für seinen Beitrag zum Gesamtklang geschätzt, unabhängig von ästhetischen und künstlerischen Überlegungen.

Vgl. Turino, Thomas: „Formulas and Improvisation in Participatory Music“, in: Solis, Gabriel / Nettl, Bruno (Hrsg.), *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*, Chicago: University of Illinois Press 2009, S. 103-116.

„Um das zu verstehen [Anm.: enge Kommunikation mit dem Publikum als Ziel], muss man vielleicht dazu sagen, dass *chor.netto* Auftritte sehr stark in Richtung Happening und Musiktheater gehen. Das heißt, es ist jetzt nicht so ein klassisches Konzert im eigentlichen Sinn, sondern es ist sehr viel Interaktion. Daher auch die (..) Entscheidung von uns, unverstärkt im kleinen Rahmen zu singen.“

(MARTIN STOHL VON *CHOR.NETTO*)¹³⁴

Ein weiterer Aspekt dieser interaktiven, bzw. im Idealfall partizipativen Ausrichtung der Szene ist die antihierarchische, egalitäre Grundhaltung von A-Cappellisten. Fans sehen sich mit ihren Vorbildern auf Augenhöhe, vergleiche dazu etwa die in Kapitel 2.3.b) beschriebene Kommunikationsstruktur der Szene. Innerhalb eines Ensembles zeugt der Verzicht auf ein anleitendes Dirigat und die gleichmäßige Verteilung von Solis von einer egalitären Grundhaltung der A-Cappellisten. Elisabeth Stubenvoll vom traditionellen Amateur-Ensemble *Variophon* hebt als weiteren Ausdruck des egalitären Grundverständnisses die demokratische Komponente in der Ensemble-Organisation hervor:

„Wir haben beim vorletzten Programm zwei Stücke gesungen, wo ich und auch die zweite Sopranistin gesagt haben: ‚Muss das sein?!‘ Aber ja, wir haben es dann trotzdem gesungen, obwohl es uns eher (..) nicht so toll gefallen hat. Aber gut, wir sind eben demokratisch organisiert. Daher - wenn die Mehrheit sagt, ja das passt, dann singen wir es.“

(ELISABETH STUBENVOLL VON *VARIOPHON*)¹³⁵

Im Gegensatz zu den beschriebenen, egalitären Beziehungsstrukturen innerhalb der Szene, ist das Verhalten gegenüber Außenstehenden paradoxerweise entgegengesetzt. Nuschin Voussoughi, die sich in ihrer Funktion als Festivalleiterin von „Voice Mania“ als Beobachterin der Szene von außen versteht, bekrittelt im Gespräch mit mir das „Sektenverhalten“ von Szenemitgliedern:

„Also dieses Guru-Verhalten, Sektenverhalten, hasse ich. Die sind ja manchmal so eine eingeschworene Fangemeinde. Wenn ich nach Graz fahre [Anm. Wettbewerb „Vokal Total“], dann fühl‘ ich mich (..) das is mir zuviel, weißt du?“

(NUSCHIN VOUSSOUGHİ VON „VOICE MANIA“)¹³⁶

¹³⁴ Martin Stohl (*chor.netto*): persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Gänserndorf (Österreich) am 05.05.2016, , #00:11:58-#00:12:21.

¹³⁵ Elisabeth Stubenvoll (*Variophon*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Tulln (Österreich) am 04.12.201, #00:15:43-#00:16:13.

¹³⁶ Nuschin Voussoughi: persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 19.04.2016, #00:04:10-#00:04:31 der 7. Aufnahme (insgesamt ca. bei Minute 70).

Ihre Aussage unterstreicht eine **elitäre** Haltung der Szene-Akteure in der Abgrenzung nach außen, insofern, dass sie bestimmte geographische oder abstrakte Räume für sich reklamieren, diese als ihr Revier markieren, Nicht-Eingeweihte als unwürdig (weil nicht wissend) ausschließen und für sich selbst in Anspruch nehmen, ohne Zuspruch von außen bestehen bzw. sich entfalten zu können.

3.2.g) „Es ist nichts für die Masse, es entspricht ja nicht der Norm.“

Nonkonformismus und Idealismus

Im Hinblick auf das Eigenbewusstsein der Szene erweist sich die imagebedingte Ausgrenzung der musikalischen Praxis von weiten Teilen der Gesellschaft als szenebildende Maßnahme. Wer sich der A-cappella-Praxis verschreibt, tut dies in dem vollen Bewusstsein, keine Anerkennung von „außen“ zu erfahren. Es reicht daher nicht, sich nur für a cappella zu interessieren. Gelebt und eingefordert wird eine bedingungslose Liebeserklärung an die musikalische Praxis, wobei der Songtext „*A cappella!*“ der *Wise Guys* nicht nur dem aktiven Sänger jene Einstellung zuschreibt, sondern eine gleichgesinnte Haltung des Publikums suggeriert. („Offenbar liebt ihr es auch, denn sonst wärt ihr ja nicht da“.) Im Diskurs wird der Begriff a cappella häufig mit „Heimat“ konnotiert bzw. mit der Vorstellung, seinen Traum auszuleben. Ein Beispiel für die idealistische Hingabe von A-Cappellisten ist der seit 2007 fortlaufende Blogeintrag „200 Reasons To Love A Cappella“ von Mike Chin¹³⁷.

Der typische A-Cappelist zieht widerständige Kraft aus der Überzeugung, eine besondere musikalische Praxis mit Alleinstellungsmerkmalen abseits der Norm auszuführen. Dementsprechend hoch liegt die Latte für den Zugang zu der Szene der „Eingeweihten“, und dementsprechend zögerlich nähert sich die traditionelle Fangemeinde daher dem virtuellen Raum als eine nicht-persönliche Vernetzungsoption an, die jedermann offensteht.

¹³⁷ Mike Chin: „200 Reasons To Love A Cappella“, in: *acappellablog.com*, <http://acappellablog.com/category/reasonstoloveacappella>, veröffentlicht 2007-heute, letzter Zugriff: 16.02.2017.

3.2.h) „Es ist kein Geschäft, und nix fürs Formatradio“

Kommerzialisierungstendenzen seit der Jahrtausendwende

Basta bringt die beinahe fatalistische Haltung von A-Cappellisten in Bezug auf das nicht vorhandene Potential von a cappella für kommerziellen Erfolg in dem Chorus ihres Songs „*Es ist nur a cappella, doch ich mag es*“ auf den Punkt, indem sie singen: „Werd weder Stern noch Star / Doch eines ist mir klar / Ich weiß, es ist nur a cappella, doch ich mag's“¹³⁸. Dieselbe Haltung findet sich vom Profi bis zum Amateur durchwegs im Diskurs der Szene. Die Hobbyformation *chor.netto* stellte mir gegenüber klar, dass ihre Entscheidung im Ensemble, nicht erfolgsorientiert zu arbeiten, bewusst getroffen wurde, obwohl das Können der einzelnen Mitglieder für eine hauptberufliche Karriere durchaus gereicht hätte: „Es ist nicht unser Bestreben, irgendwelche Hitparaden zu stürmen oder irgendwelche Facebook-Likes zu generieren – das ist es jetzt nicht.“¹³⁹ Es war jedoch in diesem Zusammenhang wiederum für mich interessant zu hören, dass *chor.netto* das befreundete Ensemble *Safer Six* als professionell im Sinne einer hauptberuflichen Tätigkeit einstufte, während mir Michael Hausstein von *Safer Six* im Gegensatz dazu berichtete, dass sein Ensemble trotz der hohen Anzahl an Engagements von ca. 40-60 Liveauftritten im Jahr nicht einmal im Ansatz wirtschaftlich profitieren würde:

„Es kann sich nie rechnen in Relation, sodass es sich finanziell auszahlt. Wenn ich die Stunden, die ich investiere, in Geld hochrechne, dann würde ich sagen: Schön deppert, dass ich das mache! Alleine die Zeit, sich hinzusetzen am Computer und alles zu arrangieren [...], dann noch die Choreographie, die Videoanalysen, die stundenlangen Proben. Und dann fahre ich zu dem Konzert und fahre mit 100,- Euro heim? Da ist doch der Arbeitslohn von jedem Babysitter um ein zehnfaches höher als meiner! [...]

Es rentiert sich vielleicht ab einer bestimmten Auftrittszahl pro Programm. [...] Aber ich muss das Programm ein halbes Jahr vorbereiten, und das kostet – ich muss den Choreographen bezahlen, ich muss die Tontechnik bezahlen... Allein die Produktion kostete 20.000,- Euro. Das sind ja viele Investitionen, die dahinterliegen. Das geht nur mit Idealismus!

(MICHAEL HAUSSTEIN VON *SAFER SIX*)¹⁴⁰

¹³⁸ Basta (Text: William Wahl): „Es ist nur a cappella, doch ich mag es“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte>, veröffentlicht 2014, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹³⁹ *chor.netto*: persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Gänserndorf (Österreich) am 05.05.2016, #01:02:34-#01:02:48.

¹⁴⁰ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016, #00:00:24-#00:01:48.

Zusammenfassend gehört es offenbar zur Selbstwahrnehmung von A-cappella-Ensembles in der lokalen Szene, dass es sich um eine musikalische Praxis handelt, die keine Voraussetzungen für einen möglichen, kommerziellen Erfolg mitbringt, und in höchstem Maße Idealismus von ihren Ausübenden verlangt. Die Ablehnung seitens der Musikindustrie und weiten Teilen der traditionellen Medienlandschaft fördert das Eigenbewusstsein der Szene insoweit als Nischenprodukt in Abgrenzung zum Mainstream, sie ist aus meiner Sicht geradezu Voraussetzung für den Zusammenhalt der Szene im deutschsprachigen Raum.

Translokal gesehen kann hingegen von einer nicht kommerziellen Ausrichtung zumindest im Segment der zeitgenössischen Ensembles, die technisch verstärkt auftreten, keine Rede mehr sein. Die lokale Szene in den USA gibt seit der Jahrtausendwende das Tempo vor: Mit „Acappella Records“ (ACR)¹⁴¹ und „Primarily A Cappella Records“¹⁴² existieren in den USA spezialisierte Labels für zeitgenössische A-cappella-Ensembles. Mehr als 5,2 Millionen Menschen haben den Wettbewerb „The Sing Off“ auf dem Fernsehsender NBC gesehen, der A-cappella-Ensembles seit 2009 als kommerzielles Sprungbrett dient. Die Hollywood-Filmproduktion „Pitch Perfect“, die sich um einen College A-cappella-Club dreht, der bei den regionalen Meisterschaften im A-cappella-Gesang mitmachen möchte, hat im Kino und DVD-Geschäft bislang 113.042.075,- Dollar eingespielt.¹⁴³ 2015 lief in New York das Musical „Acappella“ an, bei dem ein alternder A-cappella-Gospelsänger in den A-cappella-Pop wechselt und dabei im direkten und im übertragenen Sinn seine eigene Stimme findet.¹⁴⁴ Die US-amerikanische Reality-Show „Sing It On“ auf dem Fernsehkanal Cable Network Pop begleitete 2015 und 2016 in Anlehnung an die beiden Teile der Hollywood-Filmproduktion „Pitch Perfect“ fünf College A-cappella-Gruppen im auf ihrem Weg zum Finale des bundesweiten A-cappella-Wettbewerbs¹⁴⁵. Dasselbe Konzept verfolgt die im Jänner 2016 neu gestartete Doku-Soap „Pitch

¹⁴¹ Acappella Records (ACR), <http://www.acappellarecords.com/>, letzter Zugriff: 30.01.2017.

¹⁴² Primarily A Cappella (PAC, Vertriebsgesellschaft), <http://www.singers.com>, letzter Zugriff: 16.02.2017.

¹⁴³ Infogr.am: „Trends in a cappella“, <https://infogr.am/trends-ina-cappella>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

¹⁴⁴ The Acappella Musical, <http://www.acappellathemusical.com/>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

¹⁴⁵ IMDB: „The Sing On“, <http://www.imdb.com/title/tt3831518>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

Slapped“ vom Fernsehsender Lifetime auf dem Highschool-Level. Im Jahr 2016 startete die neue TV-Serie „A Cappella“¹⁴⁶.

Auch der virtuelle Tonträgerabsatz schreitet voran - die folgende Grafik illustriert den deutlichen Anstieg von A-cappella-Song-Verkäufen auf iTunes zwischen 2005 und 2013:

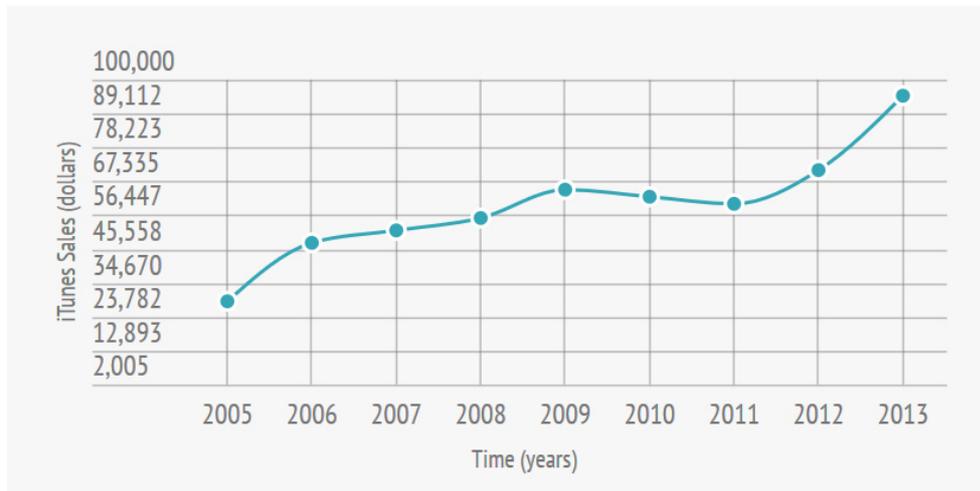


Abb. 9 – Verkaufszahlen von A-cappella- Songs auf iTunes 2005-2013
(aus: Trends in acappella von ingogr.am)

Die Frage ist nun, in welchem Ausmaß sich die Entwicklungen auf translokaler Ebene und in der lokalen US-Szene mit ihrem kommerziellen Expansionsdrang auf den deutschsprachigen Raum ausgewirkt haben. Direkt nach dem Einfluss der US-amerikanischen Kommerzjelle befragt, reagierten ausnahmslos alle Gesprächspartner von mir nonchalant gelassen. Man sehe *Pentatonix & Co* weder als Vorbild noch als Bedrohung, ließ man mich wissen, die Entwicklungen über dem Ozean würden sie schlichtweg nicht tangieren und hätten keineswegs Einfluss auf die lokale Szene. Es war eine der wenigen Aussagen, die bei allen Befragten gleich ausfiel. Dennoch deckt sich ihr Inhalt nicht mit meinen Beobachtungen. Als ich in der virtuellen „Sängerbörse“ des österreichischen Chorforums auf zahlreiche Amateursänger stieß, die eine geeignete A-cappella-Gruppe suchten, fiel mir das häufig genannte

¹⁴⁶ IMDB: „A Cappella“ (TV-Serie), <http://www.imdb.com/title/tt5052110>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

Hauptkriterium ins Auge – nämlich eine Gruppe mit poplarmusikalischer Ausrichtung, idealerweise nach dem Vorbild von *Pentatonix*.¹⁴⁷

Anja Obermayer von *Chilli da Mur* relativierte schließlich ihre reflexhafte Ablehnung insoweit, als sie *Pentatonix* zugestand, den Begriff a cappella erstmals in der breiten Bevölkerung verankert zu haben.¹⁴⁸ Als ich den deutschsprachigen Raum im Hinblick auf bedeutsame, diskursive Ereignisse untersuchte, wurde klar, dass die lokale Szene der kommerziellen Entwicklung in den USA lange Zeit hinterherhinkte. Man grenzte sich bewusst ab von der kommerziellen Ausrichtung der US-Szene und ihrer Akteure, die sich seit der Jahrtausendwende darangemacht hatten, nicht nur den US-amerikanischen Musikmarkt zu erobern, sondern mit weltweiten Tourneen auch europäische und asiatische Fans zu begeistern.

Ein erster Hinweis, dass allerdings auch im deutschsprachigen Raum die Uhren nicht stehen bleiben, war die Gründung der A-cappella-Agentur „Magenta“ im Jahr 2000 von Markus Burucker und Peter Martin Jacob¹⁴⁹. Ursprünglich als Konzert- und Veranstaltungsagentur ins Leben gerufen, ist die Agentur seit vielen Jahren auch mit eigenen A-cappella-Veranstaltungen wie die „A Cappella-Nacht“, das Festival „Sangeslust“ und das „A Cappella-Mitsingkonzert“ in der Szene präsent und bezeichnet sich selbst als „eine der führenden Agenturen auf dem europäischen A-Cappella-Markt“.¹⁵⁰ Die Agentur führt mehr als 200 A-cappella-Gruppen aus aller Welt in ihrem Portfolio. Im deutschsprachigen Raum nimmt sie im Hinblick auf den Sektor der zeitgenössischen A-cappella-Musik eine beinahe übermächtige Monopolstellung ein, da sie mit Ausnahme der *Wise Guys* und *Basta* beinahe alle Ensembles, die in Österreich, Schweiz und Deutschland Rang und Namen haben, entweder direkt vertritt¹⁵¹ oder wie im Falle von *Zwo3Wir* zumindest eine enge

¹⁴⁷ Sänger- und Chorbörse: Thread „Hobby a capella Gruppe“, in: *Chormuik.at – Österreichs Chorszene im Internet*, <http://www.chormusik.at/forum/s/%C3%A4nger-und-chorb/%C3%B6rse/hobby-capella-gruppe>, Postings erfasst von 2012-2016, letzter Zugriff: 12.02.2017.

¹⁴⁸ Anja Obermayer (*Chilli da Mur, E None O Four*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016, #01:06:12-#01:06:43.

¹⁴⁹ Seit Sommer 2007 wird die Agentur von Peter Martin Jacob alleine geführt. Der Agenturinhaber ist A Cappella-Fan der ersten Stunde und war 19 Jahre lang als Bass bei der A Cappella Comedy Gruppe *Six Pack* aktiv.

¹⁵⁰ Magenta – die a-cappella Agentur: <http://www.magenta-concerts.de>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

¹⁵¹ Zu ihren Künstlern gehören Stand 2016 u.a.: *Maybebop* (DE), *medlz* (DE), *HörBand* (DE), *Delta Q* (D), *Ringmasters* (DE), *Six Pack* (DE), *Acoustic Instinct* (DE), *Bliss* (CH), *Chilli da Mur* (AUT).

Zusammenarbeit mit der Agentur besteht. Der zweite Anstoß für die kommerzielle Weiterentwicklung der lokalen Szene war der rasant wachsende Erfolg der *Wise Guys*. 2012 rückte das Ensemble endgültig in den Blickpunkt einer breiten Musiköffentlichkeit, als es mit seinem Album „Zwei Welten“¹⁵² Platz drei der deutschen Album-Charts erreichte und die Goldene Schallplatte erhielt. Angesichts des offenkundigen kommerziellen Erfolgs der *Wise Guys* fühlte sich das Label „Emm“ von Universal Music noch im selben Jahr dazu inspiriert, eine A-cappella-Best-of Doppel-CD¹⁵³ herauszubringen, die speziell auf den deutschen Markt zugeschnitten ist. Zwar enthält die Collection der 40 größten A-cappella-Hits auch alte Klassiker wie „*Caravan of Love*“ von *The Housematins*, „*Only You*“ von den *Flying Pickets* oder „*Don't worry, be happy*“ von *Bobby McFerrin*, „*In The Still Of The Night*“ von *Boyz II Men* und aktuelle US-Hits von *Pentatonix* und *Naturally 7*. Dennoch stehen deutschsprachige Ensembles im Fokus – von den *Comedian Harmonists* über die *Prinzen* arbeitet sich die Kollektion zu *MuSix*, *Bliss*, die *U-Bahn Kontrollöre*, *Wanderer*, *Wise Guys*, *Basta*, *Maybebop*, *Viva Voce*, *6-Zylinder*, *Mundwerk*, *Ganz schön feist* und *medlz* vor und gibt damit einen sehr guten Überblick über die zeitgenössische Fraktion der lokalen Szene.

Ein weiteres Ausrufezeichen in der breiteren Öffentlichkeit setzte der „Deutsche Rock & Pop Preis“, der im Jahr 2014 erstmals die Prämierung der besten A-cappella-Band als eine von 17 Sonderkategorien im Nachwuchsbereich vorsah. Der Preis ging an das zeitgenössische Ensemble *Hörbänd*, die Kategorie wurde auch in den Folgejahren beibehalten.¹⁵⁴

Michael Hausstein von *Safer Six* konkretisiert die Entwicklung der Szene seit der Jahrtausend-wende dahingehend, dass a cappella nach wie vor gefragt sei, doch die Begeisterung, die in den 1980er und 90er Jahren so groß gewesen war für dieses neue Phänomen, habe deutlich abgenommen. Obwohl oder gerade weil im vergangenen Jahrzehnt so viele neue Gruppen Fuß gefasst hätten, müsse man heute mehr bieten, als sich nur hinzustellen und zu singen:

¹⁵² Wise Guys: *Zwei Welten*, Audio Doppel-CD, Polydor (Universal Music), B007MWRRE6, 2012.

¹⁵³ Various: *A Cappella Best of*, Audio Doppel-CD, Emm (Universal Music), B0085QROHI, 2012.

¹⁵⁴ Deutscher Rock & Pop Preis: „Kategorien“, <http://www.musiker-online.com/festival-konzept/kategorien/>, letzter Zugriff: 17.02.2017.

„Entweder sind die Texte eigens geschrieben und total witzig, oder man macht eigene Choreographien, oder man hat eine wirkliche Show, wo man mit Licht und Bühnentechnik einfach ein zweistündiges Programm auf die Bühne stellt, und das versucht, den Leuten zu verkaufen. Weil dann das Produkt a cappella nicht ist: Wir stehen zu sechst oder zu acht nebeneinander und singen jetzt (.)vielleicht noch aus Noten einfach schöne Renaissancemusik, oder singen irgendwelche Beatles-Arrangements im sechs oder achtstimmigen Satz. Das ist schön (.), wunderschön, so wie es die *King's Singers* gemacht haben. Das kann sich eine Gruppe leisten wie die *King's Singers*, weil es die seit 50 Jahre gibt. Aber wenn du heute als junge Gruppe anfängst, ist das heute zu wenig, Das merkt man gleich an den Verkaufszahlen und die Leute sagen dir: ‚Ja, das habe ich schon gehört, das habe ich schon gesehen!>

(MICHAEL HAUSSTEIN VON *SAFER SIX*)¹⁵⁵

Er merkte weiters an, dass sich die Altersstruktur des Publikums ebenfalls verändert habe. Er merke es in seiner Funktion als Musiklehrer in der Schule, dass er früher viel mehr Jugendliche dafür begeistern habe können, in die Konzerte von *Safer Six* zu gehen. Heute würden nur mehr wenige kommen, weil zeitgenössischer A-cappella Ensemblegesang der Jugend schon bekannt sei. Daher würden heute im Vergleich zu früher vor allem Fans im Alter zwischen 40 und 60 im Publikum von *Safer Six* sitzen bzw. das Ensemble für Feiern buchen.¹⁵⁶

Diametral dazu berichtete Nuschin Voussoughi von einem „Schichtwechsel“ hin zu jüngerem Publikum im A-cappella-Festival „Voice Mania“:

Ich glaube, es gibt jetzt einen totalen Schichtwechsel. Die, die dieses „klassische“ A-cappella-Format von Anfang an verfolgt haben, die fallen jetzt immer mehr ab, weil sie haben sich schon für Beatbox nicht mehr interessiert. Dafür kommen ganz viele Neue dazu, und vor allem sehr viel jüngerer Publikum, das Neues gerne annimmt.

(NUSCHIN VOUSSOUGHİ VON „VOICE MANIA“) ¹⁵⁷

Das jüngere Publikum würde den A-cappella-Begriff weniger strikt auslegen und sei generell aufgeschlossener gegenüber Neuerungen und Experimenten, wie a cappella in Verbindung mit Bodypercussion, Jam-Sessions, Varieté und sing-along-Konzepten.

Bei all den von mir beschriebenen Entwicklungen der Szene hin zu einer Expansion und einer Annäherung an den Mainstream sollte man jedoch im Auge behalten, dass

¹⁵⁵ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:17:41-#00:20:19.

¹⁵⁶ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:20:37-#00:21:44

¹⁵⁷ Nuschin Voussoughi (*Voice Mania*), persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016/19.04.2016, #00:08:20-#00:08:58 der 3. Aufnahme (insgesamt ca. bei Minute 40).

diese Entwicklungen lediglich einen Teil der Ensembles in der Szene betreffen – nämlich jene der verstärkt singenden, zeitgenössischen Ensembles mit kommerzieller Ausrichtung, wohingegen traditionell ausgerichtetem gemischte Ensembles und auch der überwiegende Teil des Amateurbereichs davon in ihrer musikalischen Praxis weitgehend unbeeinflusst bleiben. Aus meiner Sicht stellt eben diese Tatsache den Hauptgrund für die Herausbildung jener polarisierenden, diskursiven Positionen in der Szene dar, die ich im folgenden Kapitel strukturiert zusammenfasse.

3.3.) Zusammenfassung der Diskurspositionen

Die folgende Grafik stellt die beiden „Extrempositionen“ innerhalb der Szene im Hinblick auf ihre begrifflichen Bedeutungszuschreibungen dar:

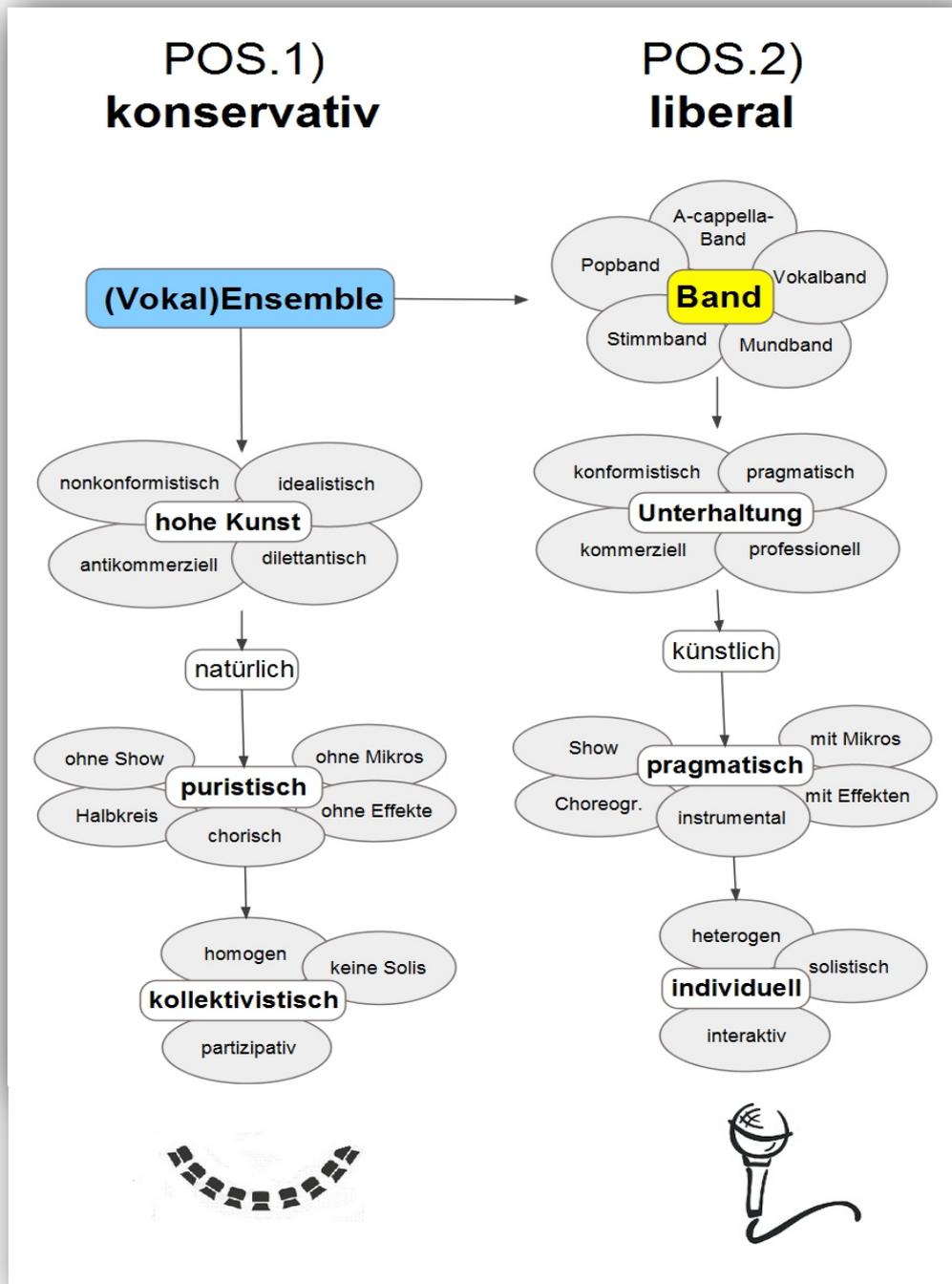


Abb. 10 – Polarisierende Diskurspositionen in der Szene (Grafik: Eigene Darstellung)

Der Literaturwissenschaftler und Diskurstheoretiker Jürgen Link präzisiert den Begriff der „diskursiven Position“ als eine bestimmte, relativ kohärente Verwendungsweise eines Systems von Kollektivsymbolen. Unter „Kollektivsymbolen“ versteht Link die sogenannte Bildlichkeit einer Kultur, oder anders ausgedrückt, „ihre kulturellen Stereotypen, die kollektiv tradiert und benutzt werden“¹⁵⁸. Die Herausbildung und Entwicklung von diskursiven Positionen ist als Prozess von realen Entwicklungen abhängig, durch die diskursive Ereignisse eintreten. Solche diskursiven Ereignisse stärken bzw. schwächen die eine oder andere diskursive Position. Im Falle der lokalen A-cappella-Szene des deutschsprachigen Raums ist die Herausbildung der diskursiven Positionen zur Begriffsauslegung wesentlich durch ökonomische Entwicklungen beeinflusst. Die von mir in Kapitel 3.2.h) beschriebenen Zäsuren einer kommerziellen Entwicklung sind als diskursive Ereignisse aufzufassen, welche vor allem die liberale Position von zeitgenössischen Ensembles gestärkt haben, wohingegen die konservative Auslegung des A-cappella-Begriffs stark von den in Kap. 3.1.) beschriebenen, historischen Bedeutungsinhalten beeinflusst ist.

Die konservativ-puristische Fraktion von POS. 1) in Abb. 10 präferiert einen natürlichen, „reinen“ A-cappella-Klang, der sich durch Homogenität im Ensembleklang auszeichnet. Das Attribut, ohne Instrumente zu singen, wird im Sinne eines puristischen Klangideals strikt ausgelegt, der Einsatz von künstlicher Barrieren wie etwa einer individuellen Mikrofon-Verstärkung abgelehnt. Dem kollektiven Grundgedanken wird durch entsprechende Ensemblekleidung Rechnung getragen, ebenso wird bei der Auswahl und der programmatischen Präsentation der Stimmen im darauf geachtet, dass Individuen so wenig wie möglich aus dem Ensemblekollektiv hervortreten. Die konservative Fraktion verbindet a cappella prinzipiell mit einem hohen künstlerischen Anspruch und legt daher Wert auf niveauvolles Repertoire. Im Fokus der künstlerischen Arbeit steht die Intonation, im Gegenzug werden programmatisch alle (Show)Komponenten abgelehnt, die primär der Unterhaltung dienen. Das Repertoire soll die breiten stilistischen Möglichkeiten von A-cappella-Gesang ausloten, ist jedoch in der Regel zumindest partiell im klassischen Genre beheimatet. Besetzung, Arrangiertechnik und Repertoire spiegeln einen tendenziell chorischen Zugang wieder.

¹⁵⁸ Jäger, Kritische Diskursanalyse, S. 55, 56.

Die liberal-pragmatische Fraktion von POS. 2) legt alle stereotyp dargestellten Bedeutungszuschreibungen und Werthaltungen aus POS. 1) liberaler aus. Sie ist in der Populärmusik verwurzelt, singt häufig tontechnisch verstärkt und mit Beatboxing, ist kommerzieller ausgerichtet und stärker an Vernetzung und virtueller Präsentation interessiert. Wie die Fraktion von POS. 1) zeichnet sie sich durch eine Präferenz zum Stilpluralismus und durch Soundfetischismus aus, wobei das klangliche Ideal auf die Generierung eines unverwechselbaren Band-Sounds unter Zuhilfenahme technischer Hilfsmittel gerichtet ist. Ihre musikalische Praxis ist durch ein stetes Spannungsfeld um die Balance zwischen individuellem Sänger und Kollektiv, sowie zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit geprägt. Arrangiertechnik und Repertoire spiegeln einen tendenziell instrumentalen Zugang wieder.

Um es an konkreten Beispielen festzumachen, würden die Ensembles *King's Singers* (Großbritannien), *The Real Group* (Schweden), *LaLa Vokalensemble* (Österreich) und ein großer Teil des Amateurbereichs sowie der unverstärkt singenden, gemischten Ensembles typischerweise die POS. 1) repräsentieren. Den klassischen, deutschen A-cappella-Pop von POS. 2) mit Fokus auf dem Text, mit instrumentaler Bandausrichtung und starkem Einschlag in Musikkabarett und Theater vertreten Ensembles wie *Wise Guys* und *Basta* (Deutschland), *Bliss* (Schweiz) und *chor.netto* (Österreich). Innerhalb der liberal-pragmatischen Fraktion zeichnen sich weitere, untergeordnete Diskurspositionen abhängig von der stilistischen Ausrichtung aus. Die folgende Grafik (Abb. 11) greift die in Abb. 2 dargestellten ästhetischen Praktiken aus Kapitel 2.2.b) auf und ordnet die stilistische Ausrichtung der Ensembles in der Szene tendenziell ihrer Positionierung im Diskurs zu:

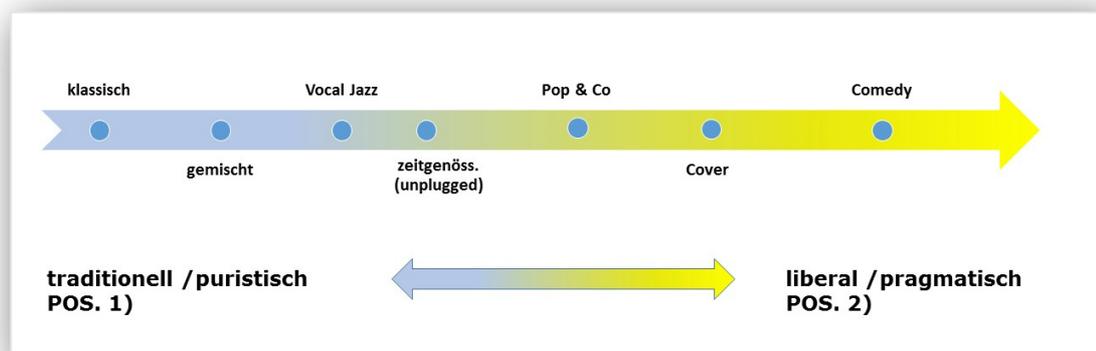


Abb. 11 – Diskursive Positionierung in der Szene nach stilistischer Ausrichtung der Ensembles (Grafik: Eigene Darstellung)

Generell gilt dabei, je popularmusikalischer und kommerzieller in der Ausrichtung, desto liberaler in der Begriffsauslegung im Vergleich zur traditionell-strikten und puristischen Auslegung konservativer Ensembles. Ensembles mit starker Comedy-Komponente sowie reine Cover-Ensembles und deren Fans sind aufgrund des Vorzugs der Unterhaltungskomponente vor dem künstlerischen Anspruch und aufgrund ihrer Nähe zu Show, Musiktheater und Kabarett in ihrer Positionierung diskursiv am weitesten von historisch-traditionellen Bedeutungszuschreibungen entfernt.

Die folgende Tabelle erfasst die Wechselwirkungen zwischen diskursiver Begriffsformation und musikalischer Praxis aus der Ensemble- bzw. Fanperspektive, indem sie die Abbildungen Nr. 10 und 11 zusammenfasst. Die Spalten erfassen jeweils die polarisierenden Extrempositionen (POS.1 und 2) sowie davon abweichende Positionen im Rahmen derselben stilistischen Fraktion (POS. 1a und 1b)

Aussagen:	POS.1)	POS. 1a)	POS. 2)	POS 2a)
↓ →	<i>gemischtes Ensemble, vocal jazz</i>		<i>Pop (verstärkt)</i>	<i>Cover / Comedy</i>
EIGENBEZEICHNUNG				
	(Vokal)Ensemble	Gruppe (neutral)	Band	
HOHE KUNST VS. TRIVIALE UNTERHALTUNG				
artistischer Anspruch:	sehr hoch		hoch	mittel
Repertoire / Arrangements:	überwiegend anspruchsvoller Harmonie-gesang*	AMATEURE: auch chorisch	ausgewogen	leichte Kost (vergnüglich)
Zugang:	chorisch (Ensemble)		instrumental (Band)	
Showkomponenten:	minimalistisch bis moderat		stark	sehr stark
Nähe zu Kleinkunst, Musiktheater und Kabarett:	nein		ja	Ja, sehr stark
NATÜRLICH VS. KÜNSTLICH				
Soundideal:	puristisch & homogener Ensembleklang		fett, aufgeblasen, "Band"-Sound	COMEDY: transparenter und homophoner, Fokus auf Text
ohne Instrumente:	strikt		liberaler (Mikro, zT begleitet von 1 Instrument)	sehr liberal
Stimmen:	chorisch-homogen		solistisch heterogen	solistisch heterogen
Einsatz von Soundeffekten:	nie	VOCAL JAZZ: dosiert	dosiert bis häufig	COVER: sehr häufig

Aussagen: ↓ →	POS.1)	Pos. 1a)	POS. 2)	Pos. 2a)
	<i>gemischtes Ensemble, vocal jazz</i>		<i>Pop (verstärkt)</i>	<i>Cover / Comedy</i>
NISCHE VERSUS MAINSTREAM				
nonkonformistisch & idealistisch:***	<i>hoch</i>	VOCAL JAZZ: <i>mittel</i>	<i>mittel-niedrig (je erfolgreicher, desto niedriger)</i>	<i>COVER: nein</i>
antikommerziell:	<i>hoch</i>	VOCAL JAZZ: <i>mittel</i>	<i>mittel-niedrig (je erfolgreicher, desto niedriger)</i>	<i>COVER: niedrig</i>
KOLLEKTIV VS. INDIVIDUELL				
Eigenwahrnehmung:	Kollektiv		Individuen im Verbund	COVER: Einzelindividuen als Stars
Solo-Repertoire:	minimal	VOCAL JAZZ: ausgewogen	Regelfall (Solo+Begleitung)	Regelfall (Solo+Begleitung)
(Performance-) Authentizität:**	hoch		mittel	COVER: niedrig
Symbol: Halbkreis:	zustimmend, strikt	VOCAL JAZZ: neutral	ablehnend bei Auftritt	
Beziehung zu Publikum:	partizipativ	VOCAL JAZZ: interaktiv (mittel)	interaktiv (hoch)	COVER: interaktiv (mittel his niedrig)
Symbol: Mitklatschen	stark		sehr stark	mittel
ELITÄR VERSUS OFFEN				
Zugang zur Szene:	elitär (geograph. lokal bzw. abstrakt nach außen abgegrenzt)	VOCAL JAZZ: tendenziell elitär, nicht geographisch einschränkend	je erfolgreicher, desto offener	COVER & COMEDY: offen
Bedeutung von Intimität:****	sehr hoch	VOCAL JAZZ: hoch	hoch	COVER & COMEDY: mittel
Vernetzung mit Szeneakteuren:	niedrig	VOCAL JAZZ: mittel	hoch	hoch
mediale Aktivität, v.a. Nutzung des virtuellen Raums:	niedrig		hoch	COVER: sehr hoch
FREI VERS. EINGESCHRÄNKT				
Antihierarchisch / egalitär / demo-kratisch:	hoch		hoch	
Neigung, stilistische Einschränkungen zu akzeptieren:	sehr gering	VOCAL JAZZ: gering	gering (je erfolgreicher, desto größer)	mittel

Tabelle 4: Diskursive Positionen im Detail aus Ensemble-Perspektive (Eigene Darstellung)

Legende:

* „dichter“ Klang als Ideal durch *close harmony* oder tensionreiche Arrangements

** Tonträger und Liveperformance entsprechen einander

*** Exotenecke, Außenseiterrolle, auserwählt sein, etwas Besonderes sein

**** persönliche Kommunikation, Größe der Konzertlocations

Die erfassten, polarisierenden Diskurspositionen markieren Begrenzungspunkte, zwischen denen sich das Feld der Szene aufspannt. Es ist daher wohl die Regel, dass im konkreten Einzelfall nicht alle begrifflichen Bedeutungszuschreibungen und die damit verbundenen Werthaltungen zutreffen werden. Die Aussagen der diskursiven Extrempositionen sagen zudem nichts über die Motivation der Sprecher aus. Beispielsweise sind einige konservativen Standpunkte von POS. 1) nicht allein durch Prinzipientreue bedingt, sondern häufig von praktischen Erwägungen geleitet.

Eine zeitlich noch sehr junge Strömung innerhalb der zeitgenössischen Fraktion will sich radikal von allen Bedeutungszuschreibungen des A-cappella-Begriffs befreien und mittels englischsprachigem Repertoire aus der lokalen Szene des deutschsprachigen Raums ausbrechen. *ONAIR*, *Voxid* und mit Abstrichen *Maybebop* aus Deutschland gehören zu jener diskursiven POSITION 3, die in den zusammenfassenden Darstellungen nicht berücksichtigt wurde. Ebenfalls nicht von den bisherigen Abbildungen und Tabellen erfasst wurde die Sicht von außen auf die Szene. Wie in Kapitel 3.2.a) beschrieben, wird die musikalische Praxis der konservativen Fraktion (POS. 1) in der breiten Bevölkerung mit einem hübschen Harmoniegesang im Chor bzw. einem biederem und verstaubten Image assoziiert. Den liberalen Vertretern von POS.2) mit ihrer popularmusikalischen Ausrichtung ist es hingegen zum Teil seit der Jahrtausendwende gelungen, vor allem in jüngeren Bevölkerungsschichten ein moderneres, „hippes“ Image zu verkörpern.

4. Die Macht der Definition

4.1.) Macht und Musikbegriff

Der Musikbegriff folgt in dem, was unter bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen als Musik verstanden wird, Regeln, die ihn mit Praktiken des Musizierens, Objekten der Klangerzeugung und institutionalisierten Realisierungsorten musikalischer Praxis verbinden. Die diskursive Konstitution musikalischer Praxis durch Ordnungs- und Begründungssysteme ist daher nach Wicke ein ebenso realer Vorgang wie ihre Konstitution auf der sozialen, ökonomischen oder ideologischen Ebene. Die Art und Weise, wie im Musikbegriff Praktiken des Musizierens, darin vermittelte Objekte und Institutionen musikalischer Praxis zueinander in Beziehung gesetzt sind, entfalte nach Wicke eine normative Kraft, die die Macht der Definition zu einem ebenso entscheidenden Faktor werden lasse wie die wirtschaftliche Kontrolle darüber.¹⁵⁹

Üblicherweise erfolgt die diskursive Konstitution musikalischer Praxis durch Begriffe, welche die Musikwissenschaft bearbeitet. In der Popmusik wird dieses Regime allerdings eben nicht von der Wissenschaft, sondern von Fach- und Fanjournalismus ausgeübt, der als Mittler zwischen der Industrie, dem Publikum und den MusikerInnen fungiert. Die Musikindustrie hat dies seit langem erkannt und wendet viel Zeit und Geld für intensive Kontaktpflege zu Journalisten auf, um ihre Produkte direkt mit der „richtigen“ Begrifflichkeit in die Öffentlichkeit zu entlassen. Hat der Begriff kein passendes Image und erscheint nicht erfolversprechend in der Vermarktung, kreiert die Musikindustrie in der Regel einen neuen Begriff, unter dessen Etikett sie ihr Produkt mit größerem Erfolg als neuen Trend verkaufen kann. Die Musikerschaft ihrerseits versucht ihre Interessen ebenfalls durch Erfinden neuer Begriffe gegen die Vereinnahmungsstrategien der Industrie zu verteidigen, während ihre Fans wiederum nicht selten auf Nuancen der begrifflichen Differenzierung bestehen, die für

¹⁵⁹ Wicke, *Über die diskursive Formation musikalischer Praxis*, S. 1

Außenstehende schlichtweg nicht nachvollziehbar sind, weil sie weit jenseits der hörbaren Unterscheidungsmöglichkeiten für die Musiker liegen.¹⁶⁰

Die A-cappella-Szene ist im Hinblick auf das beschriebene Machtgeflecht zwischen der Industrie, den Ensembles und ihren Fans besonders interessant, weil sich die Ensembles sowohl im popularmusikalischen als auch im klassischen Genre bewegen, und das Regime zumindest im deutschsprachigen Raum weder bei der Musikwissenschaft noch beim musikalischen Fachjournalismus liegt, die sich beiderseits mit dem musikalischen Phänomen bislang noch kaum auseinandergesetzt haben.

4.2.) „Plattenfirma sagt, was macht ihr da für‘n Shit“

Die Position von Musikindustrie und Massenmedien

Will man die Hintergründe für die speziellen Vermarktungs- und Verbreitungsstrukturen in der A-cappella-Szene des deutschsprachigen Raums verstehen, muss man sich das Image in Erinnerung rufen, das a cappella in der Musikindustrie und den Massenmedien genießt. Wie in einigen Zitaten von Ensemblesängern bereits angedeutet, hält die etablierte Musikindustrie Ensembles, die unter dem begrifflichen Label „a cappella“ agieren, für nicht erfolversprechend, bzw. nicht erfolversprechend vermarktbar. Wenn Musikindustrie und A-cappella-Ensembles aufeinandertreffen, ist das Konfliktpotential daher groß, wie der folgende Songtext der *Wise Guys* illustriert:

Plattenfirma sagt, was macht ihr denn da für‘n Shit.
Plattenfirma sagt, sowas wird niemals ‘n Hit.
Plattenfirma sagt, dass sie sich da gut auskennt.
Plattenfirma sagt, dafür zahl‘n wir keinen Cent.
Ich kann euch höööören... doch ich sag:
*Jetzt! Jetzt erst recht!*¹⁶¹

Der Song „Jetzt erst recht“ erzählt den Verlauf eines Gespräches zwischen Ensemble und Plattenfirma nach. Die Plattenfirma behauptet, sich im Business auszukennen,

¹⁶⁰ Ebd. S.2.

¹⁶¹ Wise Guys (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Jetzt erst recht“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/jetzt_erst_recht/, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 10.02.2017.

doch all meine Gesprächspartner aus der Szene vertraten die Ansicht, dass die A-cappella-Szene nach eigenen Regeln funktioniere, die vom üblichen Musikgeschäft abweichen. Als Sony Music Austria beispielsweise das Gewinner-Ensemble *Piccanto* der ersten Staffel der Castingshow „Die große Chance der Chöre“ 2015 des öffentlich-rechtlichen Fernsehsenders ORF1 unter Vertrag nahm, sie aber nicht für Auftritte auf A-cappella-Festivals buchte, da sie deren Bedeutung für Publikumsgewinnung, Auftrittsfrequenz und Tonträgerabsatz nicht verstand, kostete dies der Gruppe die Akzeptanz innerhalb der Szene.

Wie tief der Groll von A-Cappelisten gegen die etablierte Musikindustrie sitzt und in welchem Ausmaß sich A-cappella-Ensembles von den Massenmedien benachteiligt fühlen, drückt auch der folgende Songtext aus:

all denen, die es heute, morgen, gestern
lieben, über uns zu lästern
und uns Wege zu verbauen [...]
all denen, die uns nie im Radio spielen,
die uns schneiden, und die vielen,
die noch nie über uns schrieben,

all diesen Leuten sagen wir nur: „Ha, ha, ha –
wir sind immer noch da!“¹⁶²

Michael Hausstein von der semiprofessionellen Gruppe *Safer Six* merkte kritisch an, dass es in Österreich für eine A-cappella-Gruppe kein Problem sei, ein professionelles Management aus der etablierten Industrie zu finden - allerdings nur, wenn man sich bereits einen Namen gemacht habe.¹⁶³ Hinzu käme die Problematik der Wahrnehmung von a cappella als exotisches Nischenprodukt, sodass viele Labels oder Agenturen nur bereit wären, maximal eine A-cappella-Gruppe zur Ergänzung ihrer Palette unter Vertrag zu nehmen. Das garantiere jedoch noch lange keinen Erfolg, da sich der größte Teil der „klassischen“ Musikindustrie nicht mit den speziellen Herausforderungen von a cappella in der Szene und in der Tonträgerproduktion auskennen würde.¹⁶⁴

¹⁶² Wise Guys (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Zwischenbilanz“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/wir_hatten_den_moment/, veröffentlicht 2006, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹⁶³ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:12:25-#00:13-04.

¹⁶⁴ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:16:19-#00:17:38.

4.2.a) **Do-It-Yourself: Strategien einer alternativen Musikindustrie**

Wenn sich die etablierte Musikindustrie nicht in der Szene engagiert, bleibt die Frage, wie Ensembles vom Amateur bis zum Profi sich vermarkten und ihre Produkte in der Szene absetzen. Andy Bennett gibt einen Hinweis auf die Organisation von lokalen Nischenmusikszenen. Zwar fokussiere sich die Szene-Perspektive in der Forschung auf Situationen, in denen Performer, unterstützende Strukturen und Fans zusammenkommen, um kollektiv Musik zu ihrem eigenen Vergnügen zu kreieren. Szenen, die florieren, würden jedoch mit der Zeit in die Musikindustrie eingebettet.¹⁶⁵ Die Organisation solcher Musikszenen stehe hingegen oftmals im krassen Gegensatz zu jener der multinationalen Musikindustrie. Dennoch stünden die Musikindustrie und Szenen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander:

„The industry needs scenes to foster new forms of musical expressions and to give its products the veneer of authenticity, while scenes take advantage of technology, from the CD to the Internet, created by the music industry.“¹⁶⁶

Während in der etablierten Musikindustrie Musik als Massenprodukt von großen, global agierenden Unternehmen für individuelle Konsumenten produziert, vermarktet und distribuiert wird, entwickelt sich typischerweise eine gänzlich andere Form der Musikindustrie, wenn diese aus einer Musikszene heraus entsteht.¹⁶⁷ Diese Szene-unterstützende Industrie ist überwiegend die Domäne von kleinen Kollektiven und Fan-Unternehmungen. Es handelt sich um eine Form der „Do-It-Yourself“ (DIY) Industrie, welche durch die Digitale Revolution der 1980er Jahre in Form kostengünstiger Technologien für die Eigenproduktion und Aufnahme von Musik erst ermöglicht wurde.

Die deutschsprachige Szene von A-cappella-Ensembles weist typische Charakteristika einer solchen DIY- Industrie auf: Bei den Labels und Agenturen der Branche wie „Magenta“ und „The Acappella Zone“ handelt es sich ebenso wie bei den meisten Festivals um Unternehmungen, die auf Initiative von A-cappella-Fans oder ehemaligen Mitgliedern von Profi-Ensembles ins Leben gerufen wurden. Der

¹⁶⁵ Andy Bennett, *Music Scenes*, S.4

¹⁶⁶ Ebd S.3.

¹⁶⁷ Ebd. S.4-5.

überwiegende Teil der zeitgenössischen Ensembles im deutschsprachigen Raum produziert ihre Tonaufnahmen und Videos selbst, da sie auf a cappella spezialisierte Tontechniker bzw. Sounddesigner und spezifische, technische Ausrüstung benötigen. Dies betrifft nicht nur Amateure und semiprofessionelle Ensembles - selbst die *Wise Guys* als die im deutschsprachigen Raum kommerziell erfolgreichste A-cappella-Gruppe verkündete ihren Fans im September 2015 stolz, dass sie das neue Studio-Album „Läuft bei euch“ in ihrem „Sägewerk“-Studio aufgenommen und produziert habe.¹⁶⁸

Die kulturellen und sozialen Praktiken der Szene-Akteure bilden einen wesentlichen Teil der DIY-Industrie, durch die symbolisches, soziales und kulturelles Kapital wie auch kommodifizierte Güter in Umlauf gebracht, investiert und getauscht werden. Nach Pierre Bourdieus Definition der kulturellen Felder sind Szene-Akteure „Spieler“, die versuchen, die bestmögliche Position im Feld zu erkämpfen, indem sie die für sie vorteilhafte Kapitalsorte akkumulieren.¹⁶⁹ Die „einzig legitime Akkumulation im Subfeld der eingeschränkten Produktion“ sei die des symbolischen und kulturellen Kapitals¹⁷⁰, ergänzt die österreichische Musiksoziologin Rosa Reitsamer. Für A-cappella-Ensembles besteht jenes symbolische und kulturelle Kapital in der Szene darin, sich mit Festivalauftritten, Wettbewerbsplatzierungen und veröffentlichten Tonträgern einen Namen zu machen.

Der britische Kulturtheoretiker Jeremy Gilbert konstatiert, dass Musikszene zwar immer Praktiken des Warenaustausches anwenden würden, daraus aber nicht notwendigerweise folge, dass sie in die Prozesse der Kapitalakkumulation sehr stark integriert wären. Die Herstellung und Verbreitung von Waren wären ganz klar das Medium, in welchem viele Musikszene existiert hätten. Seit dem frühen 20. Jahrhundert könne man jedoch sagen, dass außerhalb der Netzwerke des Warenaustauschs überhaupt nur jene eine Existenzgrundlage gefunden hätten, die mit

¹⁶⁸ *Wise Guys*: „Studio-Album ‚Läuft bei euch‘, in: Dies., *Diskographie*, <http://wiseguys.de/diskographie>, veröffentlicht am 4.9.2015, letzter Zugriff: 04.06.2016.

¹⁶⁹ Rosa Reitsamer: „Last Night a DJ Saved my Life“. Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- und Drum & Bass-DJs in Wien“, in: Dies. / Fichna, Wolfgang (Hrsg.): *They say I'm different ...*. *Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2011, S. S. 140-141.

¹⁷⁰ Rosa Reitsamer: „Last Night a DJ Saved my Life“. Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- und Drum & Bass-DJs in Wien“, in: Dies. / Fichna, Wolfgang (Hrsg.): *They say I'm different ...*. *Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2011, S. S. 140-141.

großem Nachdruck versuchen, mittels anderer Praxis- und Institutionsformen zu funktionieren wie zum Beispiel radikale Folkszenen, oder Musikszene mit massiver Unterstützung durch öffentliche Subventionen wie im Bereich der klassischen Musik.¹⁷¹ Für die lokale A-cappella-Szene im deutschsprachigen Raum ist die Herstellung und Verbreitung von Tonträgern, DVDs und Noten vor allem Mittel zum Zweck, um A-cappella-Ensembles in der Szene bekannt zu machen, dies wiederum mit dem Ziel, möglichst viel Publikum für Liveauftritte zu rekrutieren, die den Ensembles als Haupteinnahmequelle dienen. Da sich ein Großteil der etablierten Musikveranstalter dem A-cappella-Etikett gegenüber skeptisch bis ablehnend verhält, basiert die lokale A-cappella Szene auf einem engmaschigen und stetig wachsenden Netz an Festivals und Wettbewerben als ein von der etablierten Industrie unabhängiger Absatzmarkt. Während Festivals in erster Linie der Vernetzung der Szeneakteure und des Absatzes von A-cappella-Produkten (Liveauftritte gegen Entgelt, Tonträger- und Notenverkauf) dienen, fungieren Wettbewerbe als Sprungbrett für junge Ensembles. Wird eine gute Platzierung in einem oder mehreren Wettbewerben erreicht, qualifiziert sich das Ensemble dadurch in der Regel für die Teilnahme an Festivals, bzw. für Auftritte auf größeren Bühnen. Festivals (über)leben, indem sie junge Nachwuchs-Ensembles pushen. Wenn diese zu erfolgreich werden, das heißt die finanziell anmietbaren Säle für die große Publikumsnachfrage zu klein werden oder Agenturen die Buchungskosten in die Höhe treiben, werden sie aus dem geschützten Raum des Festivalnetzwerkes „entlassen“.

Amateur-Ensembles bilden den Kern der Verbreitungsstrukturen in der lokalen A-cappella-Szene. Indem sie nicht nur passiv konsumieren, sondern auch Original-Notenarrangements von semiprofessionellen und professionellen A-cappella-Ensembles erwerben, diese in eigenen Auftritten nachsingen und ihre Auftritte in großer Anzahl auf virtuelle Plattformen wie Youtube hochladen, verbreiten sie die Arrangements in ihrer Funktion als Multiplikatoren neben dem virtuellen Raum vor allem via Mundpropaganda in Chören und örtlichen Schulen. Professionelle A-cappella-Ensembles unterstützen diese Form der Verbreitung, indem sie Songbooks mit Arrangements für verschiedene Ensemblebesetzungen und auch für Chöre auf

¹⁷¹ Jeremy Gilbert: „Kapitalismus, Kreativität, Kontinuität“, in: Reitsamer, Rosa / Fichna, Wolfgang (Hrsg.), *"They say I'm different ...". Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2011, S. 84.

unterschiedlichen Schwierigkeitslevels herausgeben und sich persönlich stark in der Weiterbildung von Ensembles und Chören in Form von Workshops engagieren. *Maybebop* statten seit einigen Jahren ihre Konzert-DVDs mit den Originalnoten des jeweiligen Programms in virtueller Form aus und packen als einen Bonus sogar das Notenbearbeitungsprogramm „Finale NotePad“ auf die DVDs, sodass Amateur-Ensembles die Arrangements auf ihre Bedürfnisse anpassen und abändern können.

Zwei gute Beispiele für informelle Verbreitungswege durch involvierte Amateur-Ensembles sind zwei A-cappella-Arrangements von „*Viva la Vida*“, im Original gesungen von der britischen Pop-Rock-Band *Coldplay*, und „*Engel*“ der deutschen Rockband *Rammstein*. „*Viva la Vida*“ ist eines jener A-cappella-Covers, denen es aus meiner Sicht gelungen ist, das Original nicht einfach nur zu kopieren, sondern ein gänzlich neues Stück zu kreieren. Ich hörte das Stück erstmals in einer Youtube-Aufnahme vom dänischen A-cappella-Chor *Vocal Line*¹⁷², dessen Chorleiter Jens Johansen das Arrangement kreierte, danach in einem Konzert der Chorszene Niederösterreich in Krems im Jahr 2014, wo der Auswahlchor des Oberstufenrealgymnasium St. Pölten das Arrangement sang. Dessen Chorleiter Erich Schwab hatte die Noten, wie ich erfuhr, im Vorjahr auf dem Österreichischen Bundeschorleitungslehrgang in St. Martin in der Steiermark erhalten. Im Jahr darauf fand das Notenarrangement seinen Weg zum kammermusikalischen Sommerkurs „Musikfabrik Edelfhof“ in Niederösterreich, wo das Stück von einem Vokalensemble einstudiert wurde. Im selben Jahr hörte ich das Stück erneut auf zwei Chorkonzerten von Amateur-Chören aus Österreich aufgeführt, ehe das Stück auf der großen Fernseh Bühne 2016 im Viertelfinale der Castingshow „Die Große Chance der Chöre“ der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt ORF durch den Auftritt eines A-cappella-Ensembles einem breiten Publikum bekannt gemacht wurde. Im Fall von „*Engel*“ wurde das Original von *Rammstein* vom deutschen A-cappella-Quartett *Maybebop* gecovered. Oliver Gies von *Maybebop* arrangierte das Stück 2009 als Pflichtstück für den „Deutschen Chorwettbewerb“ um. Das Arrangement verbreitete sich daraufhin unter den Schulchören im deutschsprachigen Raum. 2016 trat das

¹⁷² Vocal Line (Arr.: Jens Johansen): „*Viva la Vida*“, Live in Hannover im September 2009, in: *YOUTUBE*, <https://www.youtube.com/watch?v=AuJqaNt8mmM>, veröffentlicht 29.04.2011, letzter Zugriff: 20.02.2017.

A-cappella-Ensemble *Das VOK* in der Casting-Show „Die große Chance der Chöre“ mit eben jenem Arrangement live im Halbfinale auf.

Beide Beispiele streichen einerseits die Involvierung von professionellen A-cappella-Arrangeuren heraus, andererseits die enge Verquickung der A-cappella-Szene mit lokalen Chören auf Amateur-Level. Schul- und Erwachsenenchöre, Vokalensembles und TeilnehmerInnen von vokalen Fortbildungskursen fungieren als Multiplikatoren bei der Verbreitung von A-cappella-Arrangements und nehmen zudem eine entscheidende Rolle bei Kanonisierungsprozessen der A-cappella-Ensembleliteratur innerhalb der Szene ein.

Um als zeitgenössisches Ensemble kommerziell in der breiten Bevölkerung erfolgreich zu sein, sei dennoch nach wie vor ein Plattenvertrag mit einem „major label“ erforderlich, sagt Peter Martin Jacob von der deutschen A-cappella-Agentur „Magenta“. Auf die Frage hin, was A-cappella-Ensembles tun müssten, um die Aufmerksamkeit des Mainstreams auf sich zu ziehen, antwortet Peter Martin Jacob 2015 im Gespräch mit Katrin Schinnerl, dass der Sound der Ensembles bereits Mainstream-tauglich sei, lediglich in den Köpfen sei a cappella immer noch ein Außenseiter:

„Sobald ein ‚Musiknutzer‘ hört, dass es eine A-Cappella-Gruppe ist, kommt schnell der Hinweis: ‚Ach so. Ja nee. Ich steh ja auf ‚richtige‘ Musik. Der A-cappella-Markt ist kein Mainstream, sondern eine Nische im Musikbusiness, allerdings, meiner Meinung nach eine sehr dynamische und sich stetig weiterentwickelnde Nische.“

(PETER MARTIN JACOB VON „MAGENTA“)¹⁷³

Es gäbe jedoch genügend Gruppen, die nicht an einer Mainstream-Karriere interessiert wären, merkt Jacob relativierend an. Diese seien im A-cappella- und Chorumfeld nämlich so erfolgreich, dass sie der Vergleich mit herkömmlichen Popbands „gar nicht jucke“.¹⁷⁴ Dies entspricht auch meinen Beobachtungen, wonach der überwiegende Teil der Szene bislang nicht kommerziell ausgerichtet ist, bzw. im lokalen Umfeld und

¹⁷³ Peter Martin Jacob: Gespräch geführt von Katrin Schinnerl, Audioaufnahme transkribiert, in: Schinnerl, Katrin: *Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonik*, Dipl.Arbeit Universität Graz 2015, S. 80.

¹⁷⁴ Ebd. S. 81.

im Rahmen des (translokalen) Festivalnetzes¹⁷⁵ ausreichend Auftrittsmöglichkeiten vorfindet. Eddie Hüneke von den *Wise Guys* schätzt, dass es derzeit nicht mehr als sieben Profi-Ensembles in Deutschland gibt, die von ihrer Tätigkeit leben können. In der Schweiz nimmt nur die A-cappella-Gruppe *Bliss* dieses Alleinstellungsmerkmal für sich in Anspruch. In Österreich war *Bauchklang* als erste A-cappella-Gruppe hauptberuflich erfolgreich, ehe sie 2013 entschieden, für längere Zeit zu pausieren. Die konservativen Formationen *LaLa Vokalensemble* und *VieVox - Ensemble ehemaliger Sängerknaben* sind meinen Recherchen nach derzeit die einzigen A-cappella-Gruppen in Österreich, die von ihrer musikalischen Ensemblestätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Von den wenigen, kommerziellen Profiensembles im deutschsprachigen Raum ist es wiederum nur einem kleinen Teil gelungen, ein breiteres Zielpublikum anzusprechen und sich auch im Hinblick auf die gewählten Auftrittsorte außerhalb der Szene zu bewegen.

4.2.b) Castingshows – Segen oder Fluch?

Der Einfluss der Massenmedien

In den traditionellen Massenmedien Radio und Fernsehen ist der A-cappella-Ensemblegesang bislang nur wenig präsent und wenn, wird Ensembles nicht die Möglichkeit geboten, sich unter dem A-cappella-Etikett zu vermarkten. Wie wichtig die traditionellen Massenmedien dennoch für den Erfolg zeitgenössischer A-cappella-Ensembles sind, beschreibt Michael Hausstein von *Safer Six*, indem er die Bekanntheit seines Ensembles in Österreich kausal mit der Tatsache in Verbindung bringt, dass ein ehemaliger Countertenor des Ensembles familiäre Verbindungen zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen ORF hatte und dadurch in der Lage gewesen war, regelmäßige Publicity in Fernsehen und Radio für das Ensemble zu generieren. Wie schwierig es

¹⁷⁵ Die Mobilität von A-cappella-Ensembles ist überwiegend auf den deutschsprachigen Raum beschränkt: bei zeitgenössischen Ensembles aufgrund ihres überwiegend deutschsprachigen Repertoires, bei Amateuren und unverstärkt singenden, gemischten Ensembles wegen ihrer Beschränkung auf kleine, intime Auftrittsräume. Dennoch gibt es eine Reihe von Festivals und Wettbewerben außerhalb des deutschsprachigen Raums, die vor allem von zeitgenössischen Ensembles wie selbstverständlich frequentiert werden. Interessanterweise handelt es sich dabei in der Regel nicht um institutionalisierte Veranstaltungen des anglo-amerikanischen Raums, der mit dem „Harmony Sweepstakes A Cappella Festival“ in San Francisco (USA) beispielsweise den weltweit größten A-Cappella-Wettbewerb mit ca. 500 teilnehmenden Gruppen aufweist, sondern um Festivals und Wettbewerbe in Finnland, Taiwan und Südkorea.

sei, in der medialen Landschaft Österreichs eine Kooperationsbereitschaft zur Bewerbung des Ensembles zu finden, wäre *Safer Six* erst bewusst geworden, seitdem nach dem Ausstieg des Countertenors kein Bezug zu den Medien mehr bestehe.¹⁷⁶ Die Schwerpunktsendung „A cappella – Singen ohne Netz“, die 2015 im öffentlich-rechtlichen Radiosender Ö1 ausgestrahlt wurde, steht aus meiner Sicht beispielhaft für das schwierige Verhältnis der A-cappella-Szene zu den Medien. In den vier Folgen der Radiosendung wurden nur drei Aufnahmen von gegenwärtig aktiven Ensembles ausgestrahlt, davon war nur eines in Österreich beheimatet. Überwiegend fokussierte sich der Beitrag auf klassischen A-cappella-Chorgesang und bekannte zeitgenössische Ensembles aus den 1970er Jahren wie etwa die *Flying Pickets*.

Selbst die *Wise Guys* sind nach eigener Aussage quantitativ gesehen in verschwindend geringem Ausmaß in deutschen Radiosendern präsent, nimmt man die Anzahl ihrer Livekonzerte und Tonträgerverkäufe als Maßstab. Eine 90-minütige Ausstrahlung über das Ensemble länderübergreifenden Fernsehkanal 3SAT und die Präsenz des Radiohits „Jetzt ist Sommer“ auf dem deutschen, regionalen Radiosender Bayern3 waren aus Sicht von Eddie Hüneke die einzigen Phänomene von außerhalb, die die *Wise Guys* hinsichtlich öffentliche Aufmerksamkeit und Kartenverkauf wahrgenommen hätten.¹⁷⁷

„Es hat durchaus Momente in unserer Karriere gegeben, in denen wir mit dem ‚A cappella‘-Etikett etwas gehadert haben. Manchmal hatte das rein musikalische Gründe: Einmal ein echtes Klavier, einmal eine Gitarre einsetzen! Aber auch der Umstand, dass sich die deutschen Radiosender gelinde gesagt etwas schwer damit tun, Musik ohne Instrumente zu spielen, hat uns natürlich durchaus geschadet.“¹⁷⁸
(*WISE GUYS*)

Es gibt jedoch ein massenmediales Format, das von dem bisherigen A-cappella-„Bann“ Abstand genommen hat: die Castingshow „The Sing Off“ des US-amerikanischen Hörfunk- und Fernsehnetzwerkes NBC hat in den USA seit 2009 vorgemacht, wie man mit Hilfe einer Castingshow die musikalische Praxis von zeitgenössischem A-Cappella-Gesang massenmedial verkauft. Daher ist es nicht

¹⁷⁶ Michael Hausstein (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 25.05.2016, #00:09:26-#00:10:42.

¹⁷⁷ Eddie Hüneke (*Wise Guys*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016, #00:15:55-#00:17:03.

¹⁷⁸ *Wise Guys*: „Studio-Album ‚Läuft bei euch‘, in: Dies., *Diskographie*, <http://wiseguys.de/diskographie>, veröffentlicht am 4.9.2015, letzter Zugriff: 04.06.2016.

verwunderlich, dass Fernsehsender im deutschsprachigen Raum das Konzept aufgriffen, obwohl die Vermarktung der A-cappella-Szene dabei per se keine primäre Zielsetzung, sondern eher eine Begleiterscheinung war. Die Situation im deutschsprachigen Raum ist allerdings auch nicht mit jener in den USA vergleichbar, da „The Sing Off“ aus einem qualitativ vorsortierten Reservoir an qualitativ hochwertigen Ensembles schöpfen konnte, das sich aus dem jährlichen Wettbewerben im College A-cappella speiste. Ein Großteil der aufgetretenen Gruppen waren davor Sieger von regionalen oder überregionalen College-Wettbewerben gewesen und daher in lokal beschränktem Rahmen bereits einem breiteren Publikum bekannt. Der hohe Institutionalierungsgrad der College A-cappella-Szene in den USA in Verbindung mit ihrer Fokussierung auf Cover-Arrangements und Showkomponenten unterstützten das Format der Castingshow ebenso wie sie kommerzielle Vermarktungsstrategien für die breite Masse begünstigte. Die genannten Rahmenbedingungen treffen jedoch auf die Situation in der deutschsprachigen, lokalen Szene nicht zu.

Die Freude vieler semi- und professioneller Ensembles im deutschsprachigen Raum war jedenfalls groß, eine Anfrage auf eine Teilnahme in einer Castingshow erhalten zu haben. Erstmals wurde ihnen die Möglichkeit geboten, ein breites Fernsehpublikum im Hauptabendprogramm zu erreichen. Man erhoffte sich davon eine nie dagewesene Publicity als A-cappella-Künstler und eine gesteigerte Wahrnehmung der A-cappella-Szene per se in der breiten Bevölkerung. Am Beispiel der Casting Show „Die große Chance der Chöre“ der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt ORF in Österreich¹⁷⁹, an der mind. 13 zeitgenössische A-cappella-Ensembles teilnahmen, konnte ich jedoch bereits im Vorfeld der Show beobachten, wie problematisch sich das Format aus Sicht der Ensembles darstellte. Das TV-Unterhaltungsformat zielte primär auf ein

¹⁷⁹ Die Castingshow wurde im Juni aufgenommen, und in sieben Sendungen wöchentlich von 14. Oktober bis 25. November 2016 österreichweit im TV-Sender ORF1 ausgestrahlt. 67 Chöre und Ensembles nahmen daran teil, darunter auch „eingekaufte“ Profi-Ensembles aus der Schweiz, Deutschland und Serbien. Bis zu 879.000 Zuseher verfolgten das Live-Finale, was einem Marktanteil von 27 Prozent entspricht. Alle sieben Folgen der Castingshow erreichten in Summe 3,4 Mio. Zuseher.

Vgl. APA: „Bis zu 879.000 verfolgten das Finale von ‚Die große Chance der Chöre‘, in: *Presse ORF*, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20161126_OTS0006/bis-zu-879000-verfolgten-das-finale-von-die-grosse-chance-der-choere, veröffentlicht am 26.11.2016, letzter Zugriff: 15.02.2017

Auftretende A-cappella-Ensembles: u.a. 4ME, Auftakt, Beat Poetry Club, *das VOK – Vokalensemble des B(R)G Leibnitz*, *Die Neffen von Tante Eleonor*, *Most Wanted*, *Safer Six*, *VierMa*, *Zwo3Wir* (AUT), *Bliss* (CH), *chaingang*, *HörBand* (DE), *VivaVox* (SER).

Showspektakel ab, wodurch Ensembles mit konservativem Habitus von vornherein konzeptuell ausgeschlossen wurden. Sorgen machte den teilnehmenden A-cappella-Ensembles vor allem die akustischen Bedingungen in den TV-Studios, da sie befürchteten, ihren spezifischen Sound – *das* Aushängeschild von zeitgenössischen Ensembles – nicht ausreichend zur Geltung bringen zu können – eine Annahme, die sich meinen Beobachtungen nach in der Show weitgehend als zutreffend erwies. Des Weiteren waren die Ensembles gegenüber der Mixtur von auftretenden Chören und Ensembles einerseits sowie Amateuren und von der Sendeanstalt zugekauften Profi-Ensembles andererseits sehr kritisch eingestellt, da sie die Performances als nicht vergleichbar einstufte. Grundsätzlich wollten sich die Ensembles zudem nur ungern von einer „Show“-Jury beurteilen lassen, in deren Reihen sich kein einziger Vertreter aus der Chor- und Ensemblepraxis, geschweige denn der A-cappella-Szene befand. Das größte Hindernis stellten jedoch die vertraglichen Regelungen der Sendeanstalt dar.¹⁸⁰ Die teilnehmenden A-cappella-Ensembles berichteten mir von zähen und umkämpften Verhandlungen mit der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt ORF, welche im Vorfeld der beiden Castingshow-Staffeln 2015 und 2016 als szenebildende Maßnahme fungierten, da die Ensembles erstmals gesteigertes Interesse an intensivem Austausch und Vernetzung untereinander zeigten, um gegen die wirtschaftliche Übermacht der Sendeanstalt eine geeinte Front bilden zu können.

Obwohl durch Akustik und Format nicht in das beste Licht gerückt, sahen die von mir befragten A-cappella-Ensembles das „Wagnis Castingshow“ als geglückt an. *Chilli da Mur* gelang es einige Monate nach ihrem Auftritt im Halbfinale der ersten Staffel der „Großen Chance der Chöre“ 2015, von der deutschen A-cappella-Agentur „Magenta“ unter Vertrag genommen zu werden. *Beat Poetry Club* berichteten mir, im Anschluss an die Show fünf weitere Castingshow-Anfragen aus Deutschland erhalten zu haben, darunter u.a. von den TV-Formaten „Supertalent“ und „Puppenstars“ auf RTL. Die Hoffnung der Ensembles, die A-cappella-Szene an sich bekannter zu machen, erfüllte sich jedoch nicht. Der Begriff „a cappella“ war in der österreichischen Castingshow in den Moderationen und Jury-Aussagen, in der medialen

¹⁸⁰ Obwohl die Ensembles mir gegenüber über Details der Vertragsverhandlungen Schweigen bewahrten, erfuhr ich von Quellen im Umfeld der Produktion von Vertragsmustern, die zeitlich unbefristete Abgaben der Ensembles an den Kooperationspartner SONY Music Austria in Höhe von bis zu 40% sowohl für Einnahmen künftiger Tonträgerverkäufe als auch für die Einnahmen künftiger Livekonzerte vorsahen.

Berichterstattung und selbst in der Eigendarstellung der A-cappella-Ensembles im Fernsehen nicht präsent. Der Verdacht liegt aus meiner Sicht zudem nahe, dass Castingshow-Formate wie jene, die *Beat Poetry Club* mir nannte, einmal mehr das „Exoten“-Image von a cappella in der breiten Bevölkerung zementieren.

Wie jung die Entwicklung im deutschsprachigen Raum ist, A-cappella-Ensembles überhaupt für Auftritte in TV-Castingshows in Betracht zu ziehen, zeigen die folgenden Textzeilen aus einem Songtext von *Basta* aus dem Jahr 2014, in dem das Ensemble angesichts der neuen Castingshow „Die besten Sänger“ von Xavier Naidoo im deutschen Spartensender VOX noch in spöttisch-verbittertem Ton anmerkt:

„Uns fragt man nicht an für Casting-Shows mit Xavier Naidoo
Und fragt er uns doch, dann sagen wir ihm: „Xavier, nee du“
Oh, er hört uns heimlich auf dem Klo [...]“¹⁸¹.

4.3.) Strategien zur Behauptung der Diskursposition

4.3.a) „You’ve got to legalize a cappella!“

Labelisierung als Genre – Chance oder Untergang?

„Legalize a cappella!“ fordert das deutsche Ensemble *Basta* ironisch in seinem gleichnamigen Songtext in Anspielung auf die erdrückende Macht einer Musikindustrie, die den Begriff a cappella per se, und damit auch die musikalische Ensemblepraxis in der Szene ablehnt:

Lord, listen, you must free us
we want freedom for our voices, please believe us
Government don’t want us to lead life that is worth living
Government criminalize the way that we singing.
but now we stand up for our rights on the roof and in the cellar
like a lion in Zion we will fight for what we want [...]
we gonna throw away the guitar and burn the piano
we say it on the earth and we say it interstellar [...]
Legalize, legalize, legalize, legalize a cappella! ¹⁸²

¹⁸¹ Basta (Text: William Wahl): „Es ist nur a cappella, doch ich mag es“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte>, veröffentlicht 2014, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹⁸² Basta (Text: William Wahl): „Legalize a cappella“, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2017.

Von den nationalen Verkaufs-Charts über „Hall of Fames“ bis hin zu den vergebenen Musikpreisen kategorisiert und vermarktet die Musikindustrie ihre Künstler nach wie vor nach sorgfältig ausgewählten Stil-Schubladen, auch wenn diese nur mehr als musikalisches Grobraster zu fungieren vermögen. Der deutsche Populärmusikforscher Peter Wicke vertritt die Ansicht, dass sich die populäre Musik in den letzten Jahrzehnten in eine unüberschaubare Vielfalt an Spielweisen und Stilformen ausdifferenziert habe, wodurch Genre- und Gattungsmodelle ihre normative Bindekraft verloren und einer im Prinzip grenzenlosen Individualisierung musikalischer Kreativität Raum gegeben hätten. Nichtsdestotrotz würden sie jedoch noch immer einen funktionellen Orientierungsrahmen für den Marketingprozess liefern, der das ausufernde Angebot an Produktionen strukturiere und entsprechend auf das Muskschaffen zurückwirke.¹⁸³ Die A-cappella-Praxis mit ihrem stilpluralistischen Paradigma entzieht sich einer Einordnung nach Genre- und Gattungsmodellen generell, wodurch A-cappella-Ensembles kontinuierlich Gefahr laufen, sowohl im Bereich der Klassik, als auch im popularmusikalischen Bereich gleichsam durch das kommerzielle Raster zu fallen, weil sie nicht ins Schema passen. Welcher Radio-Spartensender wäre für A-cappella-Ensemblegesang zuständig? Welche musikalische Fachzeitschrift wäre fachlich die „richtige“? In welcher Kategorie könnte man einem A-cappella-Ensemble einen Musikpreis verleihen? Zumindest letztere Frage wurde im Jahr 2013 beantwortet, als das Album „Zwei Welten“ von den *Wise Guys* beim Deutschen Musikpreis bezeichnenderweise in der Kategorie Cross-Over mit einem ECHO ausgezeichnet wurde.

Eine Strategie, um sich als A-cappella-Ensemble in diesem umkämpften Feld zu behaupten, ist konsequenterweise die Positionierung am Markt unter der begrifflichen Marke eines neuen Genre-Labels. Auf der Webseite der Künstleragentur Armin Rahn mit Sitz in München findet sich die Begriffsdefinition zu A-cappella-Ensemblemusik dementsprechend im Untermenü „Künstler-Genres“. Die aufgrund ihrer großen Wirkmächtigkeit bedeutende Online-Enzyklopädie Wikipedia folgt dieser Einschätzung, indem sie a cappella als „ein Genre der Popmusik, bei dem ein Close-

¹⁸³ Peter Wicke: „Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat (Hrsg.), *Einführungstexte des Deutschen Musikinformationszentrums MIZ*, www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf, veröffentlicht 2010, letzter Zugriff; 09.02.2017.

Harmony-Vokalensemble ohne oder mit minimaler Instrumentalbegleitung auftritt“¹⁸⁴ beschreibt. Insgesamt drückt sich der Wunsch nach einem vermarktbareren Genre-Label diskursiv in der häufigen Verwendung der Termini „A-cappella-Pop“ oder „Vokal Pop“ durch zeitgenössische A-cappella-Ensembles in Pressemeldungen, Newslettern und Webseiten aus.

Dass der A-cappella-Begriff trotz des Erfolgs der *Wise Guys* und US-amerikanischer A-cappella-Formationen immer noch Erklärungsbedarf auslöst, bestätigte mir Stephan Gleixner von *Die Echten*, die als Comedy-Ensembles häufiger mit Publikum außerhalb der üblichen Szene-Fangemeinde konfrontiert sind als andere A-cappella-Gruppen:

Stephan: Wir müssen es schon noch meistens umschreiben. Es gibt noch keine (..) keine sehr großen Sensoren dafür im Publikum, also, (schnaubt ironisch) in der geneigten Zuhörerschaft.

Eva: Na gut, man muss nicht ja zwingend unter dem Etikett a cappella- laufen...?

Stephan: Na, das haben wir uns abgewöhnt! Witzigerweise bei einem (..) Plakat, da haben wir drauf geschrieben ‚Die a-cappella Sensation‘ oder ‚A-cappella-Comedy Sensation‘, und da hat uns das Management gesagt: ‚Macht das nicht - A-cappella- ist so ein Wort, das schreckt viele Leute ab‘.

(EVA BAUER; STEPHAN GLEIXNER VON *DIE ECHTEN*)¹⁸⁵

An diesem Punkt setzen zeitgenössische Ensembles und ihre Fans an, indem sie die Neugründung von Dachorganisationen zu Lobbying-Zwecken forcieren, um dem Begriff des kontemporären A-cappella-Gesangs in Analogie zum englischen Begriff *Contemporary A Cappella* zur diskursiven Durchsetzung zu verhelfen. Letzterer scheint sich auf dem angloamerikanischen Musikmarkt, bedingt durch die Wirkmächtigkeit von CASA und die Unterstützung der Massenmedien, bereits eine breite Akzeptanz in der breiten Bevölkerung erarbeitet zu haben. Zusammengefasst bedeutet diese Strategie eine direkte Machtkonfrontation mit der Musikindustrie, um den A-cappella-Begriff mittels translokaler Lobbying-Arbeit in den etablierten Sparten des Musikmarktes zu verankern und die Musikindustrie gleichsam zu einer Anerkennung der musikalischen A-cappella-Ensemblepraxis als eigenständiges Phänomen zwingen.

¹⁸⁴ Wikipedia – die freie Enzyklopädie: „A cappella“, https://de.wikipedia.org/wiki/A_cappella, letzter Zugriff: 20.01.2016, letzte Änderung: 17.01.2017.

¹⁸⁵ Stephan Gleixner (*Die Echten*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 17.12.2015, #00:28:14-#00:28:34.

Alternativ streben zeitgenössische Formationen vermehrt danach, in ihrer Außendarstellung begrifflich nicht mehr als Ensemble wahrgenommen zu werden, sondern vielmehr als vokale „Band“ analog zur Popband, um sich vom biederen Image des chorischen Harmoniegesangs zu lösen und ihre Chancen auf kommerzielle Vermarktbarkeit zu erhöhen. Erreicht wird dies über die Kreation eines kontemporären Band-Sounds, der den ungeschulten Zuhörer idealerweise gar nicht mehr erkennen lässt, dass a cappella gesungen wird. Ermöglicht wird das neue Klangideal durch eine Weiterentwicklung der Ton- und Aufnahmetechnik innerhalb der letzten zehn Jahre, die Stimmen mit der gleichen Frequenz und Durchdringungskraft wie Instrumente auszustatten vermag.¹⁸⁶ Das Zurückstellen des A-cappella-Begriffs oder – im Extremfall – die gänzliche Ausklammerung der A-cappella-Eigenschaft in der Vermarktung eröffnet Ensembles die Chance, Zugang zu Auftrittsmöglichkeiten außerhalb der Szene zu finden, wie beispielsweise etablierte Pop- und Rockfestivals. Die *Wise Guys* machten es vor, indem sie von Anfang an in der Außendarstellung ihren vokalen Pop-Sound in den Vordergrund rückten und daher in der breiten Bevölkerung imagetechnisch niemals als A-cappella-Ensemble, sondern als deutsche Vokalband wahrgenommen wurden. Daraus resultiert der Sonderweg der *Wise Guys*, einen im deutschsprachigen Raum bislang unerreichten Grad an kommerziellem Erfolg und Bekanntheit als A-cappella-Ensemble vorweisen zu können, ohne die einschlägigen Festivals und Wettbewerbe frequentiert zu haben.

Die deutsche Männergruppe *Maybebop* gehört zu einer zeitlich jungen Bewegung in der zeitgenössischen A-cappella-Fraktion, die ihre Tätigkeit in der Außendarstellung zunehmend nicht mehr als a cappella bezeichnen, weil sie von den damit einhergehenden Begriffszuschreibungen und Erwartungshaltungen von Fans und breiter Bevölkerung gleichermaßen frei sein wollen. Uneingeschränkte Kreativität bei der Klangentwicklung und beim Repertoire lautet ihr Credo. Die Mitglieder des preisgekrönten deutschen A-cappella-Ensembles *Tonalrausch* folgten diesem Ideal, als sie sich 2015 bewusst in *Voxid* umbenannten, und bezeichneten diesen Schritt als

¹⁸⁶ Schinnerl, Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik, S. 31

„Befreiungsschlag“¹⁸⁷. Damit einhergehend beschlossen sie, auch mit der Tradition des deutschsprachigen A-cappella-Gesangs in der lokalen Szene zu brechen:

Die einen arrangieren Chart-Hits der vergangenen Jahrzehnte in stimmtaugliche Versionen um, die anderen schreiben eigene, vorwiegend komödiantische Songs in deutscher Sprache. VOXID bricht mit dieser Tradition und schreibt englischsprachige Popmusik.¹⁸⁸

Die deutschen Senkrechtstarter *ONAIR* verfolgen strategisch einen Mittelweg zwischen den beiden Extremen einer diskursiven Etablierung von a cappella als Genre im Musikgeschäft auf der einen Seite, und einer Assimilierung in den kommerziellen Pop-Markt unter Ausklammerung des A-cappella-Begriffs auf der anderen Seite. Obwohl *ONAIR* Eigenkompositionen auf Englisch singen und in der Wahl ihrer Auftrittsorte die Grenzen der lokalen Szene überschreiten, haben sie es aus meiner Sicht durch ihre spezifische Soundmischung verstanden, sich sowohl als kommerziell orientierte Pop-Band zu vermarkten, als auch die konservative Fanfraktion in der lokalen Szene anzusprechen. Sie verfolgen in ihrer Soundmischung, mit ihrem Einsatz von tontechnischen Effekten und ihren individuellen Stimmfärbungen zwar eindeutig das Soundideal von *Contemporary A Cappella*, haben sich dabei jedoch eine gewisse Natürlichkeit und Transparenz im Klangbild bewahrt. Zudem erinnern ihre Arrangement-Technik und die Homogenität ihres kollektiven Ensembleklangs stark an traditionelle A-cappella-Vorbilder wie *The Real Group*, wodurch sie sowohl konservative als auch liberale Klangvorstellungen zu bedienen vermögen.

Aus meiner persönlichen Sicht bergen die Vermarktungsstrategien unter dem Etikett eines eigenständigen Pop-Genres oder aber als „Band“ ohne hervorstechendes A-cappella-Attribut durchaus Chancen auf größeren, kommerziellen Erfolg, aber auch Risiken. Dadurch stehen zeitgenössischen Ensembles nämlich unvermittelt in Konkurrenz zu kommerziell erfolgreichen A-cappella-Ensembles aus anderen, lokalen Szenen wie auch mit anderen Spartenbands im globalen Pop-Markt, ohne jedoch wie diese die Unterstützung der etablierten Musikindustrie zu genießen. Paradoxerweise ist es meiner Beobachtung nach für konservative, gemischte Ensembles im Vergleich zu ihren kommerziell ausgerichteten, zeitgenössischen Ensemblekollegen trotz

¹⁸⁷ VOXID: „Voxid - vocal pop experience“, in: *acappella-online.de*, <http://www.acappella-online.de/de/node/28499>, veröffentlicht am 18.01.2016, letzter Zugriff: 16.02.2017.

¹⁸⁸ Ebd.

Imageproblem in der breiten Bevölkerung oftmals einfacher, sich ökonomisch in der lokalen Szene zu behaupten. Dank ihres Verzichts auf Ton- und Lichttechnik, ist ihre Gewinn-Marge bei Liveauftritten deutlich höher als bei verstärkt singenden Ensembles mit Showanspruch. Sie sind zudem aufgrund ihrer größeren stilistischen Bandbreite flexibler, können bei Schlager- und Volksmusikveranstaltungen im ländlichen Raum ebenso „andocken“ wie bei klassischen Konzertformaten. Zudem ist ihre Konkurrenz vor allem auf dem Gebiet der Klassik gering, da nur sehr wenige, professionelle Chöre im deutschsprachigen Raum existieren.

Die österreichische A-cappella-Sängerin Anja Obermayer von den zeitgenössischen Ensembles *Chilli da Mur* und *E None O Four*, bringt abschließend ein weiteres Argument in der diskursiven Auseinandersetzung um die kommerzielle Vermarktbarkeit des A-cappella-Etiketts vor. Zwar bestätigte sie im Gespräch mit mir, dass es gegenwärtig nicht allzu erfolgversprechend sei, sich bei Veranstaltern oder Plattenfirmen als Ensemble unter der Marke „a cappella“ zu bewerben. Dennoch plädierte sie für eine generelle Beibehaltung des A-cappella-Begriffs:

„Weil, sonst müssten wir hergehen und sagen: ‚Wir sind eine Coverband‘, und das möchte ich nicht! Wer hört sich konzertant eine Coverband an?? Das ist bei a cappella Gott sei Dank möglich, weil es irgendwie ‚was Kammermusikalisches hat.‘“

(ANJA OBERMAYER VON *CHILLI DA MUR* & *E NINE O FOUR*)¹⁸⁹

4.3.b) Ensembles unter Druck: die Macht der Fangemeinde

Nicht nur in der Musikindustrie und in den Medien gilt es, sich als A-cappella-Ensemble entsprechend zu positionieren. Eine weitaus drängendere Herausforderung aus Sicht von Ensembles stellen gegenwärtig die polarisierenden Diskurspositionen innerhalb der Fangemeinde der Szene dar. Ich möchte an dieser Stelle meine Beobachtungen zweier Konzertauftritte der deutschen Profi-Ensembles *Maybebop* und *Wise Guys* teilen, die verschiedene Strategien entwickelten, um programmatisch beiden Fan-Fraktionen gerecht zu werden:

Ehe *Maybebop* am 18.11.2015 zum ersten Mal die Bühne im Konzertsaal der Wiener Veranstaltungsortlokalität „MuTh“ betritt, wird ein Beschwerde-E-Mail einer älteren Dame aus Deutschland vorgelesen.

¹⁸⁹Anja Obermayer (*Chilli da Mur*, *E None O Four*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016, #02:07:50-#02:08:22.

Darin beschwert sich die Dame, warum die Gruppe denn keine „schöne, leichte“ A-cappella-Musik mache, die sie so gerne beim Bügeln höre. Die Texte seien auffällig schmutzig und sexuell „anlassig“ gewesen, was sich für ein A-cappella-Ensemble doch nicht gehöre? Und was solle das ständige Herumspringen auf der Bühne? Könne man nicht ruhig im Halbkreis stehend singen, wie es sich gehöre – ein bisschen mehr wie die *King's Singers* vielleicht?“

Letztere Anregung lässt Jan und Lukas ins Grübeln kommen: Sebastian und Oliver würden wegen ihres „hohen Alters“ doch sicherlich gerne wieder einmal ein Lied singen, ohne dazu „herumhüpfen“ zu müssen, moderieren sie mit Blick auf ihre beiden Ensemblekollegen. *Maybebop* performen daraufhin die schlichte, homophone Popballade „*Ich seh dich*“, im Halbkreis stehend und ohne Choreographie. Bei der dritten Wiederholung des Chorus werden plötzlich die Mikrofone abgestellt, sodass der „reine“, unverfälschte Ensembleklang hörbar wird. Nachdem der letzte Ton verklungen ist, hätte man im Saal eine Stecknadel fallen hören. Es folgte frenetischer Applaus.¹⁹⁰

Maybebop nimmt die Sichtweise traditioneller Fans, die sich nach Schlichtheit und „reinem“ A-Cappella-Klang ohne Show und Choreographie sehnen, zunächst ironisch auf die Schippe, ehe mit dem Song „*Ich seh dich*“ programmatisch ein Zugeständnis an eben jene Fanfraktion erfolgt. Die Veränderung von tontechnisch verstärktem Sound hin zu unverstärktem Ensembleklang während des Songs empfand ich so, als würde ein Zauberer seinen Trick ausnahmsweise offenlegen und das Publikum somit in den Kreis von Eingeweihten erheben. Auch die *Wise Guys* sehen sich mit dem schwierigen Balance-Akt konfrontiert, beide Fanfraktionen zu bedienen – den traditionell ausgerichteten, älteren Kern von A-cappella-Fans der ersten Stunde ebenso wie jüngere Fans, die im Zuge der translokalen Expansion der zeitgenössischen Szene seit der Jahrtausendwende gewonnen werden konnten. Ihre diesbezügliche Strategie wurde bei einem Konzert in der Wiener Votivkirche am 29.04.2016 für mich deutlich:

Das Konzert war im Vorfeld von den *Wise Guys* als „Unplugged“-Konzert angekündigt worden. Ich war gespannt, wie die *Wise Guys* mit ihrem poppigen und Beatbox-lastigen Repertoire in der halligen Akustik der Kirche ohne tontechnische Verstärkung zurechtkommen würden.

Das Geheimnis wurde gelüftet, als die *Wise Guys* in ihrer Anmoderation zu Konzertbeginn erläuterten, was sie im konkreten Kontext unter dem Attribut „unplugged“ verstünden: Sie würden das Konzert zwar tontechnisch verstärkt singen, der Gesang würde an diesem Abend jedoch klar im Mittelpunkt stehen: es werde daher keine Lichtshow, keine Choreographie und kaum Audioeffekte über die Mikrofone geben.

¹⁹⁰ Konzert „Das darf man nicht“ von *Maybebop* am 18.11.2015 im Wiener MuTh (Österreich) im Rahmen des internationalen A-cappella-Festivals „Voice Mania“; teilnehmende Beobachtung von Eva-Maria Bauer mit Feldnotizen.

Die Moderation endete mit einer entschuldigenden Bitte an das Publikum, nicht rhythmisch mitzuklatschen, denn das sei aufgrund der Akustik „nicht so günstig“. Die *Wise Guys* performten im zweistündigen Konzert ihr übliches Repertoire im offenen Halbkreis stehend, und mit Handmikrofonen ausgestattet anstatt des üblicherweise verwendeten *in-ear-monitoring*. Ihre Anfangstöne nahmen sie bei jedem Song ausnahmsweise direkt von der Stimmgabel ab, worauf sie das Publikum in einer späteren Moderation stolz hinwiesen.¹⁹¹

Es ist aus meiner Sicht kein Zufall, dass die *Wise Guys* ausgerechnet eine Kirche als Veranstaltungsort für ihr „unplugged“-Konzert auswählten, und auch nicht, dass sie sich dem Publikum zu Konzertbeginn ausgerechnet mit dem im Laufe dieser Masterarbeit bereits häufig zitierten Song „*A cappella!*“ präsentierten, der bezeichnenderweise den folgenden Text im Chorus beinhaltet: „[...] wir singen a cappella open air oder im Dom. Wir singen ohne alles, manchmal sogar ohne Strom. A cappella!“¹⁹² Eddie Hüneke erklärte mir im Gespräch vor dem Konzert, die Idee hinter der Konzeption als „unplugged“-Konzert sei es gewesen, ein „back to the roots“-Gefühl zu transportieren, dem Publikum die Möglichkeit zu geben, die *Wise Guys* wie zu Beginn ihrer Karriere sehr unmittelbar und möglichst natürlich zu erleben.¹⁹³ Als bekannt gegeben wurde, dass sich die Gruppe im Herbst 2017 auflösen würde, planten die *Wise Guys* ihre Abschiedstour im deutschsprachigen Raum mit Blick auf die verschiedenen Fan-Fraktionen der Szene in doppelter Ausführung – zum einen als „unplugged“-Abschiedstour in kleineren, intimen Lokalitäten, zum anderen als Pop-Show für die große Halle konzipiert.

Viele Amateur-Ensembles, die üblicherweise verstärkt mit zeitgenössischem Repertoire auftreten, verfolgen meiner Beobachtung nach eine vergleichbare Strategie, indem sie zumindest einmal jährlich zu Weihnachten für ihre traditionelle Fangemeinde ein unplugged-Konzert in kirchlichen Räumlichkeiten anbieten, oftmals mit einem Repertoire-Schwerpunkt auf Klassik und modern interpretierten Volksliedern.

¹⁹¹ Wise Guys: Konzertprogramm „Unplugged“, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, Votivkirche Wien (Österreich) am 29.04.2016 von 19:30-21:00 Uhr.

¹⁹² Wise Guys (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „A cappella!“, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/a_cappella, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff: 10.02.2017.

¹⁹³ Eddie Hüneke (*Wise Guys*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016, #00:20:00-#00:20:19.

4.4.) **Conclusio**

Die A-cappella-Szene ist im Hinblick auf das Machtgeflecht zwischen Industrie, Sängerschaft und Fans besonders interessant, weil sich in der Szene stilistisch sowohl Ensembles mit klassischer, gemischter, als auch ausschließlich poplarmusikalischer Ausrichtung bewegen, und das Regime zumindest im deutschsprachigen Raum weder bei der Musikwissenschaft noch beim Fachjournalismus liegt, die sich mit dem gegenwärtigen Phänomen vor allem in seiner poplarmusikalisch-zeitgenössischen Ausprägung bislang noch kaum auseinandergesetzt haben. Die Definition zur Macht liegt auch nicht bei der Musikindustrie, die es bislang verabsäumt hat, A-cappella-Pop bzw. *Contemporary A Cappella* als eigenständiges Label zu vermarkten. Stattdessen übt sie Druck auf kommerziell erfolgreiche Ensembles aus, ihre A-cappella-Identität abzulegen, um vom Musikmarkt im Hinblick auf ihre Einordnung in etablierte Stilschubladen assimiliert zu werden. Auch wenn ein Teil der zeitgenössischen Fraktion diesem Druck partiell nachzugeben scheint bzw. sich zugunsten einer größeren künstlerischen Freiheit aus den Zwängen des A-cappella-Begriffs befreien möchte, übt das wachsende Netzwerk an institutionalisierten Festivals und Wettbewerben aus meiner Sicht zu große Macht aus, um zeitgenössischen Ensembles eine gänzliche Loslösung vom A-cappella-Begriff zu erlauben. Die Macht der lokalen Szene-Institutionen erstreckt sich nicht nur auf die Ebene des Diskurses durch die begriffliche Normierung des A-cappella-Begriffs mit Einfluss auf die musikalische Praxis des Ensemblegesangs. Vielmehr üben die Szene-Institutionen auch faktische Macht auf der ökonomischen Ebene aus, da sie sich für einen Großteil der A-cappella-Ensembles im Hinblick auf Publikumsgewinnung, Auftrittsfrequenz und Finanzierung der musikalischen Tätigkeit unverzichtbar gemacht haben.

Massenmediale Vermarktungsformate wie Castingshows könnten die dominante Vormachtstellung von Szene-interne Institutionen wie Festivals und Wettbewerben zwar theoretisch gefährden. Anders als beispielsweise im angloamerikanischen Raum liegt der Fokus von massenmedialen Formaten jedoch im deutschsprachigen Raum gerade nicht auf der Vermarktung von a cappella als eigenständige, musikalische Praxis. Zeitgenössische A-cappella-Ensembles werden gegenwärtig in Castingshows als „Exoten“ gebucht oder zur Ergänzung der ästhetischen Angebotspalette präsentiert, ohne den Ensembles dabei die Möglichkeit zu geben, ihre A-cappella-Identität explizit zu thematisieren.

Statt also selbst einen Imagewandel des A-cappella-Begriffs herbeizuführen, überlassen Musikindustrie und assoziierte Medien die Macht der Definition nach wie vor den Akteuren der Szene – A-cappella-Ensembles, Fans, und vor allem der von ihnen etablierten, alternativen Do-It-Yourself-Musikindustrie, die sich mit einem engmaschigen Netz an Festivals als einem unabhängigen Absatzmarkt sowie eigens gegründeten Lobbying-Organisationen auf lokaler und translokaler Ebene bereits für künftige Machtkämpfen mit der etablierten Musikindustrie gut positioniert hat.

Indes findet der primäre Kampf um die Vormachtstellung bei der begrifflichen Normierung von a cappella nicht zwischen der Szene und äußeren Einflussfaktoren wie Industrie und Medien statt, sondern vielmehr innerhalb der Szene zwischen diskursiv polarisierenden Fraktionen von Ensembles und Fans. Ich habe im Rahmen der Masterarbeit eingehend die diskursiven Ereignisse beschrieben, welche innerhalb der letzten zehn Jahre zu einer Stärkung der liberalen Diskursposition beitrugen, und ich habe anhand diverser Aspekte beleuchtet, in welchem Ausmaß sich die Annäherung der liberal ausgerichteten A-cappella-Fraktion in der Szene an den Mainstream auf begriffliche Bedeutungsinhalte und die musikalische Praxis von a cappella ausgewirkt hat.

Zusammengefasst lässt sich dabei eine Verschiebung vom ursprünglich kollektiven Charakter einer puristischen, musikalischen Praxis hin zu einer vermehrt individualisierten Praxis mit zunehmendem Fokus auf die Show-Komponente beobachten. Seit der Jahrtausendwende kam es zu einem schleichenden Paradigmenwechsel von einer weitgehend partizipativen Musikidee hin zu einem klangbasierten Ideal, das auf die Verwirklichung eines kontemporären, poppigen Band-Sounds abzielt.

Die A-cappella-Szene hatte sich traditionell als eine elitäre Gemeinschaft wahrgenommen, in der „Eingeweihte“ ihre musikalische Praxis ohne hierarchisches Gefälle untereinander und ohne Einmischung von außen ausüben. Dementsprechend hoch sind die Zugangs-Schwellen zur Szene für Außenstehende und Neueinsteiger. Von A-Cappellisten wird in diesem Sinne gerne das Bild einer gläsernen Wand zwischen Szene-Insidern und der Außenwelt bemüht. Diese ist jedoch partiell in Auflösung begriffen, da die fortschreitende Kommerzialisierung einen Wandel in der Haltung zum A-cappella-Gesang in der breiten Bevölkerung, insbesondere bei jungen Hörergruppen bewirkt hat, und sich der eingefleischte A-cappella-Fan somit nicht

mehr im selben Ausmaß über den Mythos eines nonkonformistischen, zu Unrecht verstoßenen Künstlers zu definieren vermag, der allen Widerständen zum Trotz seine unvergleichbare Kunst in einem vom etablierten Musikmarkt verfemten Exil ausübt. Stattdessen streben zeitgenössische Ensembles mit kommerzieller Ausrichtung zunehmend nach einer Öffnung der Szene, was sich praktisch im Auf- und Ausbau von virtuellen Informations- und Vernetzungskanälen manifestiert, aber auch in der weltweiten Gründung von regionalen Dachverbänden zur Förderung von zeitgenössischem A-cappella-Gesang.

Die Vernetzung zwischen traditionellen, gemischten Ensembles und ihren zeitgenössischen Pendanten ist bereits seit einigen Jahren im Abnehmen begriffen, da sich konservative Ensembles in ihrem Begriffsverständnis, institutionell und repertoiretechnisch stärker am Chorgesang orientieren, während zeitgenössische Ensembles sich diskursiv und in ihrer musikalischen Praxis klar davon abgrenzen. Während die Fraktion von traditionellen A-Cappellisten eine sehr geringe Publizität gegenüber einer breiten Öffentlichkeit aufweist, arbeiten zeitgenössische Profi-Ensembles und deren neu gegründete Lobbying-Institutionen stetig an der Erschließung neuer, junger Rezipienten und Konsumenten - verbunden mit dem ultimativen Ziel eines Imagewandels von a cappella in der breiten Bevölkerung. Der vergleichsweise große, kommerzielle Erfolg von zeitgenössischen A-cappella-Bands wie *Pentatonix* aus den USA oder den *Wise Guys* aus Deutschland scheint zudem zu einer verstärkt zeitgenössischen Ausrichtung von Amateur-Ensembles im deutschsprachigen Raum zu führen.

Der enorme Druck, der von der liberalen Fraktion öffentlichkeitswirksam auf traditionelle A-cappella-Ensembles und Fans ausgeübt wird, könnte aus meiner Sicht mittelfristig zur Abspaltung der professionellen, zeitgenössischen „Band“-Szene führen, während der von Amateuren dominierte, traditionelle Teil der Szene seine musikalische Praxis im lokalen Rahmen fortführen und dabei sein konservatives Begriffsverständnis bewahren könnte.

Den Grund für die unterschiedlichen Positionierungen und Sichtweisen im Diskurs nur in der fortschreitenden Kommerzialisierung der Szene zu suchen, wäre aus meiner Sicht jedoch verfehlt bzw. zu eindimensional gedacht. Es gibt historische Parallelen zu ähnlich umkämpften Prozessen der Begriffsausdeutung von a cappella, wie etwa dem Streit zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi um 1600

bezüglich der Durchsetzung des neuen, monodischen Madrigalstils gegenüber dem überkommenen A-cappella-Stil der Vokalpolyphonie, oder aber die Renaissance des Palestrina-Stils im 19. Jahrhundert im Zuge der kirchlichen Reformbewegung im deutschsprachigen Raum in Verbindung mit dem Versuch von Mitgliedern des „Allgemeinen deutschen Cäcilienverein“, einen neuartigen A-cappella-Stil am Puls der Zeit zu kreieren.

Gemein ist diesen Prozessen damals wie heute eine Entkontextualisierung der A-cappella-Praxis von ihrer ursprünglichen Begriffsbedeutung – historisch gesehen von einer kirchlichen hin zu einer weltlichen Praxis im 16. und 17. Jahrhundert, bzw. von einer künstlerisch professionellen Ausübung hin zu einer von Amateuren getragenen Praxis im 19. Jahrhundert; in der gegenwärtigen Szene von einer überwiegend klassischen Stiltradition hin zu einer stilpluralistischen bzw. zunehmend popularmusikalischen Ausrichtung, sowie von einer traditionell chorischen Begriffs-Prägung hin zu einer eigenständigen Identität des A-cappella-Ensemblegesangs.

Der A-cappella-Begriff ist semantisch seit jeher durch ein stetes Spannungsfeld zwischen einem Streben nach größtmöglicher Freiheit auf der einen Seite, sowie durch eine bewusste Beschränkung der künstlerischen Möglichkeiten in der musikalischen Praxis auf der anderen Seite charakterisiert. Der Kampf um die Macht der Definition ist daher aus meiner Sicht vor allem ein Kampf um die Frage, wie sich die bedeutungstheoretische Balance zwischen den beiden begrifflichen Polen „Freiheit“ versus „Unfreiheit“ in Bezug auf die konkrete musikalische Praxis zu einem bestimmten Zeitpunkt und im konkreten Kontext verhält.

Ob die A-cappella-Szene in der gegenwärtigen Verfasstheit mittelfristig weiterbesteht, wird aus meiner Sicht daher letztlich von der Frage abhängen, ob eine solche Balance gefunden werden kann, oder ob zeitgenössische Ensembles in ihrem Streben nach kommerziellen Erfolg den A-cappella-Begriff in seiner traditionellen Prägung endgültig hinter sich lassen und aus der lokalen Szene ausscheiden. Dabei würden sie jedoch Gefahr laufen, gerade jene schwer fassbare, „magische“ Komponente von a cappella zu verlieren, die aus meiner Sicht erst die Faszination dieser musikalischen Praxis ausmacht, in einer lokalen Szene, die sich gegenwärtig vor allem anderen über die bunte Vielfalt ihrer ästhetischen Praktiken definiert.

Anhang

Abstract (Deutsch)

A CAPPELLA UND DIE MACHT DER DEFINITION

Wechselwirkungen zwischen diskursiver Begriffsformation und musikalischer Praxis in der Szene von A-cappella-Ensembles im deutschsprachigen Raum

In der Szene von A-Cappella-Ensembles ist der A-Cappella-Begriff keineswegs statisch, sondern unterliegt einem kontinuierlichen Wandel, da er von den Akteuren der Szene – Fans, Sängerschaft und Produzenten – immer wieder neu ausverhandelt wird. Die vorliegende Arbeit erforscht die Wechselwirkungen zwischen diskursiver Begriffsformation und musikalischer Praxis mit dem Ziel, die verschiedenen diskursiven Positionen in der Szene hinsichtlich der begrifflichen Bedeutungsinhalte von a cappella herauszuarbeiten, und die komplexen Machtstrukturen zwischen den Akteuren der Szene aufzudecken.

Als Hauptinformationsquelle dienen mir qualitative Einzel- und Gruppeninterviews mit Mitgliedern von A-cappella-Ensembles und mit LeiterInnen von A-cappella-Festivals als Gewährspersonen der Szene. Ich ergänzte die Materialsammlung weiters um die teilnehmende Beobachtung von Live-Auftritten der befragten Ensembles, um ausgewählte Songtexte sowie Webseiten von institutionalisierten Veranstaltungen und Vernetzungsplattformen für Fans.

Für die Zusammenstellung des Datenkorpus und die Analyse des gesammelten Forschungsmaterials orientierte ich mich methodisch an der kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger. Den abgesteckten Rahmen für die Diskursanalyse bildet die Szene von A-Cappella Ensembles im deutschsprachigen Raum zum Zeitpunkt der Forschung. Basierend auf meinen persönlichen Erfahrungen als A-Cappella-Sängerin und Fan, welche ich im Stil einer Autoethnographie reflektierte, traf ich a priori die Annahme, dass eine solche Szene existiert. Als ein erstes Ergebnis der Forschungsarbeit wird daher die Existenz der Szene basierend auf dem theoretischen Konzept von Andy Bennett und Richard Peterson verifiziert, und die Szene in Form einer ethnographischen Darstellung deskriptiv und überblicksartig dargestellt.

Anschließend werden die diskursiv verhandelten Bedeutungsinhalte des A-Cappella Begriffs, also die ideellen Grundlagen der Szene, im Stile einer dichten Beschreibung nach Geertz auf semantischer Ebene analysiert. Die Wechselwirkungen zwischen diskursiver Formation des A-Cappella Begriffs und der musikalischen Ensemble-Praxis werden in der Gestalt von polarisierenden Diskurs-Positionen strukturiert zusammengefasst, um Antworten auf die folgenden Fragen zu finden: Inwiefern wirken sich unterschiedliche Begriffsauslegungen konkret auf die Ensemblepraxis aus? Welche Strategien entwickeln die Akteure zur Behauptung ihrer Diskursposition vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kommerzialisierung der Szene seit der Jahrtausendwende? Und nicht zuletzt – Wer hat in der Szene die Macht zur begrifflichen Normierung, und damit die Macht der Definition inne, was a cappella in Bezug auf die musikalische Praxis bedeutet?

Abstract (Englisch)

A CAPPELLA AND THE POWER OF DEFINITION

Interdependency between Discursive Conception and Musical Practice in the Scene of A Cappella Groups in German speaking Countries.

In the scene of a cappella groups in German speaking countries the notion of “a cappella“ is by no means static, but is subject to permanent change because it is permanently renegotiated by fans, group singers and producers. This master thesis explores the interactions between discursive conception and musical practice of “a cappella“ with the aim of elucidating the different discursive positions into conceptual meanings of the scene and revealing the complex power structures underlying the a cappella discourse. I specifically emphasize the discursive position of music industry and mass media in order to unfold to which extent they exercise power in order to implement “a cappella” as a label. On the other hand, I’m explaining various strategies that a cappella groups and fans use to assert their discursive position.

My findings are primarily based on my own field research, using interviews, participating observation and my own personal experience as an amateur a cappella singer. The data corpus was further supplemented by selected song texts as well as institutional websites, networking platforms for fans and media articles. The critical discourse analysis according to Siegfried Jäger served me as central method for the compilation and analysis of my research material.

Literatur

- AVERILL, Gage: „Barbershop Quartet“, in: John Shepherd (u.a.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 2 (Performance and Production), New York, NY (u.a.): Bloomsbury 2003, S. 8-10
- BECKER, Howard: „Art As Collective Action“, in: *American Sociological Review* 39/6. (Dez.1974), S. 767-776.
- BECKER, Howard: *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press 1982
- BECKER, Matthias: *Chormusik im Jazz*, Idstein: Schulz-Kirchner Verl. 1992 (Musikwissenschaftliche Beiträge 101)
- BENNETT, Andy / Peterson, Richard A.: *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press 2004
- BOURDIEU, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge and Kegan Paul 1984
- COHEN, Sarah: „Ethnography and Popular Music Studies“, in: *Popular Music* 12/2 (Mai 1993), S. 123-136
- DRESING, Thorsten / Pehl, Thorsten: *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende*, 6. Auflage, Marburg: 2015, <http://www.audiotranskription.de/praxisbuch>, Download: 09.12.2016
- DUCHAN, Joshua S.: „Collegiate a Cappella. Emulation and Originality“, in: *American Music* 25/4 (Winter 2007), S. 477-506
- DUCHAN, Joshua S.: *Powerful Voices: The Musical and Social World of Collegiate A Cappella*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2012
- FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981
- GEERTZ, Clifford: „Thick Description. Towards an Interpretative Theory of Culture“, in: Ders., *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic books 1973, S. 3-30
- GILBERT, Jeremy: „Kapitalismus, Kreativität und Kontinuität in der sonischen Sphäre“, in: Reitsamer, Rosa / Fichna, Wolfgang (Hrsg.): *"They say I'm different ...". Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2011, S. 78-93
- GIRTLE, Roland: *Methoden der Feldforschung*, 4. Auflage, Wien: Böhlau 2001
- HÄHNEL, Tilo / Marx, Tobias / Pfeleiderer, Martin: „Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik“, in: *Samples* 12/2014 (Version vom 05.02.2014), <http://aspm.ni.lonet2.de/samplesii/Samples12/haehneletal.pdf>, letzter Zugriff: 16.02.2017
- JÄGER, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 7. vollst. überarb. Auflage, Münster: Unrast Verl. 2015 (Edition DISS 3)
- JANZ, Bernhard: „a cappella“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 1 (Sachteil), 2. neubearb. Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter Metzler 2000, Sp 24-28
- KAYE, Lenny: „The Best of Acappella“, in: Eisen, Jonathan (Hrsg.), *The Age of Rock 2. Sights and Sounds of the American Cultural Revolution*, New York: Vintage Books 1970, S. 287-301
- KELLER, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, 3. aktual. Auflage, Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwissenschaften 2007 (Qualitative Sozialforschung 14)
- KNEIF, Tibor (Hrsg.): „a cappella“, in: *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*, Orig.-Ausg., überarb. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 14
- KRUSE, Merle-Marie: „Dis wo ich herkomm‘ – Verunsicherungen nationaler Identität in Texten aktueller deutschsprachiger Popmusik.“, in: *SAMPLES* 9 (2010), <http://www.aspm-samples.de/Samples9/kruse.pdf> (Version vom 11.11.2010), letzter Zugriff: 09.02.2017

- LARKIN, Colin (HRSG.): „a cappella“, in: *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Bd. 1 (AACM to Fargo, Donna), Guinness Publishing Ltd und Square One Books Ltd 1992, S. 31
- MÉNDEZ, Mariza: „Autoethnography as a research method. Advantages, limitations and criticisms (La autoetnografía como un método de investigación: ventajas, limitaciones y críticas)“, in: *Colombian Applied Linguistics Journal* 15/2 (July/Dec. 2013), S. 279
- MENDÍVIL, Julio: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld: transcript 2008 (Studien zur Populärmusik)
- PHLEPS, Thomas (Hrsg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 11. ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. Oktober 2000 in Rheinsberg (Brandenburg)*, Karben: CODA-Verl 2001, (Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28)
- POTTER, John: „Vocal Groups“, in: *Bloomsbury Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 2 (Performance and Production), New York, NY (u.a.): Bloomsbury 2003, S. 77-80
- REITSAMER, Rosa. „‘Last Night a DJ Saved my Life‘. Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- und Drum & Bass-DJs in Wien“, in: Dies. / Fichna, Wolfgang (Hrsg.): *„They say I’m different ...“ Populärmusik, Szenen und ihre Akteur_innen*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2011, S. 137-154
- RÖSING, Helmut: „Zur medialen Konstruktion musikalischer Lebenswelten. Eine kritische Bestandsaufnahme“, in: Phleps, Thomas (Hrsg.), *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 11. ASPM-Jahrestagung vom 27. bis 29. Oktober 2000 in Rheinsberg (Brandenburg)*, Karben: CODA-Verl 2001, (Beiträge zur Populärmusikforschung ; 225-26) S. 11-22
- SCOTT, Derek B.: „Postmodernism and Music“, in: Ders. (Hrsg.), *Musical style and social meaning. Selected essays*, Farnham (u.a.): Ashgate 2010, S. 3-16
- SCHINNERL, Katrin: *Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonik*, Dipl.Arbeit Universität Graz 2015
- SPARKS, Richard: *The Swedish choral miracle. Swedish a cappella music since 1945*, N.C.: Blue Fire Productions 2000
- TURINO, Thomas: „Formulas and Improvisation in Participatory Music“, in: Solis, Gabriel / Nettle, Bruno (Hrsg.), *Musical Improvisation. Art, Education, and Society*, Chicago: University of Illinois Press 2009, S. 103-116
- VAN CAMP, Leonard W.: *The development and present status of a cappella singing in United States colleges and universities*, Diss. University of Missouri 1964
- WALSER, Robert: „Beyond the Vocals. Towards the Analysis of Popular Musical Discourses“, in: Walser, Robert (Hrsg.), *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hannover und London: Wesleyan University Press 1993, S. 26-56
- WARNER, Jay: *American Singing Groups. A History from 1940 to today*, Milwaukee: Hal Leonard Corp. 2006
- WICKE, Peter: „Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat (Hrsg.), *Einführungstexte des Deutschen Musikinformationszentrums MIZ*, www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf, veröffentlicht 2010, letzter Zugriff; 09.02.2017
- WICKE, Peter: „Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept“, in: *PopScriptum* 1 (1992), S. 6ff.
- WICKE, Peter: „Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik“, in: *Humboldt-Universität zu Berlin*, http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_ueber-die-diskursive-formation-musikalischer-praxis.htm, S. 1-9, zit.n. WICKE, Peter: „Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik“, in: Aderhold, Stephan (Hrsg.), *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin 2004, S. 163-174
- WICKE, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erick und Wieland (Hrsg.): *Handbuch der populären Musik*, überarb. u. erw. Neuausg., 4. Aufl., Zürich: Atlantis Musikbuch-Verl. 2001
- WILLIAMS, Linda: „Reflexive Ethnography. An Ethnomusicologist’s Experience as a Jazz Musician in Zimbabwe“, in: *Black Music Journal* 25/1-2 (Spring-Fall, 2005), S. 155-165

WOLFF, Victor: *Eigenart und Blütezeit des Acapella-Gesanges*, Friedek: Selbstverlag der Anstalt 1912 (XVII. Jahresbericht des k.k. Kronprinz Rudolf-Gymnasiums in Friedek. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1911/12.)

ZWIRNER, Eberhard / Bethge, Wolfgang: *Erläuterungen zu den Texten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (u.a.) 1958

Interviews

BRAITH, Nina / Janoska, Juci (*Beat Poetry Club*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.05.2016

BÜRGER, Jan / Teske, Lukas (*Maybebop*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 18.11.2015

CHOR.NETTO: persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Gänserndorf (Österreich) am 05.05.2016

GLEIXNER, Stephan (*Die Echten*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 17.12.2015

HAUSSTEIN, Michael (*Safer Six*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016

HÜNEKE, Eddie (*Wise Guys*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 29.04.2016

JACOB, Peter Martin: Interview geführt von Katrin Schinnerl, Audioaufnahme transkribiert, in: Schinnerl, Katrin: *Die Umsetzung des kontemporären Popsounds in der Vokalmusik anhand der Gruppe Pentatonik*, Dipl.Arbeit Universität Graz 2015, S. 79-81

OBERMAYER, Anja (*Chilli da Mur, E None O Four*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 23.05.2016

RUMPOLT, Peter (*Vocation*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 10.04.2016

SIGNER, Silvio (*Internationales A-Cappella Festival Appenzell*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Appenzell (Schweiz) am 25.04.2016

STUBENVOLL, Elisabeth (*Variophon*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Tulln (Österreich) am 04.12.2015

THE REAL GROUP: persönliches Gespräch mit Emma Nilsson, Katharina Henryson und Anders Edenroth geführt von Eva-Maria Bauer, Notizen aus Gedächtnisprotokoll, Wien (Österreich) am 10.02.2016

VOUSSOUGH, Nuschin (*Voice Mania*): persönliches Gespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 19.04.2016

ZWO3WIR: persönliches Gruppengespräch geführt von Eva-Maria Bauer, Audioaufnahme transkribiert, Wien (Österreich) am 30.04.2016

Die folgenden Informationen zu Ort, Zeit und verwendeter Methodik sowie die Hintergrundinformationen zu den Gesprächspartnern beziehen sich auf die von mir im Rahmen der Masterarbeit geführten Gespräche mit Gewährspersonen. Die Gespräche sind in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Alle Gespräche wurden in deutscher Sprache geführt. Der angegebene Zeitrahmen der Gespräche bezieht sich jeweils auf die Dauer der transkribierten Audioaufnahme, nicht auf die Dauer des tatsächlichen Gesprächs.

Die Entscheidung, die vollständigen Transkriptionen der Gespräche nicht in den Anhang zu inkludieren, erfolgte primär aus ethischen Erwägungen heraus aufgrund der hohen Anzahl an den in den Transkriptionen enthaltenen, sensiblen Informationen zu den Akteuren der Szene.

Interview mit Jan und Lukas / *Maybebop* am 18.11.2015 in Wien

Ort und Zeit: Hotel-Restaurant des Mercure Central in 1030 Wien, 18.11.2015 von 13:40-14:05 Uhr (25 min.)

Methode: Leitfaden-gestütztes Gruppeninterview, Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H2, Gespräch transkribiert.

Jan Malte Bürger (Countertenor): geb. 1979 in Göttingen/DE, Wohnort Hamburg; gesangliche Ausbildung im Göttinger Knabenchor und durch autodidaktisches Musik- und Gesangsstudium. Bei Maybebop ist er nebst zeitweisem Arrangieren auf die Video-Produktion spezialisiert; er schreibt zudem Arrangements für andere Chöre und Ensembles, arbeitet als Coach und ist Juror bei diversen A-cappella-Wettbewerben.

<http://www.about.me/janbuenger>

Lukas Herbert Helmut Teske (Tenor): geb. 1980 in Halle an der Saale/DE, Wohnort Berlin Friedrichshain; universitäre Ausbildung zum Jazz- und Popsänger. Bei Maybebop zeichnet er für die Audioproduktionen verantwortlich; dieselbe Tätigkeit übt er auch für viele andere A-cappella-Bands und Chöre aus, er gibt zudem regelmäßig Beatbox-Workshops und organisiert seit 2013 in Berlin das Gesangs-Festival BERVokal. Mehr Infos: www.bervokal.de und www.voxmixstudio.de

Maybebop: zeitgenössisches Profi-Ensemble (verstärkt) aus Deutschland, bestehend seit 1992 aus fünf Männern; große stilistische Bandbreite –Selbsteinordnung als „deutscher A-cappella-Pop“; Repertoire besteht u.a. aus deutschen Eigenkompositionen, ausgewählten Covers und (Jazz-)Bearbeitungen von Volks- und Weihnachtsliedern; Auftritte v.a. im deutschsprachigen Raum, jährliches Weihnachtsprogramm. Mehr Infos: www.maybebop.de

Interview mit Elisabeth / *Vokalensemble Variophon* am 04.12.2015 in Tulln

Ort und Zeit: zu Hause bei Elisabeth in 3430 Tulln/Donau (NÖ) von 15:00-16:15 Uhr (75 min.)

Methode: ero-episches Gespräch; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H2, wegen technischer Probleme handschriftliche Notizen in den letzten 15 min.; Gespräch transkribiert. Tochter Karoline stieß nach ca. 45 min. hinzu und brachte sich in das Gespräch ein.

Elisabeth Stubenvoll (Alt / Mezzosopran): geb. 1962 in Mistelbach/AUT, Wohnort Tulln an der Donau; beschäftigt als EDV-Trainerin, autodidaktische Gesangsausbildung von klein auf in diversen Chören; derzeit Mitglied des *A-Cappella Chor Tulln* und von *Vokalensemble Variophon*.

Karoline Stubenvoll (Fan, Sopran): geb. 1999 in Tulln an der Donau/AUT, Schülerin am BORG St. Pölten mit Schwerpunkt auf Instrumentalerziehung, Mitglied des *A-Cappella Chor Tulln* und des *Auswahlchor BORG St. Pölten*, div. vokale Fortbildungen u.a. am Bundeschorleitungslehrgang, vorgestellt als „großen A-cappella Fan“.

Über *Vokalensemble Variophon* (ehm. *Oktaphon*): gemischtes Amateur-Ensemble (unverstärkt) aus Tulln/AUT in „chorischer Besetzung“ zu acht Stimmen (4 Frauen/4 Männer) im Alter zwischen 40-55 Jahren; gegründet 1999 überwiegend von Sängern des *A-Cappella Chor Tulln*; gemischtes Repertoire, vor allem klassische und folkloristische Chorliteratur, teilweise auch Populärmusik mit *vocal percussion* Elementen. Auftritte regional beschränkt.

Interview mit Stephan Gleixner / *Die Echten* am 17.12.2015 in Wien

Ort und Zeit: am iPop Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in 1030 Wien von 17:45-18:45 Uhr (60 min. ca.), im Anschluss zwangloses Gespräch (Gedächtnisprotokoll); Gespräch transkribiert.

Methode: ero-episches Gespräch; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H2; Gespräch transkribiert.

Stephan Maximilian Gleixner (Tenor): geb. 1963 in Wien/AUT, Wohnort in Tulln und in Wien; Lehrtätigkeit Popgesang am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Lehrtätigkeit Gitarrenunterricht an der Musikhauptschule Tulln; freischaffender Sänger, Instrumentalist, Referent für div. Musikseminare der Pädagogischen Hochschulen Österreich, Komponist von 4 Kindermusicals und div. Werbejingles; gegenwärtig musikalisch tätig bei *V.S.O.P.* (Vienna Symphonic Orchestra Project von Christian Kolonovits) und bei *Die Echten*.

<http://www.stephangleixner.com>

DIE ECHTEN - A Kappella Komedý: semi-professionelles A-cappella Quartett (verstärkt) aus Österreich, wechselnde Besetzung (derzeit 3 Männer / 1 Frau); gegründet 2000 überwiegend aus Mitgliedern der A-cappella-Jazzgruppe *Mainstreet*; Stilrichtung Comedy, Marke sind Covers bekannter Popschlager mit Texten im Wiener Dialekt unterlegt, zunehmend auch Eigenkompositionen. Erfolge: bislang 9 Audio-CDs veröffentlicht, beste Platzierung Nr. 16 in den österreichischen Albumcharts zum 30.05.2004 (4 Wo.) mit dem Album „Im Stimmbad“, zweifache Nominierung für den Amadeus Austrian Music Award 2005; Teilnahme an der ORF-Castingshow „Die Große Chance der Chöre“ Staffel 1 im Jahr 2015 (Halbfinale).

<http://www.dieechten.com>

Spontanes Gespräch mit *The Real Group* am 10.02.2016 in Wien

Ort und Zeit: im Anschluss an das Konzert der Gruppe im Wiener Konzerthaus in der Bar des „Hotel Am Konzerthaus - MGallery Collection“ in 1030 Wien von ca. 22:45-23:30.

Methode: freies Gespräch beim Essen und Trinken in größerer Runde; Notizen aus Gedächtnisprotokoll.

The Real Group: professionelles A-cappella Quintett (verstärkt) aus Schweden, gegründet 1984 in Stockholm, bestehend aus 3 Männern und 2 Frauen; in jüngster Zeit mehrere Besetzungswechsel im Rahmen eines allgemeinen Generationenwechsels, Anders Edenroth ist das einzig verbliebene Gründungsmitglied in der aktuellen Besetzung. Stil: Wurzeln im vokalen Jazz, seit ca. 2000 vermehrt Eigenkompositionen in poppigerem Sound. Ausbildung: die Königliche Musikhochschule Stockholm richtete eigens für das Ensemble einen Studiengang ein, zu dessen Abschluss *The Real Group* ihre erste Audio-CD präsentierten. Erfolge: 22 Tonträger veröffentlicht, zahlreiche Tourneen durch Europa und Asien, insbes. Japan und Südkorea. Im Jahr 2002 trat das Ensemble bei der offiziellen Eröffnungsfeier der Fußball-Weltmeisterschaft in Seoul auf. Das Ensemble gilt aufgrund seines homogenen Gesamtklangs und seiner Intonationssicherheit selbst bei komplexesten Arrangements als eine der größten Vorbilder für gegenwärtige Ensembles in der Szene. Derzeit arbeitet die Gruppe u.a. am Aufbau einer eigenständigen Akademie für A-cappella-Ensembles („The Real Academy“) in Schweden. <http://www.therealgroup.se>

Interview mit Peter Rumpolt / *Vocation* am 10.04.2016 in Wien

Ort und Zeit: Kantine der Statistik Austria in 1110 Wien, von 13:00-15:00 Uhr (60 min.)

Methode: ero-episches Gespräch; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H2; wegen Diebstahl des Aufnahmegeräts Gespräch basierend auf Gedächtnisprotokoll transkribiert.

Peter Alexander Rumpolt (Tenor): Lehrtätigkeit Statistik an der Universität Wien, Mitarbeiter der Statistik Austria; autodidaktische Gesangsausbildung von klein auf in diversen Chören und Volksliedgruppen, div. Fortbildungen u.a. am Bundeschorleitungslehrgang; derzeit u.a. Mitglied des *Dur & Moll Chor Wien* und von *Vokalensemble Vocation*.

Vokalensemble Vocation: gemischtes Amateur-Ensemble (unverstärkt) aus Mauerbach/AUT in „chorischer Besetzung“ zu acht Stimmen (4 Frauen/4 Männer) im Alter zwischen 30-40 Jahren; gegründet 2011 überwiegend von Sängern des *St-Georgs Chor Wien*; gemischtes Repertoire nach Vorbild der *King's Singers* aufgeteilt zwischen klassischer und populärer Chor- und Ensembleliteratur, teilweise mit *vocal percussion* Elementen. Auftritte regional beschränkt.
<https://www.facebook.com/VokalensembleVocation>

Interview mit Nuschin Voussoughi / *Voice Mania* am 19.04.2016 in Wien

Ort und Zeit: Theaterbüro von Theater am Spittelberg in 1070 Wien von 14:45-16:00 (75 min.)

Methode: ero-episches Gespräch / Experteninterview (nicht-deutsche Muttersprache), Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; unterbrechungsbedingt 8 Aufnahmen; Gespräch transkribiert.

Nuschin Voussoughi: Alter ca. 60 Jahre; Begründerin und Leiterin des Internationalen A-Cappella Festivals „Voice Mania“ in Wien seit 1997, Aufbau der Veranstaltungsstätten Wiener Metropol und Vorstadtgasthaus, gegenwärtig Direktorin des Theater am Spittelberg in Wien und Kuratorin der Veranstaltungsreihe „Wien im Rosenstolz“. Keine musikalische oder gesangliche Ausbildung.

Voice Mania: Internationales A-Cappella Festival aus Wien, gegr. 1997 von Nuschin Voussoughi, konzipiert als einmonatiges Konzert-Festival der Stimmkunst. Voice Mania ist eines größten A-cappella-Festivals im deutschsprachigen Raum mit 33 auftretenden Ensembles bzw. Beatboxkünstlern und 22 Konzerten und Workshops im Jahr 2016, gesungen wird in der Regel verstärkt. Charakteristisch für das Festival sind u.a. innovative Programmelemente wie Mitsingkonzerte, die „VOICE MANIA SHORT CUTS - Voices & Artistik & Beatbox“, „BALCANTO“ - kostenlose A-cappella Kurzauftritte von Balkonen, „A CAPPELLA TO GO“ – A-cappella Straßenmusik in der Wiener Innenstadt, „DIE LANGE NACHT DES A CAPPELLA“ oder „A CAPPELLA ‚OPEN MIC‘ – ein offenes Casting für Amateur- und semiprofessionelle A-cappella-Ensembles, dessen Bestplatzierte für das nächste Festival gebucht werden.
<http://www.voicemania.at>

Interview mit Silvio Signer / *Internationales A-Cappella Festival Appenzell* am 25.04.2016 in Appenzell (Schweiz)

Ort und Zeit: Restaurant des Hotel Säntis in Appenzell/CH am 25.04.2016 von 18:00-18:50 Uhr (50 min.)

Methode: ero-episches Gespräch / Experteninterview, Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert.

Silvio Signer: Alter ca. 55 Jahre; Begründer und Leiter des Internationalen A-Cappella Festivals Appenzell in der Schweiz seit 2005, hauptberuflich im Marketing einer Werbeagentur tätig, keine musikalische oder gesangliche Ausbildung.

A-Cappella Festival Appenzell: Internationales A-Cappella Festival seit 2005, konzipiert als dreitägige Veranstaltung mit abendlichen Konzerten und nachmittäglichen Workshops in Zusammenarbeit mit lokalen A-Cappella-Chören und Ensembles wie dem *Engelchörli* oder *Apacella* aus Appenzell und internationalen Gast-Ensembles. Der Veranstaltungssaal fasst ca. 500 Personen, gesungen wird ausschließlich mit technischer Verstärkung.
<http://www.acappella-appenzell.ch>

Interview mit „Eddie“ Hüneke / *Wise Guys* am 29.04.2016 in Wien

Ort und Zeit: Votivpark in 1010 Wien vor dem *Wise Guys* Konzert, von 18:30-18:50 (20 min.)

Methode: Leitfaden-gestütztes Einzelinterview; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert.

Andreas Neil Edzard „Eddi“ Hüneke: geb. 1971 in London/GB, wohnhaft in Deutschland; Mitglied der *Wise Guys*, für die er Melodien und Texte schreibt bzw. arrangiert; Publikationen von Kinderbüchern und Audio-CDs mit Kinderliedern, ab 2017/18 als Solokünstler tätig. Abgebrochenes Theologiestudium, autodidaktische Gesangsausbildung in Kirchen- und Schulchören bzw. durch Erwachsenenfortbildungen.
<http://www.eddiswelt.com>

Wise Guys: Profi-Männerquintett aus Köln/DE von 1985-2017; Stilrichtung Vokal-Pop, Eigenbezeichnung als die „erfolgreichste unbekannteste Band Deutschlands“. Repertoire bestehend aus Eigenkompositionen in deutscher Sprache, Auftritte im deutschsprachigen Raum. Kommerzielle Erfolge: ihre letzten vier Studio-Alben erreichten aus dem Stand die Top 3 der deutschen Albumcharts, insgesamt kann die Gruppe fünf Top-Ten-Alben vorweisen. Fünf Audio-CDs erhielten die goldene Schallplatte, für das jüngste Album „Zwei Welten“ wurde der Gruppe 2014 ein ECHO verliehen. Die Band hält den Weltrekord im Guinness Buch der Rekorde für das größte Live-Konzert. Alleine im Jahr 2012 erlebten 206.000 Zuschauer die Band live im Konzert. Bis Sommer 2017 befinden sich die *Wise Guys* auf ihrer Abschiedstournee.
<http://www.wiseguys.de>

Interview mit *Zwo3Wir* am 30.04.2016 in Wien

Ort und Zeit: Restaurant Bierreither in 1010 Wien von 11:45-14:00 Uhr (135 min.)

Methode: ero-episches Gruppengespräch; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1, inkl. Spontanem Ständchen „Grass Grows Greener“ arr. by *Real Group*; Gespräch transkribiert.

zwo3wir: semi-professionelles A-Cappella-Quintett (verstärkt) aus Mödling/AUT, gegründet 2009. Stilrichtung: A-Cappella Pop, Repertoire bestehend aus Pop-Covers und deutschsprachigen Eigenkompositionen; Mitglieder: Michael Burghofer (Bariton), Tina Haberfehlner (Sopran), Paul Schörghuber (Tenor / Beatbox), Judith Fuchslueger (Alt), Thomas Mayrhofer (Bass); Alter der Mitzieler ca. Mitte 30. Kommerzielle Erfolge: drei Audio-CDs veröffentlicht, Teilnahme an der ORF Castingshow „Die große Chance der Chöre“ 2016 (Achtelfinale).
<http://www.zwo3wir.at>

Interview mit *chor.netto* am 05.05.2016 in Gänserndorf (NÖ)

Ort und Zeit: Probenlokal des Ensembles in der Musikschule Gänserndorf am 05.05.2016 von 20:00-22:00 Uhr (120 min.)

Methode: er-episches Gruppengespräch mit Martin Stohl, Alexander Linner, Gerhard Eidher und Günther Schweitzer; Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert.

chor.netto: Amateur-Ensemble (unverstärkt), 7 Männer mittleren Alters (50+); gegründet im Jahr 2000 von Mitgliedern des *Schulchor Gymnasium Gänserndorf*; Auftritte regional fokussiert auf Weinviertel/NÖ, aber grs. in ganz Österreich aktiv. Repertoire: zeitgenössisch orientiert mit Pop-Arrangements und eigenwillige Interpretationen traditioneller (Volkslied)Literatur. Mitglieder sind Autodidakten und hobbymäßig in div. Chören und Ensembles parallel aktiv. Bislang 1 Audio-CD veröffentlicht. Eigenbezeichnung: „einensemblevonchorknabenausdemöstlichenweinvierteldie ohneinstrumentengruppesingenunddabeispaßhaben“
<http://www.chornetto.at>

Interview mit Anja Obermayer / *Chilli da Mur, E None O Four* am 23.05.2016 in Wien

Ort und Zeit: Restaurant „Dreiklang“ in 1090 Wien am 23.05.2016 von 12:35-13:55 Uhr (80 min.)

Methode: ero-episches Gespräch, Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert (Dialekt-Transkription).

Anja Obermayer (Sopran): geb.1990 in der Steiermark, wohnhaft in Wien und Graz. Ausbildung: Doppelstudium Jazzgesang (2013) und klassischer Gesang (2014) an der Kunstuniversität Graz; gegenwärtig Studiosängerin und Solistin, Mitglied bei den A-Cappella-Ensembles *E NINE O FOUR* und *Chilli Da Mur*.
<http://www.anjaobermayer.at>

Chilli da Mur: Semi-professionelles Frauen-Quartett (verstärkt) aus der Steiermark, Alter der Mitglieder 20+, universitäre Gesangsausbildung der Mitglieder. Stilistische Wurzeln in der vokalen Volksmusik. Repertoire: zeitgenössisch orientiert als Neuausdeutung und Mix verschiedener Genres und Stile; überwiegend a cappella, seit 2014 auch in Begleitung eines Akkordeonisten. Kommerzielle Erfolge: 1 CD-Veröffentlichung, 2015 Golddiplom beim A-Cappella-Wettbewerb „Vokal Total“ in Graz, Teilnahme an der ORF Castingshow „Die große Chance der Chöre“ 1. Staffel 2015 (Platz 5), seit 2017 bei der A-Cappella-Agentur „Magenta“ in DE unter Vertrag. Mehr Infos:
<http://www.chillidamur.at>

E Nine O Four: semi-professionelles A-Cappella Quartett (2 Männer/2 Frauen) aus Graz seit 2011, universitäre Gesangsausbildung der Mitglieder. Stilistische Eigenbezeichnung als „contemporary, non-classical music“, teilweise auch als Jazztrio mit instrumentaler Bandbegleitung aktiv. Kommerzielle Erfolge: zwei Audio-CDs veröffentlicht, 2012 beim A-Cappella-Wettbewerb „Vokal Total“ in Graz zweimal mit dem Ward Swingle Award ausgezeichnet, 1. Platz in der Kategorie Jazz sowie 2. Platz in der Kategorie Pop; 2014 Golddiplom beim Taiwan International Contemporary A Cappella Festival.
<http://www.enineofour.com>

Interview mit Michael Hausstein / *Safer Six* am 23.05.2016 in Wien

Ort und Zeit: zuhause bei Michael in 1170 Wien am 23.05.2016 von 17:00-18:30 Uhr (90 min.)

Methode: ero-episches Gespräch, Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert.

Michael Hausstein: Alter 50+, Studium der Musikpädagogik, Chorerfahrung von klein auf in Schulchören, später *Wiener Kammerchor*, *Arnold-Schönberg Chor*, *ORF Chor* usw.

Safer Six: semi-professionelles Männersextett (verstärkt) aus Wien, gegründet Ende der 1990er Jahre. Stilistisch im Bereich A-Cappella-Pop angesiedelt, Repertoire besteht überwiegend aus Coversongs sowie Konzeption und Komposition von A-Cappella-Musicals für Kinder. Auftritte weltweit, u.a., Tourneen nach Italien, Syrien, Kosovo (UNO-Kontingent für die Friedenstruppen) usw. Acht veröffentlichte Audio-CDs.

<http://www.safersix.at/>

Interview mit Nina und Juci / *Beat Poetry Club* am 29.05.2016 in Wien

Ort und Zeit: zuhause bei Juci zum Brunch auf der Dachterasse in 1150 Wien von 12:00-13:30 Uhr ca. (90 min.)

Methode: ero-episches Gruppengespräch, Audio-Aufnahme mittels Aufnahmegerät ZOOM Handy Recorder H1; Gespräch transkribiert.

Nina Braith: Alter 20+, universitäre Gesangsausbildung, Gesangslehrerin an der Popakademie Wien, freischaffende Jazz- und Popsängerin und Komponistin. Gegenwärtig musikalisch aktiv beim A-Cappella-Ensemble *Beat Poetry Club*, bei *Die Chiller: österreichischer Dialekt Pop-Rock* und dem *Nina Braith Weihnachtstrio*. <http://www.ninabraith.com>

Juci Janoska: Alter 40+; Lehrtätigkeit Popgesang am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ausbildung: 3 Jahre Jazzgesang am Schubertkonservatorium, Studium an der Universität für Musik Wien (2. Diplom Gesang, Klavier, Gitarre), Jazzdance und Hip Hop Dance. Musikalisch aktiv als freischaffende Sängerin, Autorin und Komponistin (Kindermusicals). Gegenwärtig musikalisch aktiv u.a. beim A-Cappella Ensemble *Beat Poetry Club* und als Solo-Sängerin. <http://www.juci.at>

Beat Poetry Club: Frauen-Quartett (verstärkt) und ein Tontechniker. Stilistische Ausrichtung: zeitgenössisch mit Schwerpunkt Soul, Eigenbezeichnung „Women a capella Soul Pop“. Repertoire bestehend aus englischen und deutschen Eigenkompositionen sowie Coversongs (selten). Erfolge: 2015 Golddiplom beim A-Cappella-Wettbewerb „Vokal Total“ in Graz, Teilnahme an der ORF Castingshow „Die große Chance der Chöre“ 2016 (Achtelfinale). Mehr Infos: <http://www.beatpoetryclub.com>

Teilnehmende Beobachtung

ACHTFACH: Doppelkonzert mit *Vocation*, beobachtende Teilnahme mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Stadtsaal Purkersdorf und Theresiansaal Mödling (Österreich) am 30.03.2014 & 05.04.2014 von 18:00-19:30 Uhr in Purkersdorf bzw. 19:30-21:00 Uhr in Mödling

BEAT POETRY CLUB: Songperformance „Rumors“, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, ORF-Zentrum Küniglberg in 1130 Wien (Österreich), im Rahmen der TV-Aufzeichnung einer Sendung der ORF Castingshow „Die Große Chance der Chöre“ am 09.06.2016 von 13:00-21:30 Uhr

BEAT POETRY CLUB: Wohnzimmerkonzert, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, FROFF in 1150 Wien (Österreich) am 03.02.2017 von 19:30-22:00 Uhr

CHILLI DA MUR: CD-Präsentation „Alles Liebe – Chilli da Mur“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Schutzhaus Zukunft in 1150 Wien (Österreich) am 28.10.2016 von 20:00-22:30 Uhr

DIE GROBE CHANCE DER CHÖRE: TV-Castingshow, Mitverfolgung aller sieben ausgestrahlten TV-Sendungen der Staffel mit Notizen von Eva-Maria Bauer, ORF 1 TV (Österreich) wöchentlich von 14. Oktober bis 25. November 2016 (13 auftretende A-cappella-Ensembles)

MAYBEBOP: Konzertprogramm „Extrem nah dran“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Metropol Wien (Österreich) im Rahmen von „Voice Mania“ Internationales A-cappella-Festival am 28.11.2012 von 19:30-22:00 Uhr

MAYBEBOP: Konzertprogramm „Das darf man nicht“, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, MuTh Wien (Österreich) im Rahmen von „Voice Mania“ Internationales A-cappella-Festival am 18.11.2015 von 19:30-22:00 Uhr

SAFER SIX: Konzertprogramm „Made in Austria“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Theater am Spittelberg (Österreich) im Rahmen von „Voice Mania“ Internationales A-cappella-Festival am 13.11.2016 von 19:30-22:00 Uhr

THE KING'S SINGERS: Konzertprogramm „Zeitreise“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Brucknerhaus Linz (Österreich) am 07.04.2014 von 19:30-21:30 Uhr

THE REAL GROUP: Konzertprogramm „Celebrating 30 Years of Vocal Music“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Konzerthaus Wien (Österreich) am 10.02.2016 von 19:30-21:30 Uhr

VOKALENSEMBLE VARIOPHON: Konzertauftritt, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Stadtpfarrkirche St. Severin in Tulln (Österreich) am 22.11.2015 von 18:00-19:30 Uhr

VOICE MANIA: Programm „Opening Outdoor - BALCANTO“ mit *b vocal* (E), *Chilli da Mur* (AUT), *Gesangskapelle Hermann* (AUT), *Vocatief* (AUT), teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, Ringstraßen-Galerien Wien (Österreich) am 06.11.2015 von 17:00-18:00 Uhr

WISE GUYS: Konzertprogramm „Wunschtour“, teilnehmende Beobachtung mit Gedächtnisprotokoll von Eva-Maria Bauer, Konzerthaus Wien (Österreich) am 12.12.2011 von 19:30-22:00 Uhr

WISE GUYS: Konzertprogramm „Unplugged“, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, Votivkirche Wien (Österreich) am 29.04.2016 von 19:30-21:00 Uhr

ZWO3WIR: Konzertprogramm „Jetzt geht's los“, teilnehmende Beobachtung mit Feldnotizen von Eva-Maria Bauer, Pfarrkultursaal in Absdorf bei Tulln (Österreich) am 20.05.2016 von 19:30-21:30 Uhr

Hinzu kommen persönliche Erfahrungen aus meiner aktiven Sängerei als Altistin bei *Vokalensemble Vocation* (Mauerbach, AUT) von 2013-2015.

Audiovisuelle Quellen

BRAUNSPERGER, Gudrun: „A cappella. Singen ohne Netz“, 4-teilige Radiosendung, in: *Radiokolleg Ö1*, <http://oe1.orf.at/programm/408526> am 06.07.2016, <http://oe1.orf.at/programm/408601> am 07.07.2016, <http://oe1.orf.at/programm/408667> am 08.07.2015, <http://oe1.orf.at/programm/408764> am 09.07.2015; letzter Zugriff: 02.02.2017

DIE ECHTEN: „Die Echten (The Flip Side)“, in: Dies., *Im Stimmbad*, Audio-CD, Österreich: Sis (Sony Music) B000269QT8, 2004

VARIOUS: *A Cappella Best of*, Audio Doppel-CD, Emm (Universal Music), B0085QROHI, 2012

VIVA VOX (arr. Boris Balunović): „Du hast“, in: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=f7Ab1TjKTHk>, veröffentlicht am 17.07.2011, 2.388.494 Aufrufe zum letzten Zugriff: 26.02.2017.

VOCAL LINE (Arr.: Jens Johansen): „Viva la Vida“, Live in Hannover im September 2009, in: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AuJqaNt8mmM>, veröffentlicht 29.04.2011, letzter Zugriff: 20.02.2017

WISE GUYS: *Zwei Welten*, Audio Doppel-CD, Polydor (Universal Music), B007MWRRE6, 2012

Nichtwissenschaftliche Buchpublikationen

BUNGTERT, Tobias: *Wise Guys Das Buch. Die Erfolgstory einer der erfolgreichsten A-cappella-Gruppen der Welt*, o.O.: Dabbelju 2008

CHIN, Mike / Scalise, Mike: *The A Cappella Book*, Leipzig: acappellablog.com 2012

MAYBEBOP: *MAYBEBOP Chronik - 10 Jahre gute Freunde*, Hannover: Eigenverlag 2012

MCDONALD, Brody: *A Cappella Pop. A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing*, o.O. (USA): Alfred Music Publishing Company 2012

RAPKIN, Mickey: *Pitch Perfect. The Quest for Collegiate A Cappella Glory*, New York: Gotham Books 2008

SOHN, Erik: *a cappella coaching. Von der Probe bis zum Auftritt*, Berlin: Schott 2011

Online-Quellen: Institutionen der Szene

Die folgende Auflistung enthält eine Auswahl an Webseiten lokaler und translokaler Institutionen, die von mir in das Datenkorpus als Materialgrundlage für die Diskursanalyse aufgenommen wurden. Quellenangaben zu Festivals und Wettbewerbe wurden ausgeklammert, da diese im Index „Institutionalisierte Veranstaltungen 2016 - Festivals und Wettbewerbe“ (Spalte „Webseiten“) inkludiert sind.

ACA BLOG (Metaverzeichnis von A-cappella-Blogs), <http://www.acablog.net>, veröffentlicht Juli 2011, letzter Zugriff: 16.02.2017

ACAPEDIA (Datenbank von A-cappella-Gruppen), in: *CASA*, <http://www.casa.org/acapedia>, letzter Zugriff: 26.01.2017

A CAPPELLA COMMUNITY AWARDS (ACA), <http://www.casa.org/acas>, letzter Zugriff: 04.05.2013

ACAPPELLANEWS (Blog), <http://www.acappellaneews.com/>, veröffentlicht 2000, letzter Zugriff: 16.02.2017

ACAPPELLA-ONLINE.DE (Vernetzungsplattform), <http://www.acappella-online.de>, veröffentlicht 2007, letzter Zugriff: 16.02.2017

ACAPPELLA RECORDS (ACR), <http://www.acappellarecords.com/>, letzter Zugriff: 30.01.2017

ACATRIBE - FOR THOSE WHO SPEAK FLUENT DM, BAH, OR FVAP, <http://acatribe.com>, veröffentlicht 2011, letzter Zugriff: 16.02.2017

CONTEMPORARY A CAPPELLA LEAGUE (CAL), <http://acappellaleague.org/>, letzter Zugriff: 10.02.2016

CONTEMPORARY A CAPPELLA RECORDING AWARDS (CARA), <http://www.carawards.org>, letzter Zugriff: 04.05.2013

CONTEMPORARY A CAPPELLA SOCIETY (CASA), <http://www.casa.org>, letzter Zugriff: 04.04.2013

DOO-WOP ASSOCIATION OF AMERICA, , <http://qmproductions.com/id8.html>, letzter Zugriff: 17.02.2017

EUROPEAN VOICES ASSOCIATION E.V. (EVA), <http://europeanvoices.org/>, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 16.02.2017

MAGENTA – DIE A-CAPPELLA AGENTUR: <http://www.magenta-concerts.de>, letzter Zugriff: 29.01.2017.

PRIMARILY A CAPPELLA (PAC, VERTRIEBSGESELLSCHAFT), <HTTP://WWW.SINGERS.COM>, LETZTER ZUGRIFF: 16.02.2017

RECORDED A CAPPELLA REVIEW BOARD (RARB), <http://www.rarb.org/>, letzter Zugriff: 10.02.2016

THE ACAPPELLAZONE - DIE KÜNSTLERAGENTUR FÜR DEUTSCHLAND, SCHWEIZ UND ÖSTERREICH, <http://www.acappellazone.com>, veröffentlicht 2009, letzter Zugriff: 16.02.2017

THE ACAPPELLAZONE : Vocal Blog – Web 2.0 Network and Market Place, <http://www.vocal-blog.com>, veröffentlicht 2009, letzter Zugriff: 16.02.2017

THE QUEST FOR THE A CAPPELLA MAJOR (Blog), <http://www.acappellaquest.blogspot.co.at/>, letzter Zugriff: 16.02.2017

VOCAL ASIA, <http://www.vocalasia.com/>, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 16.02.2017

VOCAL AUSTRALIA – THE HOME OF AUSTRALIAN A CAPPELLA, <http://vocalaustralia.com>, letzter Zugriff: 16.02.2017

Online-Quellen: Songtexte

- BASTA (Text: William Wahl): „Es ist nur a cappella, doch ich mag es“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2014, letzter Zugriff: 10.02.2017
- BASTA (Text: William Wahl): „Legalize a cappella“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2017
- BASTA (Text: William Wahl): „Es muss nicht alles kompliziert sein“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2014
- BASTA (Text: William Wahl): „Der Mann, der keine Beatbox konnte“, Songtext, in: Basta, *Songtexte*, <http://basta-online.de/songtexte/>, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2014
- Die Echten „Die Echten (The Flip Side)“, Songtext, transkribiert von Eva-Maria Bauer nach Gehör, in: Dies., *Im Stimmbad*, Audio-CD, Österreich: Sis (Sony Music) B000269QT8, 2004
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „A cappella!“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/a_cappella, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Jetzt erst recht“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/jetzt_erst_recht/, veröffentlicht 2012, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Die Comedian Harmonists“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/die_comedian_harmonists/, veröffentlicht 2002, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Opener“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/die_comedian_harmonists/, veröffentlicht 2010, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: o.A.): „Opener A“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/opener_a/, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: o.A.): „Opener B“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/opener_b/, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Eddie Hüneke): „Sie klatscht auf die 1 und die 3“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/sie_klatscht_auf_die_1_und_die_3/, veröffentlicht 2015, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Sing mal wieder!“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/sing_mal_wieder/, veröffentlicht 2003, letzter Zugriff: 10.02.2017
- WISE GUYS (Text: Daniel „Dän“ Dickopf): „Zwischenbilanz“, Songtext, in: Wise Guys, *Musik – Songtexte*, http://wiseguys.de/songtexte/details/wir_hatten_den_moment/, veröffentlicht 2006, letzter Zugriff: 10.02.2017
- YLVIS: „A Capella“, Songtext, in: musixmatch, *lyric database*, <https://www.musixmatch.com/de/songtext/Ylvis/a-capella>, veröffentlicht 2016, letzter Zugriff: 10.02.2017
- VIVA VOCE (Text: Maggi Farina / Jörg Acap Fischer): „commando acappella“, Songtext, in: Viva Voce, *Media – Songtexte*, <http://www.viva-voce.de/index.php?Itemid=25>, veröffentlicht 2013, letzter Zugriff: 11.02.2017

Online-Quellen: Sonstige

- ACAPPELLA RECORDS: „What is a cappella?“, <http://www.casa.org/node/6160>, veröffentlicht am 14.12.2009, letzter Zugriff: 01.01.2015
- ACAPPELLA-ONLINE.DE: „Was ist A Cappella“, <http://www.acappella-online.de/de/node/12157>, letzter Zugriff: 04.02.2017
- ANONYM: Postings zu „naturally 7-Jericho (Break These Walls)“, in: *Youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=mIo0qmegGhQ>, gepostet zwischen 2012-2014, letzter Zugriff: 06.05.2016
- APA: „Bis zu 879.000 verfolgten das Finale von ‚Die große Chance der Chöre‘“, in: *Presse ORF*, http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20161126_OTSS0006/bis-zu-879000-verfolgten-das-finale-von-die-grosse-chance-der-choere, veröffentlicht am 26.11.2016, letzter Zugriff: 15.02.2017
- ARTSMIC: „How A Cappella Took Over the Music World“, <http://mic.com/articles/77237/how-a-cappella-took-over-the-music-world>, veröffentlicht am 21.12.2013, letzter Zugriff am 10.01.2014
- BUHRE, Jakob / Wiegand, Frank: „The King's Singers. 90 Prozent unserer Arbeit ist Hören.“, Interview mit Philip Lawson und Nigel Short von den King's Singers, in: *Planet Gespräch*, <http://www.planet-Gespräch.de/Gesprächs/kings-singers/33422/>, veröffentlicht am 19.11.2000, letzter Zugriff: 12.02.2017
- CASA (The Contemporary A Cappella Society): Definition des A-cappella-Begriffs, in: *About CASA*, <http://www.casa.org/about>, letzter Zugriff: 15.12.2016
- CHIN, Mike: „200 Reasons To Love A Cappella“, in: *acappellablog.com*, <http://acappellablog.com/category/reasonstoloveacappella>, veröffentlicht 2007-heute, letzter Zugriff: 16.02.2017
- CAULFIELD, Keith: „Pentatonix Scores First No. 1 Album on Billboard 200 Chart“, in: *Billboard*, <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6738540/pentatonix-first-no-1-album-billboard-200-chart>, Posting veröffentlicht am 10.10.2015; letzter Zugriff: 08.02.2017
- DEUTSCHER ROCK & POP PREIS: „Kategorien“, <http://www.musiker-online.com/festival-konzept/kategorien/>, letzter Zugriff: 17.02.2017
- FITZPATRICK, LAURA: „The Glee Factor: A Rise in Amateur Singing“, in: *Time*, <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1946241,00.html>, veröffentlicht am 09.12.2009, letzter Zugriff: 09.02.2017
- GIFTHORN: „Band Maybebop will Gänsehaut für alle. ‚Alle sollen Gänsehaut kriegen‘, wünschen sich Maybebop. Die A-capella-Gruppe ruft auf ihrer Homepage für ihr Weihnachtskonzert am kommenden Sonnabend die Besucher in der Gifhorner Stadthalle zum gesungenen Flashmob auf.“, in: *WAZ-ONLINE*, veröffentlicht am 13.12.2011 um 23:00 Uhr, letzter Zugriff: 16.02.2017
- GRANT, Sarah: *Pentatonix*: „Can A Cappella's Superstars Finally Break Pop's Ceiling? Vocal group has conquered reality TV and gone platinum, but the next frontier is an original hit“, in: *The Rolling Stones Magazine Online*, www.rollingstone.com/music/features/pentatonix-can-a-cappellas-superstars-finally-break-pops-ceiling-20150514, veröffentlicht am 14.05.2015, letzter Zugriff am 03.10.2015
- HOARE, Peter: „Sharper Than Ever: A Cappella Is YouTube's New Favorite Obsession“, in *Fuse*, <http://www.fuse.tv/2014/01/fuse-news-rise-of-acappella>, veröffentlicht am 10.01.2014, letzter Zugriff: 16.02.2017
- IMDB: „A Cappella“ (TV-Serie), <http://www.imdb.com/title/tt5052110>, letzter Zugriff: 29.01.2017
- IMDB: „The Sing On“, <http://www.imdb.com/title/tt3831518>, letzter Zugriff: 29.01.2017
- INFOGR.AM: „Trends in a cappella“, <https://infogr.am/trends-ina-cappella>, letzter Zugriff: 29.01.2017
- KULTURBLOGGER: Interview mit Lala Vokalensemble, <https://blog4kultur.wordpress.com/2012/10/30/vokalensemble-lala-im-interview/>, geführt am 30.10.2012, letzter Zugriff: 16.02.2017

- MALKOFF, Amy: „An Exclusive Interview With Pentatonix's Scott Hoying“, in: *CASA*, <http://www.casa.org/content/exclusive-interview-pentatonixs-scott-hoying>, veröffentlicht am 27.November 2011, letzter Zugriff: 09.02.2017
- PRIMARILY A CAPPELLA: „A Century of A Cappella. Here is the beginning of a history of twentieth century a cappella.“, in: *singers.com*, <http://www.singers.com/history.html>, letzter Zugriff: 16.02.2017
- PRIMARILY A CAPPELLA: „Acapella Doo Wop“, in: *singers.com*, <http://www.singers.com/doowop/>, letzter Zugriff: 16.02.2017.
- SÄNGER- UND CHORBÖRSE: Thread „Hobby a capella Gruppe“, in: *Chormuik.at – Österreichs Chorszene im Internet*, <http://www.chormusik.at/forum/s%C3%A4nger-und-chorb%C3%B6rse/hobby-capella-gruppe>, Postings erfasst von 2012-2016, letzter Zugriff: 12.02.2017
- SCHMIDT, Romy: „20 Jahre Vokal Total – Deutschlands größtes A-Cappella-Festival“, in: *acappella-online.de*, <http://www.acappella-online.de/de/festival/20-jahre-vokal-total-deutschlands-groesstes-cappella-festival-28799>, veröffentlicht am 12.08.2016, letzter Zugriff: 16.02.2017
- SHARON, DEKE: Posting, in: *CASA, A Cappella TRIVIA*, <http://www.casa.org/node/1651>, veröffentlicht am 29.01.2009, letzter Zugriff: 26.01.2017
- THE ACAPPELLA MUSICAL, <http://www.acappellathemusical.com/>, letzter Zugriff: 29.01.2017
- VISIT LUXEMBOURG: Ankündigung „A Cape’lla Stimmenfestival“, www.visitluxembourg.com/de/events/event/2016/01/29/a-cape-lla-festival, letzter Zugriff: 16.02.2017
- VOXID: „Voxid - vocal pop experience“, in: *acappella-online.de*, <http://www.acappella-online.de/de/node/28499>, veröffentlicht am 18.01.2016, letzter Zugriff: 16.02.2017
- WAKIM, Marielle: „Pentatonix Are Making A Cappella Cool Again (or Maybe for the First Time)“, in: *Huffington Post*, www.huffingtonpost.com/marielle-wakim/pentatonix-a-cappella_b_1677454.html, veröffentlicht am 16. Juli 2012, letzter Zugriff: 2. Juni 2013
- WEIDRINGER, Walter: „‘Die Große Chance der Chöre?’ Das war Etikettenschwindel!, in: *Die Presse Online*, <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/4734948/Die-Grosse-Chance-der-Choere-Das-war-Etikettenschwindel>, veröffentlicht am 19.05.2015 um 18:35 Uhr, letzter Zugriff: 16.02.2017
- WIKIPEDIA – DIE FREIE ENZYKLOPÄDIE: „A cappella“, https://de.wikipedia.org/wiki/A_cappella, letzter Zugriff: 20.01.2016, letzte Änderung: 17.01.2017
- WIKIPEDIA – DIE FREIE ENZYKLOPÄDIE: „Liste zeitgenössischer A-cappella-Gruppen“, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_zeitgen%C3%B6ssischer_A-cappella-Gruppen, letzter Zugriff: 21.02.2017, letzte Änderung: 28.01.2017
- WISE GUYS: Über das Studio-Album „Läuft bei euch“, in: Dies., *Diskographie*, <http://wiseguys.de/diskographie>, veröffentlicht am 04.09.2015, letzter Zugriff: 04.06.2016

Indizes

Index Institutionalisierte Veranstaltungen 2016 (Festivals und Wettbewerbe)

Die folgende Tabelle stellt eine Auflistung von institutionalisierten A-Cappella-Veranstaltungen im deutschsprachigen Raum dar, die im Jahr 2016 stattfanden. Der von mir erstellte Index erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr einen Eindruck von dem Grad der Institutionalisierung der Szene im deutschsprachigen Raum vermitteln. Die Tabelle ist primär nach Land, sekundär nach Titel und Ort sortiert.

Legende:

Spalte „Typ“: *F* (Festival), *Fo* (mehrtägige Fortbildung), *K* (Konzertreihe),
W (Wettbewerb)

Spalte „Zielgruppe“: *E* (Ensembles), *C* (Chöre)

Spalte „Stil“: *B* (Barbershop), *G* (gemischt), *K* (klassisch), *P* (Pop / zeitgenössisch)

Alle: *k.A.* (Keine Angabe)

Land	Titel	Ort	Typ	Zielgruppe	Seit	Stil	Webseite
AUT	Die Wirtschaft Dornbirn	Dornbirn	K	E	-	k.A.	www.wirtschaft-dornbirn.at/
AUT	VoiceMania	Wien	F	E	1997	k.A.	www.voicemania.at/
AUT	vokal.total - Internationale A Cappella Competition	Graz	W	E	1999	k.A.	www.vokaltotal.at/
AUT	Voxon a-cappella Festival	Bleiburg/ Pliberk	F	E	2013	k.A.	www.voxon-festival.com/
CH	A Cappella Festival Rorschach	Rorschach	F	E	2003	k.A.	www.acappella-rorschach.ch
CH	A Cappella Festival Winterthur	Winterthur	F	E	2015	k.A.	www.musikzentrum-gjesserei.ch/event/a-cappella-festival/
CH	A-cappella-Festival Pfäffikon	Pfäffikon	F	k.A.	2004	k.A.	www.acappellafestival.ch/
CH	Internationales A-cappella-Festival Appenzell	Appenzell	F	E+C	2005	k.A.	www.acappella-appenzell.ch/
CH	Sing Dein Ding - A Cappella Talent Wettbewerb	(virtuell)	W	E+C	k.A.	G	www.sing-dein-ding.ch
CH	Züricher Acapellanight	Zürich	F	E	2004	P	www.acapellanight.ch
DE	A cappella Festival für Vokalmusik Leipzig	Leipzig	F	E	1997	G	www.a-cappella-festival.de
DE	A Cappella im Pantheon	Bonn	K	E+C	k.A.	k.A.	www.pantheon.de/programm/a-cappella.htm
DE	A cappella Pur	Mannheim	K	E	k.A.	P	www.capitol-mannheim.de/acappella
DE	A-CA	Berlin	F	E	2014	P	www.kesselhaus.net
DE	Acappella Werkstatt Hamburg	Hamburg	Fo	E+C	k.A.	k.A.	http://acappella-werkstatt.hamburg/werkstatt/
DE	A-cappella-Award Ulm	Ulm	W	E	2013	G	www.acappellaaward-ulm.de/
DE	Acappella-Convention Vocal Total	Neuhausen	F	E	2008	P	www.vokal-total.de

Land	Titel	Ort	Typ	Zielgruppe	Seit	Stil	Webseite
DE	A-cappella-Party Kiel	Kiel	F	E+C	k.A.	G	www.a-cappella-party.de/
DE	Aha Cappella	Heilbronn	F	E	2015	P	www.ahacappella-heilbronn.de/
DE	BerVokal - Acappella Pop Festival	Berlin	F	E+C	2013	P	www.bervokal.de/
DE	BING Harmony College	Oberwesel	F	E	2013	B	www.barbershop.de/de/veranstaltungen/bing/harmony-college/index.html
DE	BinG! Barbershop Musikfestival	München u.a.	F	E	2012	B	www.barbershop.de/de/musikfestival/uebersicht/
DE	Deutsches Chorfest	Stuttgart 16 (u.a.)	F	E+C	k.A.	G	www.chorfest.de/
DE	Die A-cappella-Nacht	div. Orte	K	E	1996	P	www.a-cappella-nacht.de/tour
DE	European Harmony Brigade	Berlin	W	E	2015	B	www.europeanharmonybrigade.org/
DE	German A cappella Bundescontest	Sendenhorst	W	E	2012	G	www.german-acappella.de
DE	Internationale A-Cappella-Woche Hannover	Hannover	F	E+C	2000	P	www.acappellawoche.com
DE	Internationaler A CAPPELLA Wettbewerb Leipzig	Leipzig	W	E	1997	k.A.	www.a-cappella-wettbewerb.de
DE	Internationales A-Cappella-Festival im Pumpwerk	Wilhelmshaven	F	E	1996	P	www.pumpwerk.de/pw/DE/Programmueberblick/Kleinkunst/A_cappella_Festival.php
DE	Nacht der Stimmen - Darmstädter Acappella Nacht	Darmstadt	K	E	2000	G	www.nacht-der-stimmen.de/
DE	Sangeslust	Bayreuth	F	E+C?		G	www.sangeslust.com
DE	Scala Vokal	Ludwigsburg	F+W	E	2015	G	www.scala-vokal.de
DE	So La La A-cappella Festival	Solingen	F	E	2015	P	www.solala-festival.de/
DE	Sparkassen-A-cappella-Festival	Dortmund	F	E	1996	P	http://westfalenpark.dortmund.de
DE	Stimmfest	Elspe	F	E	2012	k.A.	www.elspe.com ; www.chor-jff.de
DE	Stimmflut	div. Orte	F	E	k.A.	P	www.viva-voce.de/programme/stimmflut-das-a-cappella-event.html
DE	TonART-Festival	Ilmenau	F	E?	2005	P	www.tonart-festival.de
DE	voc.cologne - Festival für populäre Vokalmusik	Köln	F	E	2008	P	http://voccologne.hfmt-koeln.de/
DE	Vocal Festival, Münster	Münster	F	C+E	2014	P	http://muenster-vocal.de/
DE	Vokal Total München	München	F	E+C	1997	G	www.spectaculum-mundi.de/programm/vokal-total/
DE	Vokalrausch	Dessau	F	E+C	2014	G	www.vokalrausch.de
LUX	A Cape'lla Stimmenfestival	Ettelbruck	F	E	k.A.	G	www.cape.lu/de/ ; www.visitluxembourg.com/de/events/event/2016/01/29/a-cape-lla-festival

Index Ensembles

Der folgende Index enthält Basisinformationen zu allen A-Cappella-Formationen, die in der Masterarbeit Erwähnung finden. Er ist nach Ensemblenamen geordnet.

Legende:

Spalte „Geschlecht“: **g** (gemischt), **m** (rein männlich), **w** (rein weiblich)
 Spalte „Stil“: **Gem** (gemischt) **KL** (klassisch), **W** (World), **Z.** (zeitgenössisch)
 Spalte „Level“: **am** (Amateur), **sem.** (semiprofessionell), **prof.** (professionell)
 Alle: **ac** (a cappella), **zT** (zum Teil)

Ensemble	Land	Anzahl	Geschl.	Stil	Level	Aktiv	Webseite
4 ME	AUT	4	m	Z. (Barbershop, Pop)	am.	2011-	https://www.four-me.at/
5vor5	AUT	5	m	Gem.	sem.	1994-	www.5vor5.at
6-Zylinder	DE	6	m	Z.(Comedy)	sem./prof.	1983-	www.6-zylinder.de/
A-cappella-Chor Tulln	AUT	Chor	gem.	Gem.	am.	ca. 1986-	www.musikfabrik.at/acappella/
Alxingers	AUT	6	gem.	Gem.	am.	2010-	www.alxingers.com
Auftakt	AUT	6	gem.	Gem.	am.	1997-	www.auftakt.at/
Basta	DE	5	m	Z.(Comedy)	prof.	2000-	http://www.basta-online.de/
Bauchklang	AUT	5	m	Z.(electro)	prof.	1995-2013 (Pause)	www.bauchklang.com/
Beat Poetry Club	AUT	5	w	Z. (Soul)	sem.	2009-	www.beatpoetryclub.com
Bliss	CH	6	m	Z. (Comedy, Pop)	prof.	1999-	www.bliss.ch
Bobby McFerrin	US	1	m	Z. (Jazz, World)	prof.	geb. 1950	www.bobbymcferrin.com
Boys II Men	US	3	m	Z. (Pop)	prof.	1988-	www.boyziimen.com
chaingang	DE	9	gem.	Z. (Comedy, Schlager)	am.	?	www.chaingang.bayern/
Chilli da Mur	AUT	5	gem.	Z. (Folk, Pop)	sem.	2000er	www.chillidamur.at/
chor.netto	AUT	7	m	Z. (Folk, Pop)	am.	2000	www.chornetto.at
Das Vok	AUT		gem.	Z. (Pop)	am.		
Die Echten	AUT	4	gem.	Z. (Comedy)	sem.	2000-	www.dieechten.com/
Die Neffen von Tante Eleonor	AUT	4	m	Z. (Pop)	sem.	2001-	www.dieneffen.at/
Die Prinzen	DE	5	m	Z. (Pop)	prof.	1991-heute	www.dieprinzen.de/
Die U-Bahn Kontrolleure	DE	5	m	Z. (Comedy)	sem.	1991-2009	www.kontrolloere.de/
E Nine O Four	AUT	4	gem.	Z. (Jazz)	sem.	2011?	www.enineofour.com
Ganz schön feist	DE	3	m	Z. (Comedy, Pop)	sem.	80er-2013	www.ganzschoenfeist.de
Hörbänd	DE	5	gem.	Z. (Pop)	sem. / prof.	2014-	www.hoerbaend.de/
La La Vokalensemble	AUT	4	gem.	Gem.	sem. / prof.	2005-	www.lalavokalensemble.at/
Ladysmith Black Mambazo	ZA	9	w	W. (Mmube)	prof.	1960-heute	www.mambazo.com/
Mainstreet	AUT	5	gem.	Z. (Pop)	am.	1980-2008	http://www.mainstreet.at
Maybebop	DE	4	m	Z. (gem.)	prof.	1992-heute	www.maybebop.de
medlz	DE	4	w	Z. (Pop)	prof.	1999-	www.medlz.de/

Ensemble	Land	Anzahl	Geschl.	Stil	Level	Aktiv	Webseite
Most Wanted	AUT	6	m	Z. (Pop)	sem.	2012-	http://www.mostwanted-acapella.at/
Mundwerk	DE	5	gem.	Z. (Jazz)	am.	2002-	www.mundwerk.biz/
MuSix	DE	5	m	Z. (Pop)	sem.	1997-	www.musixonline.de
Naturally 7	US	7	m	Z. (R&B, sampling)	prof.	1999-heute	www.naturallyseven.de/
Ois Voice !	AUT	5	m	Z. (Pop)	sem.	2007?-	http://www.oisvoice.at
ONAIR	DE	6	gem.	Z. (Pop)	p.	2013-	https://www.onaironline.de/
Pentatonix	US	5	gem.	Z. (Pop)	p.	2011-	http://ptxofficial.com
Perpetuum Jazzile	SLO	Chor	gem.	Z. (gem.)	sem.	2001-heute	www.pjvocal.com
Piccanto	AUT	7	m	Z. (Pop)	sem.		http://www.piccanto.com/
Rajaton	FIN	6	gem.	Z. (Cover)	p.	1997-heute	www.rajaon.net
Rockapella	US	5	m	Z. (Cover)	p.	1986-heute	www.rockapella.com
Safer Six	AUT	6	m	Z. (Cover)	sem.		www.safersix.at
Take 6	US	6	m	W. (Gospel)	p.	1987-heute	www.take6.com
The Comedian Harmonists	DE	6	m	Vorläufer (Schlager)	p.	1928-1934	www.comedian-harmonists.de/
The Flying Pickets	GB	5	m	Z. (Cover)	p.	1982-heute	www.pickets.co.uk/
The Hi Lo's	US	5	m	Z. (Jazz)	p.	1953-1964	-
The Hilliard Ensemble	GB	4	m	KL	p.	1974-2014	-
The King's Singers	GB	6	m	Gem.	p.	1968-	www.kingssingers.com/
The Manhattan Transfer	US	4	gem.	Vorläufer (Jazz)	p.	1972-heute	http://manhattantransfer.net
The New York Voices	US	4	gem.	Jazz (zT. ac)	p.	1986-	http://newyorkvoices.com/
The Real Group	SWE	5	gem.	Z. (Jazz, gem.)	p.	1984-heute	www.therealgroup.se/
The Revelers	US	5	m	Z. (Harmony)		1929-1933?	-
The Singers Unlimited	US	4	gem.	Z. (Jazz)	p.	1967-80er	-
The Swingle Singers	FR / US	8	gem.	Z. (Jazz, Cross-Over)	p.	1962-heute	-
The Wise Guys	DE	5	m	Z. (Pop)	p.	1990-2017	www.wiseguys.de
The Zircons	US	5	m	Z. (Rock)		1963-1965?	-
Variophon	AUT	8	gem.	Gem.	am.	1999-	
VierMa	AUT	4	m	Z. (Folk, Pop)	am.	90er?-	www.vierma.at/
VieVox - Ensemble ehemaliger Sängerknaben	AUT	8	m	KL.	p.	?	www.vievox.at
Viva Voce	DE	5	m	Z. (Pop)	sem.	1998-	www.viva-voce.de/
Viva Vox	SER	Chor-Orch.	gem.	Z. (Cover)	sem.	2005-	www.vivavoxchoir.com/eng/hom
Vocal Line	DK	Chor	gem.	Z. (gem.)	sem.	1991-	www.vocalline.dk
Voca People	ISR	9	gem.	Z. (Cover)	prof.	2009-heute	www.voca-people.com
Vocation	AUT	8	gem.	Gem.	am.	2011-	www.facebook.com/VokalensembleVocation
VOXID (ehm. Tonalrausch)	DE	5	m	Z. (Pop)	p.	2006-	www.voxidmusic.com/
Voxon (ehm. Vox)	AUT	6	gem.	Gem.	sem.	2007-	www.voxon.at
Wanderer	DE	4	m	Z. (Cover)	sem.	?	www.wanderer-web.de/
zwo3wir	AUT	5	gem.	Z. (Pop)	sem.	2009-	www.zwo3wir.at/

Index Songs

Der folgende Index enthält Basisinformationen zu allen Songtiteln und Alben, die in der Masterarbeit Erwähnung finden, und ist alphabetisch nach dem Songtitel geordnet.

Song	Album (Track-Nr.)	Gruppe	Label	Jahr	Format	Kommentar
And so it goes	Good Vibrations (Nr. 7)	The King's Singers	RCA Victor	1993	Audio-CD	
Aria Celebre (Air)	Bach's greatest hits (Nr. 3)	The Swingle Singers	Philips	1963	Vinyl	2 Grammys für bestes Album, bester Chor
Birdland	Extensions	Manhattan Transfer (Komp. Joe Zawinul)	Atlantic (Warner)	1981	Audio-CD	Grammy in der Kat. „Best Jazz Fusion Performance“
Blackbird	From Janequin To The Beatles (Nr. 12, 2. Disc)	The King's Singers (Orig. The Beatles)	Warner	2003	Audio-CD (2 Discs)	
Caravan of Love	Now That's What I Call Quite Good (Nr. 7)	The Housematins	Go! Discs	1986	Vinyl Single	#1 UK, #2 in DE, CH
Chili con Carne	Nothing But the Real Group (Nr. 4)	The Real Group	Caprice Records	1989	Audio-CD	2. Pop-Version auf Album „Allt Det Bästa“ 2001
Deutsche Bahn	Zwei Welten (Nr. 7)	Wise Guys	Polydor	2012	Audio-CD (2 Discs)	2 Versionen, a cappella. & instr.
Deutschlied	Das darf man nicht (Nr. 4)	Maybebop	Ellenberger	2015	Audio-CD	Melodie der Dt. Bundeshymne
Don't worry, be happy	Simple Pleasures (Nr. 1)	Bobby McFerrin	EMI Catalog	1988	Audio-CD	Overdubbing-Produz., #1 in US, DE, AUT; #2 UK, CH
Down to the river to pray	Six (Nr. 1)	The King's Singers	Signum records	2005	Audio-CD	
Du Hast	https://www.youtube.com/watch?v=M0dGzBVAvuQ	Viva Vox (Orig: Rammstein)		2016	Youtube Upload	DGCC (Castingshow ORF, 14.10.16)
Engel	https://www.youtube.com/watch?v=VqoaPhFGnwU	Das VOK (arr. Oliver Gies / Orig: Rammstein)	-	2016	Live	DGCC (Castingshow ORF, 17.11.16)
Erlkönig	Weniger sind mehr (Nr. 12)	Maybebop	WM Germany	2013	Audio-CD	Cover id. Version v. Franz Schubert
Es war ein König in Thule	Extrem nah dran (Nr. 12)	Maybebop	Traumton Records	2011	Audio-CD	Cover id. Version v. Carl F. Zelter
Festung	Das darf man nicht (Nr. 12)	Maybebop	Ellenberger	2015	Audio-CD	Mittelalterliche Einflüsse
For the longest time	An Innocent Man (Nr. 3)	Billy Joel	CBS	1983	Audio-CD	„fast“ a cappella
Gummibaum	Schenken (Nr. 4)	Maybebop	Tank records	2011	Audio-CD	
Ich seh' dich	Das Darf Man Nicht-Live (Nr. 12. Audio, Nr. 14. Video)	Maybebop	Ellenberger (rough trade)	2016	Audio-CD+DVD (2 Disc Set)	
In the still of the night	Cooleyhighharmony	Boys II Men	Motown	1991	Audio-CD	
In this heart	Universal Mother (Nr. 11)	Sinead O'Connor	Chrysalis Records	1994	Audio-CD	
Jericho (Break the Walls)	VocalPlay (Nr. 1)	Naturally 7	Festplatte	2010	Audio-CD	
Jetzt ist Sommer	Ganz weit vorne (Nr. 2)	The Wise Guys	Pave-ment	2010	Audio-CD	Gr. Hit d. Ensem.

Song	Album (Track-Nr.)	Gruppe	Label	Jahr	Format	Kommentar
Landeshymne	Smaragdrot (Nr. 3)	Zwo3Wir	Mandibula	2015	Audio-CD	Melodie der NÖ Landeshymne
Mein Fahrrad	Die Prinzen - A Capella Album	Die Prinzen	Ariola Express	1997	Audio-CD	
Mein kleiner grüner Kaktus	Mein kleiner grüner Kaktus	Comedian Harmonists	Electrola	1934	Schellack	
Only You	Only You (Single)	The Flying Pickets	10 Records	1983	Vinyl	#1 UK-Charts
Panzerfahrn	Extrem nah dran (Nr. 9)	Maybebop	Traumton Rec.	2011	Audio-CD	
Pippy-Langstrump-Potpurri	Röster (Nr. 12)	Real Group	Caprice Records	1991	Audio-CD	
Route 66	Bop Doo Wopp	Manhattan Transfer (Orig.: Bobby Troup 1946)	Atlantic (Warner)	1985	Audio-CD	Grammy in der Kat. "Best Jazz Vocal Performance, Duo or Group"
The Lion sleeps tonight	The Nylons (Nr. A1)	The Nylons (Orig.: Solomon Linda 1939)	Attic Records	1982	LP	„Mbube“ 1939 → neue a cappella Stilrichtung
Try to remember	A Capella (Nr. B5)	The Singers Unlimited	MPS	1972	LP	remastered 2014 Audio-CD
Viva la Vida	www.youtube.com/watch?v=AuJqaNt8mmM	Vocal Line (arr. Jens Johansen)	-		Youtube Upload	Live, Hannover Sept. 2009
Wenn ich ein Vöglein wär	Moon (Nr. 4)	OnAir	Wedgebrook	2014	Audio-CD	einzigere dt. Song d. Ensembles
-	Seven	Piccanto	Ariola (Sony Music)	2015	Audio-CD	